

DIEGO CESCOTTI (*)

UN'OPERA DEGLI ANNI SETTANTA:
«DEATH IN VENICE» DI BENJAMIN BRITTEN

Prima parte:

MOTIVI E CARATTERISTICHE DI *DEATH IN VENICE*

Quando Britten nell'ottobre 1971 si accinse alla composizione di *Death in Venice*, un rapido aggravamento delle sue condizioni di salute gli profilò a breve termine la necessità di un delicato intervento chirurgico al cuore che avrebbe potuto assicurargli ancora qualche anno di vita. Sembra che il compositore non drammatizzasse la cosa e che si ponesse al lavoro con la consueta serenità, ma poi il progredire del male lo costrinse via via ad accelerare i tempi e a investire tutte le sue energie in quest'opera che temeva di non riuscire a completare in tempo. Egli era consapevole che *Death in Venice* sarebbe stata la sua ultima opera e lo spirito con cui la affrontò rivela una volontà più o meno palese di farne una specie di testamento spirituale. Le tematiche presenti nel famoso intreccio di Thomas Mann e riportate sulle scene con una forza di autocoinvolgimento maggiore del solito, inducono infatti a credere che Britten guardasse al suo ultimo eroe come a un personaggio emblematico della sua stessa condizione esistenziale e che il tenore Peter Pears, il dedicatario della partitura per la cui voce il difficile ruolo era stato creato, entrasse in qualche modo in questo progetto (1)

(*) Presentato dal Socio Renato Chiesa.

(1) Per stessa ammissione di Britten, l'opera era stata concepita come un omaggio speciale all'interprete prediletto. Amico e collaboratore di Britten per quasi 40 anni, Peter Pears aveva contribuito in modo insostituibile a tutti i successi del musicista, vivendo in stretto contatto con lui in un sodalizio umano e artistico che ha pochi precedenti in tutta la storia della musica. Anche per lui, ormai ultrasessantenne, si sarebbe trattato dell'abbandono dell'attività operistica: un addio in grande stile, data l'imponenza del ruolo e la gravità dell'impegno. L'opera ebbe la sua prima rappresentazione il 16 giugno 1973 nell'ambito del festival di Aldeburgh; nel settembre dello stesso anno arrivò in Italia (Teatro La Fenice).

Il trasferimento dalla pagina alla scena, pur nel rispetto dell'ambientazione originale, comportò qualche modificazione d'angolatura: così il disfacimento fisico e morale cui il protagonista Gustav von Aschenbach va incontro, e che nel racconto di Mann è facile intendere in perfetta analogia con l'imminente crollo dell'impero asburgico e di tutti gli ideali connessivi (il racconto è del 1911), perde nella riduzione operistica le sue connotazioni storiche contingenti per rivestirsi di caratteristiche più universali, maggiormente adattabili allo spirito dei tempi attuali, e conservando invece le due problematiche atte a delineare il carattere del protagonista e la natura del suo dramma personale: quella inerente al tragitto esistenziale vecchiaia-malattia-morte e quella più specifica del ruolo dell'artista nella società.

La scelta di questo soggetto da parte del musicista inglese, così significativa in considerazione del momento e dell'eventuale risvolto autobiografico, si inserisce a pieno diritto nella galleria dell'intera produzione operistica britteniana, con la quale condivide impostazione e tematiche, riproponendo in un'estrema variante il motivo poetico e drammatico dell'innocenza perduta o minacciata, arricchito di puntualizzazioni davvero inedite. In effetti non può sfuggire che l'inatteso e tormentato «I love you» pronunciato dal protagonista in uno dei momenti più significativi dell'opera racchiude nei termini più semplici e inequivocabili l'unica esplicita dichiarazione d'amore di tutto il teatro britteniano, e, dato il suo carattere sui generis, sicuramente l'unica in assoluto in tutto il teatro d'opera. Del resto Britten non è mai stato alieno dall'affrontare questo particolare sentimento, sia pure indagandolo nelle sue pieghe più nascoste e inesprese e interpretandolo in un modo affatto estraneo ai clichés frequentati dal melodramma tradizionale. Bisognerà pur arrivare prima o poi ad ammettere che, nel quadro generale di una produzione operistica come quella contemporanea che ha bandito quasi completamente l'amore dall'ambito dei suoi interessi, la voce di Britten è una delle pochissime che abbia ancora cantato questo sentimento, rivestendolo di quelle ineffabili ambiguità espressive e rappresentative che ne determinano il carattere di assoluta e indiscussa novità. Non si coglie il vero messaggio delle opere del nostro Autore se si esclude che alcune di esse siano *anche*, a modo loro, delle storie d'amore, e i tempi dovrebbero essere ormai maturi perché si possa accogliere senza impacci moralistici questa voce, spesso disperata, come un'espressione di autentica e sofferta verità esistenziale a pieno diritto.

Particolarmente idoneo si era rivelato dunque il *plot* manniano, ove il tema dell'artista in crisi si divarica nella discussione sulla purezza

del prodotto artistico, la quale, com'è risaputo, viene progressivamente smentita dall'esperienza di un amore impossibile e «proibito». La tentata consumazione dell'estrema infrazione da parte dell'artista severo che per la prima volta si concede ai sensi e all'istinto, soccombendovi con la fatalistica consapevolezza di un personaggio tragico ma morendo d'amore come un eroe romantico, costituiva un tema affascinante che Britten affrontò con estrema delicatezza di toni ma anche con una chiarezza d'intenti maggiore del solito. Ciò non significa che il musicista abbia voluto scrivere un'opera sul motivo dell'omosessualità, non più almeno di quanto Mann abbia inteso scrivere un racconto su questo stesso argomento; tuttavia da quando in sede critica si è cominciato a parlare in modo abbastanza ricorrente dell'omosessualità di Britten ⁽²⁾, è lecito interpretare la valenza tragica dei suoi personaggi d'opera e delle situazioni da essi vissute anche sotto questa luce particolare ⁽³⁾. Sorvoliamo sul problema, che richiederebbe ben altro spazio di analisi, per limitarci ad osservare che una disamina rigorosa e non strumentale in tal senso non potrà che risultare proficua all'approfondimento dell'arte di un compositore che fu notoriamente introverso e poco incline a confidenze e a dichiarazioni estetiche.

In quest'ultima opera di Britten ⁽⁴⁾, che conferma la vitalità del suo stile in un periodo di indiscussa crisi del genere operistico, tutti i temi a lui cari trovano un ideale compendio: qui, ancora una volta, si evidenzia la predilezione per un tema individuale e privato, legato a un unico personaggio dominante colto in un momento cruciale della sua esistenza. La storia di questi viene raccontata con incalzante consequenzialità dal nascere della crisi alla catastrofe e la scansione della tappe è connessa

⁽²⁾ Si tratta di una conquista recentissima e comunque successiva alla morte del compositore. Uno dei primi a sollevare il problema fu proprio Peter Pears: alcune sue osservazioni al proposito sono raccolte da Christopher Headington nel suo libro *Britten*, London, Eyre Methuen, 1981. Altri testi che affrontano più da vicino l'argomento omosessualità sono: Hans Keller, «The operatic music and B.», in AA. VV., *The Operas of B.B.*, New York, Columbia University Press, 1979; Michael Kennedy, *Britten*, London, Dent, 1981; Alan Blyth, *Remembering B.*, London, Hutchinson, 1981; Donald Mitchell, *B. and Auden in the Thirties*, London, Faber & Faber, 1981; Philip Brett et al., *B. B., Peter Grimes*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983; Eric Walter White, *B. B., his Life and Operas*, London, Faber & Faber, 2^a ed., 1983.

⁽³⁾ Di fatto una sorta di fil-rouge collega idealmente un po' tutti i suoi personaggi operistici, i quali sono portatori di suggestive ambiguità e condividono un'identica situazione psicologica di diversità, solitudine, disadattamento, con ricorrenti e significative colorature omoerotiche.

⁽⁴⁾ Il compositore sarebbe vissuto ancora tre anni, e se non scrisse più opere per il teatro, lasciò comunque altri lavori importanti tra cui ricordiamo la cantata *Phaedra* e il *Quartetto per archi n. 3*.

a una struttura musicale compatta e ricca di collegamenti simbolici che, pur tra gli innegabili elementi innovativi, rivela la fiducia del compositore nel sistema musicale della tradizione legato ai concetti di struttura e di linguaggio: un sistema in cui l'intera impalcatura è sostenuta da una catena motivica essenziale, derivata da pochissimi elementi di base e soggetta a continue trasformazioni. È proprio nell'equilibrio sapiente fra tradizione e modernismo che quest'opera trova la sua collocazione più giusta, ed in questo senso la particolare qualità «retorica» del materiale musicale dà voce ideale all'intreccio manniano, così apparentemente impraticabile come soggetto d'opera, immettendolo in una struttura narrativa di grande originalità e suggestione.

Il trattamento speciale cui è stato sottoposto il testo letterario riguarda anzitutto lo spostamento del punto di vista dall'anonimo narratore allo stesso Aschenbach, con il risultato che tutta la vicenda viene fatta passare attraverso la visione inattendibile di quest'ultimo. Così, nel suo lavoro di sceneggiatura, la librettista Myfanwy Piper ha opportunamente evidenziato il particolare andamento allucinato del racconto, in una chiara accentuazione dell'aspetto visivo che si rifà a talune tecniche cinematografiche⁽⁵⁾. Il progredire dell'azione, che assume spesso il ritmo imprevedibile della mente eccitata, evita di concentrarsi in scene diffuse ove le regole di tempo e di luogo siano rispettate, trascolorando invece liberamente da un episodio al successivo, seguendo tutte le sfumature psicologiche che muovono il personaggio.

Il piano strutturale definitivo della Piper, che si appoggia peraltro all'identica consequenzialità di eventi e tensioni del racconto originale, comprende diciassette scene fornite di titolo⁽⁶⁾ più una ouverture strumentale che però arriva alla fine della seconda scena, quando l'opera è iniziata già da una ventina di minuti. Poiché l'ouverture, che è intitolata «Venice», ha uno scopo illustrativo-paesaggistico, è stata collocata giustamente nel momento in cui Aschenbach mette piede nella città lagunare, riservando all'inizio dell'opera la delineazione del dramma personale di lui. In breve, il piano strutturale del lavoro è il seguente:

⁽⁵⁾ C'è da tener presente che entrambi gli Autori provenivano dalla recente esperienza dell'«opera televisiva» *Owen Wingrave* (1971), creata appositamente per il piccolo schermo.

⁽⁶⁾ Lo stesso procedimento era stato applicato dagli Autori in *The Turn of the Screw* (1954) al fine di evidenziare l'episodicità della struttura narrativa di Henry James in cui lo svolgersi delle azioni assume il ritmo libero e imprevedibile legato alla psicologia degli attori del dramma.

ATTO PRIMO

1) Monaco

(passeggiando presso un cimitero nei sobborghi di Monaco, Aschenbach si imbatte in un misterioso viaggiatore che gli suscita un impellente bisogno di partire).

2) Sul battello per Venezia

(il viaggio è cominciato, ma Aschenbach è infastidito da una brigata di giovani chiassosi e soprattutto da un osceno ganimede imbellettato che si permette delle gratuite insinuazioni).

Ouverture: Venezia

3) Verso il Lido

(dubbioso, Aschenbach si lascia cullare dal dondolio della gondola, ma scopre che il gondoliere lo sta portando dove non vuole).

4) La prima sera all'albergo

(nella hall, tra una gioiosa confusione di turisti poliglotti in attesa della cena, nota una famiglia polacca di cui fa parte un fanciullo che lo colpisce per la sua straordinaria bellezza).

5) Sulla spiaggia

(il cielo è grigio e opprimente e lo scirocco non dà tregua; Aschenbach si sente a disagio ma è distratto dall'apparire del bel fanciullo di cui scopre il nome: Tadzio).

6) La mancata partenza

(recatosi a Venezia, Aschenbach è tormentato da venditori ambulanti e straccioni, mentre lo scirocco è divenuto insopportabile. Decide di partire ma il suo bagaglio viene spedito per sbaglio in un'altra direzione. Tornato al Lido e riveduto Tadzio, comprende che solo per lui la partenza gli riusciva così ardua).

7) Le feste del sole

(Aschenbach sulla spiaggia assiste ai giochi dei ragazzi sotto l'impressione di una competizione classica a cui partecipa lo stesso Apollo. Tadzio, vincitore di tutte le gare, viene incoronato d'alloro; Aschenbach comprende con sgomento di essersene innamorato).

ATTO SECONDO

8) Dal barbiere dell'albergo (I)

(il barbiere si lascia sfuggire un accenno a una malattia che allontanerebbe i clienti prima del tempo, ma, interrogato da Aschenbach, si rifugia in risposte evasive).

- 9) L'inseguimento
(a Venezia, Aschenbach trova la città tappezzata da manifesti del comune che invitano a prudenti misure d'igiene. Si imbatte nella famiglia polacca e la segue dovunque; Tadzio ne è consapevole ma non lo tradisce).
- 10) I commedianti
(una sera all'albergo un gruppo di commedianti intrattiene il pubblico. Avvicinatone il capo, Aschenbach cerca di avere notizie sulla presunta epidemia ma ottiene solo risposte di burlesco diniego).
- 11) L'Ufficio Viaggi
(un impiegato inglese informa Aschenbach che il colera è ormai arrivato a Venezia e che la quarantena è prossima).
- 12) La Dama delle perle
(Aschenbach è incapace di tener fede al suo proposito di informare la madre di Tadzio del pericolo in corso e anzi sogna che tutti muoiano lasciando solo lui e Tadzio sull'isola deserta).
- 13) Il sogno
(Aschenbach ha un sogno orrendo, un'orgia sacrificale in onore del dio Dioniso, a cui egli stesso si unisce ormai incapace di opporre alcuna resistenza).
- 14) La spiaggia vuota
(ancora una volta egli osserva i giochi dei ragazzi in una spiaggia ormai abbandonata da tutti i turisti).
- 15) Dal barbiere dell'albergo (II)
(in una frenesia di ringiovanimento, Aschenbach acconsente a farsi tingere i capelli e incipriare il volto).
- 16) L'ultima visita a Venezia
(in un estremo impeto di desiderio, torna a Venezia e prosegue nei suoi folli inseguimenti; ma poi si siede affranto e sofferente e rievoca il dialogo di Socrate sulla bellezza che si raggiunge solo attraverso i sensi).
- 17) La partenza
(la famiglia polacca è in partenza; Aschenbach, che ha contratto l'epidemia, vede Tadzio per l'ultima volta e muore).

Presente in scena dall'inizio alla fine e privo di reali antagonisti, Aschenbach si configura come protagonista assoluto. Egli ha rapporti soprattutto con se stesso; non è un personaggio d'azione e vive gli eventi sotto forma di progressioni mentali che alimentano la sua tendenza alla meditazione raziocinante. Quei lunghi brani che nel racconto manniano

raccoglievano le riflessioni del personaggio mediate dalla terza persona del narratore, diventano qui uscite monologanti dello stesso Aschenbach, soliloqui di acutissima auto-analisi, trascoloranti attraverso i più vari stati d'animo e simili talora alle confessioni del paziente sul lettino dello psicoanalista.

Per rendere tutte le sfumature espressive di un personaggio così complesso, la librettista ha creato per lui tre diversi tipi di espressione: il dialogo vero e proprio; l'effusione di sentimenti o sensazioni che può toccare le corde del lirico, del malinconico, del patetico o del tragico; e infine il lucido razionale commento, talora venato di umorismo e sorretto da capacità di auto-ironia. A ciascuno di questi modelli la Piper ha assegnato un tipo diverso di linguaggio di cui il primo, com'è giusto, è il più scarno e impersonale, data l'incapacità del personaggio a comunicare; il secondo è sovente un intenso momento di poesia stimolato da una realtà esterna (la «gondola misteriosa», l'«ambigua Venezia», il tempo che passa inesorabile, il «mare immenso disorganizzato vuoto» o anche il malessere provocato dallo scirocco), e il terzo, il più interessante, raccoglie le più profonde riflessioni su se stesso e sulle sue azioni: i richiami all'ordine, le decisioni da prendere e, verso la fine, l'accettazione della disfatta. La prosa di quest'ultimo tipo di discorso è diffusa e densa, non adatta al canto ma al contrario richiamante la nuda parola che senza indugi metta in fila i concetti o strutturi il discorso in forma di dialogo interiore. L'isolamento del personaggio con la propria coscienza è reso nel libretto attraverso un semplice espediente teatrale: egli «trae di tasca un taccuino, simbolo della sua professione di novelliere», quasi a prendere appunti in vista di un eventuale saggio autobiografico. Vi sono una diecina di momenti simili distribuiti nel corso del libretto e significativamente essi si fanno sempre più rarefatti a mano a mano che la vicenda di corruzione avanza e la ragione del protagonista si dimostra sempre più incapace di imporsi sull'istinto cieco.

Tutta questa complessa interiorità del personaggio viene resa in musica mediante la felice restaurazione dei recitativi secchi, sia pure con funzione espressiva capovolta. Qui infatti essi non designano l'azione bensì la sospensione riflessiva, la quale ha nell'economia del lavoro una urgenza drammatica maggiore che non le zone liriche, incaricate di trasferire emozioni transitorie e non sempre direttamente rapportate al cuore della vicenda. Ottimi espedienti per separare i livelli narrativi e dare continuità alle varie sezioni, tali recitativi servono anche a rendere plausibile l'isolamento del protagonista: è lui infatti l'esclusivo beneficiario di questo sistema espressivo. La peculiarità dei recitativi secchi

in quest'opera risiede nel loro equilibrio tra la lucida espressione verbale e la deformazione che pervade spesso la parte dell'accompagnamento pianistico (cfr. oltre, Es. 5), evidenziando come l'origine dell'allucinazione appartenga all'esperienza interiore del personaggio e trovi un naturale sbocco nella realtà esterna che è percepita attraverso la visione ottenebrata.

Nel racconto come nell'opera, il mondo che circonda il personaggio centrale si stratifica in tre campi diversi: quello proibito di Tadzio e dei suoi, che è il più lontano e irraggiungibile; quello ambientale di Venezia e del Lido, ricco di suggestive puntualizzazioni coloristiche; e quello inerente a taluni personaggi con i quali il protagonista «interagisce», che sembrano appartenere a un'altra dimensione, pur stagliandosi anche essi nella cornice veneziana. Queste inquietanti figure ricorrenti, che ben presto si rivelano essere presagi di morte, riassumono in sé i tratti comuni di un unico antagonista proteiforme il quale incarna in successione il medesimo simbolo: quello appunto di Hermes, il dio mitologico incaricato di accompagnare il predestinato verso l'ultima dimora. Nella suggestiva narrazione di Mann, l'unità simbolica delle figure del destino è assicurata da certi elementi esteriori comuni quali il cappello a larghe tese e il bastone in mano, e soprattutto un aspetto genericamente ripugnante in cui si distingue un ghigno che mette in mostra una chiostra di denti sporgenti, a palese richiamo dell'immagine di un teschio.

È superfluo osservare quanto questi Leitmotive creati dal virtuosismo narrativo manniano trovino proprio in musica la loro più logica applicazione. La realizzazione operistica di Piper e Britten coglie e amplifica il prezioso suggerimento, accomunando alle apparizioni del Viaggiatore, dell'Anziano Bellimbusto, del Vecchio Gondoliere e del Capo dei commedianti quelle del Direttore dell'albergo e del Barbiere, completando l'identificazione col farle interpretare tutte e sei da un medesimo attore. Nella loro acuta stilizzazione, queste presenze mostruose si rivelano dotate di una notevole predisposizione teatrale, e la loro intrinseca qualità di figure da incubo alimenta subito l'impressione che non si tratti altro che di ectoplasmi prodotti dalla fantasia turbata di Aschenbach. Di fatto, il basso-baritono che le interpreta costituisce l'unica effettiva controparte cantante al ruolo dominante di questi, ovvero l'unico antagonista che riesca a dar voce ed attuazione all'istinto di morte che egli coltiva nel proprio inconscio.

La realtà esterna, come detto, ne sarà segnata in modo inconfondibile. Venezia, quale elemento ambientale ed espressivo di primaria importanza, racchiude in sé un carattere di irrealità e di fantastico che emerge anche attraverso le manifestazioni di una concreta e talora inva-

dente corporeità. Tutto l'ambiente sembra congiurare nel rendere la vacanza di Aschenbach un'avventura speciale che coinvolge profondamente, nel bene e nel male, l'intimo del personaggio: il fascino monumentale e le bellezze naturali che soddisfano il senso estetico; la sensazione diffusa di sporczia e mendicizia, il calore opprimente e l'epidemia in atto che portano al rilassamento dei freni morali e a una maggiore familiarizzazione con l'idea della morte. Nel contesto angosciante e pittoresco della città acquatica, le tipiche simbologie romantiche della gondola veneziana come metafora della bara e del gondoliere quale immagine di Caronte che trasporta i defunti attraverso lo Stige sono altre corrispondenze che concorrono a puntualizzare in senso fatalistico la vicenda di Aschenbach. Inoltre, il meccanismo dell'autodistruzione è innescato proprio dal quadro d'ambiente di «venezianità» deformata evocato all'inizio dal Viaggiatore, anche se a quel primo stadio la «palustre regione tropicale . . . , rorida, lussureggiante e mostruosa»⁽⁷⁾ rimane solo una suggestiva immagine esotica del tutto indefinita e immaginaria.

Nella loro mescolanza di realistico e di allucinato, le immersioni di Aschenbach nella realtà veneziana sono tra i momenti più impressionanti dell'opera. Essi danno vita a scene multiple in cui l'estrema stringatezza del testo librettistico e l'abbondanza di didascalie risolvono egregiamente il problema di caratterizzare con pochi tocchi essenziali l'ambiente multicolore e di rendere scenicamente spigliata la successione di spostamenti, movimenti scenici, dissolvenze, a tutto favore del pieno dispiegarsi della musica. Un variopinto mondo di venditori, gondolieri, mendicanti e comuni cittadini si impone sulla scena attraverso brevi e caratterizzanti interventi. Egualmente estranei ad Aschenbach, tutti costoro sono resi dalla Piper ancora più «asettici» mediante l'inserzione frequente di parole italiane e finanche dialettali. Non si contano gli appellativi di «Signore» o le interiezioni «grazie» o anche «grassie», le grida dei gondolieri arricchite da termini gergali arcaici fin troppo preziosi («de longo», «stagando», «premando»); o i quadretti pittoreschi e forse superflui del cameriere che vanta un ricco menu di «vongole, granseole, aragosta, gamberetti, mazzanette, calamaretti», mentre la venditrice di pizzi e il vetraio ripetono a ritornello «Tutto a buon mercato» e una giornalaja grida «La Stampa» e «Il Mondo». Ma se la rappresentazione viva ed attuale della città con i suoi angoli magici e i suoi personaggi tipici corre a

(7) T. MANN, *Der Tod in Venedig*, trad. it. di Emilio Castellani, *La morte a Venezia*, Milano, Mondadori, VIII^a ristampa, 1983, p. 58.

volte simili pericoli di bozzettismo oleografico, espressivamente più intensa e consona alla natura del dramma è la descrizione del risvolto squallido e sudicio, con le acute sottolineature di sporcizia e fetore che provocano disagio fisico. Pregnanti, a questo proposito, le rapide osservazioni di Aschenbach, che suppliscono alla nota didascalica, sulle «nauseanti esalazioni», l'«ostile laguna, orribile maligna nauseabonda», i «rifiuti che si agitano al vento» e l'«odore dolciastro di medicinale che sopraffà quello dei canali stagnanti».

La delineazione dell'ambiente si vale anche di suggestioni sonore che il libretto riprende dal racconto ed esalta in funzione squisitamente musicale. Vi appartengono, ad esempio, quelle combinazioni vocaliche che, attraverso sottili trame di analogie ed assonanze, contribuiscono a rendere più marcata l'estraneità di Aschenbach nel mondo «esotico» che lo circonda. Tadzio, sulla spiaggia, viene chiamato dagli amici fuori scena con un suono che si presenta sotto forma di «due sillabe melodiose come 'Adgio' o più frequente 'Adgiu', con un prolungato u terminale, a mo' di richiamo»⁽⁸⁾. Britten raccoglie e amplifica questo suggerimento facendo pronunciare a parte del coro la parola «Adziù» e a due voci le sole vocali costitutive «Ah-oo» (pron. «Ah-ù»). Più tardi, lo stesso grido servirà a commentare l'inevitabile coinvolgimento di Tadzio nel subconscio di Aschenbach durante il sogno dionisiaco di questi (II, xiii) e il selvaggio grido «Aa-oo» lanciato dalle Menadi vorticanti nella danza sacrificale sarà il supporto sonoro all'orgia sfrenata. A questo suono singolare che sembra richiamare distanze infinite si accosta quello omologo proveniente dalle grida dei gondolieri («Aou'!») che si sovrappongono ad eco: in primo piano e a distanza, talora su tre piani sonori diversi. La suggestione è ripresa dal suo rovescio: l'«ua» che la venditrice di frutta offre agli acquirenti. Il ricorrere di questa vocale u nel corso dell'opera ha un che di ossessivo, essendo di fatto un simbolo dell'ossessione di Aschenbach nei riguardi di Tadzio, e trova un corrispettivo strumentale nel muggito della tuba che, come vedremo, riveste uno degli incisi tematici più emblematici dell'opera.

Immagini e voci, colori e odori avvolgono così l'inquieto protagonista in un'aura di fiabesco suggestivo e orrido i cui primi sintomi sono percepibili fin dal suo viaggio di avvicinamento in battello tra gente chiassosa ed equivoca. Come si legge nel terzo capitolo della novella di Mann, Aschenbach non era ancora sbarcato nella città del leone e

⁽⁸⁾ Ibidem, p. 92.

del santo che cominciava ad avvertire la sensazione che «il mondo inclinasse a deformarsi in guisa pagliaccesco e sinistra» ⁽⁹⁾, dandogli quel senso di sconforto che lo accompagnerà per tutta la durata del suo soggiorno. La sua reazione alla vista del disgustoso libertino imbellettato è quella dell'uomo di severi costumi che assiste impotente a una manifestazione di corruzione avente in sé qualcosa di incomprensibile. La sua successiva avventura veneziana sarà tutta sotto il segno di questa deformazione grottesca della realtà; lo stesso incontro con il bellissimo ragazzo polacco sfuggirà di molto ai canoni realistici, rifugiandosi il più delle volte nel camuffamento delle reminiscenze mitologiche (Aschenbach, ricordiamo, è un rinomato umanista).

Tra tutti i suggerimenti classicheggianti che il testo di Mann propone, il libretto della Piper punta soprattutto sul contrasto dialettico nietzschiano tra apollineo e dionisiaco, estendendolo ben oltre le intenzioni dello scrittore e dandogli un voluto rilievo teatrale che si rivela abbastanza efficace nel descrivere e commentare il passaggio del protagonista da una situazione estrema all'altra. Se nella solare prima parte ricorre più spesso l'immagine di Apollo, si impone nel 2° Atto quella del «dio forestiero» che adombra, senza mai nominarlo, Dioniso; i due dèi vengono anzi introdotti nel cast, non come presenze sceniche concrete bensì manifestantisi con la sola voce in due momenti paralleli e simmetrici che segnano il trionfo ora dell'uno ora dell'altro. Si tratta di fatto di forzature squisitamente teatrali, che trovano la loro giustificazione nell'evidenziazione gestuale e musicale della lotta nell'inconscio del protagonista, diviso tra volontà e istinto. Britten arricchirà ulteriormente queste figure di precisi riscontri fonici: la voce di Apollo è quella incorporea e atemporale di un controtenore che sembra incarnare l'ideale di eterna giovinezza dell'arte pura, mentre la ben più terrestre voce di Dioniso è affidata allo stesso basso-baritono che ricopre i ruoli delle maschere ferali, completando con questa settima ed ultima caratterizzazione le incarnazioni multiple del medesimo simbolo.

Seconda parte:

ANALISI DELLA PARTITURA

Da quanto si è detto finora riguardo alla realizzazione britteniana del «ritmo psichico» di questo racconto così connesso a stati d'animo

⁽⁹⁾ Ibidem, p. 77.

complessi e ambigui, si chiarisce il senso della drammaturgia di questo Autore, sempre volta al trasferimento nel campo sonoro di problematiche del profondo. Entrando ora più da presso nella «fabbrica» compositiva di Britten, si vedrà come il perspicuo carattere di novità presente in taluni elementi del linguaggio impiegato vada a vantaggio della massima resa drammatica e teatrale dell'andamento ossessivo che scandisce la vicenda di Aschenbach. La concentrazione massima del materiale tematico e la conseguente manipolazione in senso distorsivo delle microstrutture melodico-armoniche ha consentito al musicista di rendere al racconto l'esatto contorno ambientale e psicologico e la particolare qualità allucinatoria richiesta. Deformazione e iterazione, quali tecniche fondamentali qui usate, testimoniano di un ricorso cospicuo a precisi stilemi derivati da esperienze esecutive orientali che Britten aveva applicato con sistematicità negli anni '60 nelle tre *Parables* e in particolare in *Curlew River* (1964) che è forse la sua partitura più audace in tal senso ⁽¹⁰⁾. Le caratteristiche più evidenti di questo particolare sistema compositivo riguardano l'aleatorietà della scrittura e l'approssimazione esecutiva; ma va subito detto che la loro applicazione in *Death in Venice* è assai contenuta e saltuaria, e non pregiudica minimamente la natura propria delle voci e degli strumenti. In definitiva, gli elementi aleatori si limitano a varianti ritmiche (ripetizioni, corone, alterazioni agogiche) che dipendono al contempo dalle scelte soggettive dell'interprete e dall'intero contesto circostante, richiedendo un notevole affiatamento tra le parti coinvolte e un fondamentale rispetto della libertà altrui ⁽¹¹⁾.

All'inizio dell'opera Aschenbach fa il suo ingresso su rigide e meccaniche ripetizioni «ad libitum» di frammenti melodico-ritmici. Il suo atteggiamento dubbioso, che si esprime su una linea melodica basata sui dodici suoni della scala cromatica, trova riscontro espressivo nell'incep-

⁽¹⁰⁾ Il musicista aveva appreso dal vivo, nel corso di un suo lungo viaggio in Estremo Oriente (1955-6), i modi e le particolarità esecutive del teatro Nô giapponese e del *gamelan* di Bali e Giava che egli poi manipolò mediandolo con la tradizione occidentale ottenendone un prodotto di notevole potere suggestivo e di indubbia originalità.

⁽¹¹⁾ Le tre *Parables* applicavano questi principi tanto più radicalmente in quanto prevedevano un tipo di rappresentazione «totale», con gli esecutori inseriti pienamente nell'azione scenica, che suonano senza direttore e che si spostano in uno stage costruito all'uopo seguendo un predisposto percorso processionale. In un'opera di più normale concezione come *Death in Venice*, questi principi trovano un'applicazione più mediata: qui il ruolo del direttore è quello di guidare e «condizionare» la libertà esecutiva, usando quella stessa flessibilità che nel piccolissimo organico delle *Parables* si determinava nel passaggio dall'uno all'altro degli strumentisti o dei cantanti.

pamento degli strumenti a fiato nelle iterazioni libere, simboleggianti un'incrinatura nella volontà e nella ragione ⁽¹²⁾.

(Esempio 1)

slowly (d = 60) ASCHENBACH pp smoothly
 my mind beats on (d ca. 75) my mind beats on sim.
 2 cl. pp staccato 3 repeat regularly
 Asch. no words come. ecc.
 2 (d ca. 60) 3 (d ca. 60) 3 (d ca. 60) 3 (d ca. 60)

Il successivo intervento dell'anonimo Viaggiatore propone invece la tecnica complementare della deformazione, applicata a un principio esecutivo derivato direttamente dall'esperienza eterofonica orientale. Esso riguarda il modo di disporsi della melodia e dell'accompagnamento secondo un rapporto inedito, in quanto la melodia appare accompagnata da una sovrimpressione sfasata della melodia medesima. Interamente nello stile delle *Parables* è la prima uscita del Viaggiatore quanto a tecnica vocale (l'insistere su determinati intervalli, specie sulla terza maggiore disposta in modi diversi), ad accompagnamento strumentale «sfasato» e al ruolo ritmico dei tom tom:

(Esempio 2)

TRAVELLER p smooth
 Her-vels un-fold! A wil-der-ness, swell'n with fear-ful growth,
 bsn. cl. pp
 2/2 3/2 2/2 2/2
 pp pp

⁽¹²⁾ La «serie» di 12 suoni del totale cromatico messa all'inizio di un'opera a denotare una situazione di caos, disordine o di confusione non è una novità in Britten: anche *The Screw* si apriva con l'enunciazione del tema principale «dodecafonico» su questo particolare argomento, cfr. Peter Evans, *The music of B. B.*, London, Dent, 1979, pp. 205-7 e 526-8.

Altri due momenti ambientali saranno costruiti con lo stesso criterio. Il primo si ha nell'ouverture «Venice», con uno scampanio di grandiosa fastosità ad alto potenziale disorientante (n. 43 della partitura): ⁽¹³⁾ qui il motivo di fanfare, che ricorda lo stile dei Gabrieli, è intrecciato in quattro linee che conservano gli spostamenti intervallari interni ma con considerevoli sfasamenti metrici:

(Esempio 3)

Very lively
brass
f smooth

L'altro si ha all'interno della basilica in una scena del 2° Atto (II, ix, n. 219), in cui il coro del Kyrie Eleison, se pur concepito come omaggio al tipo di esecuzione per due cori fronteggiantisi appartenente alla tradizione marciata cinquecentesca, è comunque in sé un eloquente esempio di sfasamento ritmico interno di una melodia in funzione distorsiva:

(Esempio 4)

f marked
S. Ky-ri-e e-le-i-son chri-ste e-le-i-son.
A. Ky-ri-e e-le-i-son. ecc.
T. Ky-ri-e e-le-i-son chri-ste e-le-i-son.
B. Ky-ri-e e-le-i-son.

L'elemento armonico della partitura, anche al di là di questi momenti più inusuali legati alla pratica eterofonica quale veicolo privilegiato dell'espressione distorta, è assai liberamente trattato, conoscendo cospicui apporti modali, specie in connessione con il mondo di Tadzio, e in generale una diffusa politonalità, o «limbo tonale» come lo definisce Peter Evans, in cui qualche libera associazione di frammenti tonali di

⁽¹³⁾ I numeri fanno riferimento allo spartito Faber, 1973, n. F 0514.

quando in quando si condensa in frammenti più denotati. Tale è, ad esempio, il momentaneo gravitare del materiale armonico sulle tonalità di La e di Mi, collegate rispettivamente alle figure di Tadzio e di Aschenbach; ma ciò non riesce a creare dei poli stabili, configurandosi piuttosto come caratterizzazione drammatica che come elemento costruttivo in senso proprio. Un esempio lo si ha nella stessa prima scena, in quello che si potrebbe chiamare il «tema di Aschenbach» o «della fievrezza dello scrittore» («I, Aschenbach, / famous as a master-writer, / successful, honoured . . .», n. 3), ove l'accostamento/sovrapposizione delle tonalità contigue di Mi e di Fa denota tensione non risolta, proponendo ancora un tipo di distorsione, ma talmente frequente nella pratica britteniana da costituirne una «sigla» inconfondibile⁽¹⁴⁾. La delineazione del personaggio protagonista in questa lunga prima scena è arricchita dal primo dei recitativi secchi (n. 23), i quali pure condividono parzialmente un tipo di aleatorietà di scrittura, al fine di seguire un respiro quasi fisiologico. I suoni della linea vocale fluttuano in un pentagramma privo di indicazioni di misura, demandando al cantante la scelta dei giusti ritmi interni in accordo al senso testuale; mentre l'accompagnamento del pianoforte è talvolta rappresentativo di un altro modello di deformazione che consiste nella sovrapposizione nelle due mani di figure melodiche simili ma inserite in gruppi irregolari: duine contro terzine, terzine contro quartine, e così via, rendendo la linea sempre appannata. Nell'esempio che segue, riferito al settimo recitativo posto all'inizio del 2° Atto, un ulteriore sfasamento è dovuto all'insistenza sugli accostamenti di semitono, quasi a voler riprodurre sul più temperato degli strumenti quel tipico oscillare dell'intonazione che è proprio degli strumenti giavanesi o balinesi a intonazione naturale:

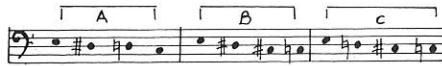
(Esempio 5)

The image shows a musical score for piano and voice. The piano part (pft.) is on the left, featuring complex rhythmic patterns with triplets and dynamic markings like 'pp' and 'p'. The voice part is on the right, with lyrics 'ASCHENBACH (n) spalten with book So, it has come to this.' and 'ecc.'. The score includes performance instructions like 'Ped.' and 'Pft.'.

⁽¹⁴⁾ Tra le molteplici applicazioni di questo procedimento si evidenzia per il particolare significato drammatico quella all'inizio di *Billy Budd*, in cui la prima apparizione del personaggio di Vere è salutata dal cozzo irrisolto tra Si e Si bemolle.

Torniamo ora alla melodia d'esordio del Viaggiatore, che costituisce il primo elemento strutturale importante dell'opera. Il modello costruito sulle parole «Marvels unfold» (cfr. Es. 2) è scomponibile in un tetracordo discendente che copre l'intervallo di una terza maggiore e assume tre posizioni differenti a seconda di come si sistemano i semitoni interni ad esso:

(Esempio 6)



È questa la cellula originale che farà derivare con funzione simbolica e unificante il materiale tematico collegato in qualche modo alla «parte oscura» della vicenda e soprattutto all'idea della morte, configurandosi da un certo punto in poi come l'inciso specifico per la presenza del colera, rivestendosi in quel caso per lo più del timbro cupo della tuba.

A questo intervallo-base è emblematicamente contrapposto quello di settima maggiore, prevalentemente rapportato ad un ambito modale, che nella sua massima applicazione nel tema di Tadzio (cfr. oltre, Es. 12), acquista la luce impassibile del lato «apollineo» della realtà.

In questa prima parte, invece, viene ripetutamente sfruttata una sequenza costituita da due terze maggiori accostate l'una all'altra a formare una settima minore (omologabile alla sesta eccedente), che si configura espressivamente come presagio di morte o elemento del destino. Nella sua prima esposizione, questo nuovo ambito intervallare è coperto dalle voci spettrali che «leggono» le iscrizioni sulla facciata della cappella nel cimitero (I, i, n. 9). Il testo è allusivo alla condizione mortale e la melodia per toni interi si snoda, dapprima ascendente (tenori e bassi) poi discendente (soprani e contralti) fino a enunciare l'intero esacordo:

(Esempio 7)

Subito dopo, l'inciso è riecheggiato in orchestra in una sequenza a cinque note ricoprente sempre l'identico ambito, fino a che gli squilli, sufficientemente identificabili per la loro qualità di presagio, annunciano la presenza del Viaggiatore. Apparso con tutte le caratteristiche di una

epifania ferale, questo personaggio estraniante ed emblematico apporta nel tessuto musicale quell'elemento di diversità che l'esacordo raccoglie e riassume simbolicamente. Dopo il suo primo intervento, lo sconosciuto passa a un invito più specifico e diretto, su un inciso ritmico già anticipato dai timpani all'apparire del personaggio, costruito anch'esso sul modello della cellula originaria:

(Esempio 8)

TRAVELLER *pp* *Rhythmic (♩ = 72)*
No bound-a-ries hold you, — *pp* Go, tra-vel to the south. —

Esso presenta un ulteriore elemento di caratterizzazione nel salto finale (qui di settima diminuita) che è un marchio inconfondibile del modo di esprimersi musicale delle successive «incarnazioni di Hermes».

D'ora in avanti la cellula generativa ricomparirà sotto varie foggie e travestimenti, modificandosi nel passaggio dall'uno all'altro ma risultando sempre riconoscibile come contrassegno del male che avanza: non a caso uno degli impieghi più interessanti della cellula è quello associato alle manifestazioni multiple degli agenti di morte, dove essa sostiene e commenta il loro linguaggio ora insolente ora untuoso.

Sarà per primo l'Anziano Bellimbusto a reintrodurre il modello, falsandolo grottescamente con salti siderali nel suo registro sovracuto (I, ii, n. 27):

(Esempio 9a)

ELDERLY *p* *p slower*
He Ca-sa-no-va? — He matto trouble? —

Il Vecchio Gondoliere ne avrà invece una versione borbottante, con il salto finale di quinta diminuita (I, iii, n. 48):

(Esempio 9b)

OLD GONDOLIER *p short*
(to himself) Pas-sen-gers must fol-low,

Il Direttore dell'albergo si esprimerà con un tono più distaccato e professionale, riproponendo lo schema dell'Es. precedente, ma con la quinta giusta (I, iv, n. 57):

(Esempio 9c)

Broadly ($d=60$)

HOTEL MANAGER *f*

p

we are de-light-ed to greet the Si-gno-re

mentre il Barbiere, nel suo ritornello di cortesia («Guardate, Signore! Va bene, Signore?») ha la linea melodica rovesciata e contenente per due volte il modello B della cellula di base. Allo stesso tipo di caratterizzazione partecipa anche il saltellante accompagnamento strumentale (II, viii, n. 194):

(Esempio 9d)

very leisurely ($d=108$)

HOTEL BARBER *p* grazioso

guarda-te, si-gno-re! Va be-ne, si-gno-re?

p *sust.*

f *mf* *str.*

Infine, il Capo dei commedianti sarà più che altro evidenziato come portatore del colera: nel racconto egli disgiusta Aschenbach anche per il forte odore di disinfettante che riversa a zaffate sull'uditorio, e tale suggerimento olfattivo viene per così dire raccolto dalla partitura che punteggia qua e là il suo intervento con l'inciso dell'epidemia eseguito da varie combinazioni di strumenti a fiato. Quando risponde all'inchiesta di Aschenbach, anch'egli si serve di frammenti della cellula generativa (II, x, n. 249):

(Esempio 9e)

[Gaily ($d=144$)]

LEADER *p*

Ha! That's a good one, perhaps the si-ro-co's a plague?

pp

mf *pizz. + small drum*

La stessa Venezia è coinvolta in primo piano nell'opera di distruzione e conseguentemente il motivo che la contraddistingue («Serenissima») partecipa dell'identico schema intervallare. Nella scena del battello (I, ii), il refrain viene ripreso più volte dai vari gruppi corali a guisa di canzonetta in voga (n. 25) ⁽¹⁵⁾:

(Esempio 10)

The image shows a musical score for Example 10. It consists of two staves: a vocal line for Tenor (T.) and a piano accompaniment for Right Bass (Rt. B.). The vocal line is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 3/8. The lyrics are "Se - re - nis - si - ma." The piano part is in bass clef with the same key signature and time signature. Above the vocal line, there are markings: "pp quietly (d = 50)". To the right of the main score, there is a smaller musical diagram showing a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, with a bracket above it labeled "B".

Tutta la seconda scena è costruita su piani sonori diversi e accostati, in vista di un altro tipo di sfasamento: qui sono gli elementi fonici, ovvero gli effetti di colore, a provocare disturbo ed estraneità ⁽¹⁶⁾, dagli invadenti accordi isolati degli ottoni quali onomatopea delle sirene del battello, al curioso e indipendente ostinato ritmico dei tamburi con spazzole ad imitazione del rollio dei motori, cui si uniscono gli innaturali falsetti bercianti del Bellimbusto, le varie canzoni sovrapposte e tutto un repertorio di grida, richiami, scoppi di risa, chiacchiericci indistinti e, come unico elemento di coesione, il ricorrente inciso «Serenissima», che conserva una sua tenue atmosfera nostalgica ⁽¹⁷⁾.

Dopo il clima inquieto del cimitero, l'atmosfera equivoca del battello e l'episodio inesplicabile del Gondoliere, Aschenbach giunge finalmente al Lido e qui per la prima volta la musica si apre a una visione contemplativa di ampia spazialità alla rivelazione della spiaggia e del mare. Il «tema del paesaggio» arriva come una ventata d'aria fresca

⁽¹⁵⁾ L'uso improprio di immagini linguistiche arcaiche o desuete costituisce una delle poche debolezze del libretto. L'appellativo «Serenissima» (che in Mann compare di sfuggita una sola volta) attribuito alla città di Venezia, appartenendo a una precisa connotazione storica, diventa singolarmente fuori luogo in una canzonetta cantata da brigate di giovinastri; lo sarà meno sulla bocca di Aschenbach, turista colto in grado di cogliere il riferimento preciso.

⁽¹⁶⁾ Anche le stratificazioni diverse delle fonti sonore è uno dei procedimenti in cui il Britten operistico eccelle. Aveva avuto modo di impraticarsene in gioventù quale autore di colonne sonore per drammi radiofonici.

⁽¹⁷⁾ Sono proprio questi «ritornelli» ricorrenti a unificare un materiale musicale libero da impacci costruttivi di tipo tonale. Oltre al motivo «Serenissima» si evidenzia per la sua frequenza la cullante barcarola che accompagna tutti gli spostamenti in gondola del protagonista.

e ricorda da vicino altre precedenti pitture marine di Britten, soprattutto per la linea melodica composta da una successione diatonica per terze, arricchita qui da amplissimi intervalli:

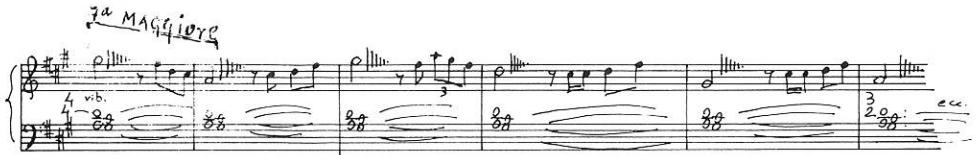
(Esempio 11)



Anche questo motivo sarà soggetto a modifiche sostanziali e nella prima uscita sulla spiaggia (I, v) ricomparirà snervato e indolente a commentare il disagio dovuto al «mare immobile, il cielo oscurato, e un odore stagnante [che] sale dalla laguna».

Ma nel frattempo si è verificato un episodio colmo di presagi: il primo incontro con Tadzio (I, iv, n. 73) introduce un radicale cambiamento nel materiale musicale. La sua apparizione riveste un momento di immota stupefazione che trova sbocco in un tema dolce e di sapore arcaico suonato dal vibrafono e sostenuto da una fascia degli archi in fissità sideree (l'armonia è ancora una volta combinata sulle note della melodia, ma con molti sfasamenti semitonal). Difficilmente si sarebbe potuta rappresentare in modo più efficace una sensazione di fascino repentino che toglie quasi il respiro:

(Esempio 12)



Il tema pentafonico di Tadzio si rivela in pratica essere l'unico vero esteso «tema» dell'opera e le prime cinque note che lo compongono costituiscono un inciso che solo sa tener testa al tetracordo simbolo di morte, ponendosi riguardo a questo in opposizione dialettica ⁽¹⁸⁾.

⁽¹⁸⁾ P. Evans, alla cui acutissima analisi siamo debitori in più parti del presente lavoro, definisce i due incisi entro le sigle x e y, vedendo nella loro contrapposizione funzionale quel contrasto tra dionisiaco e apollineo che sappiamo stare alla base della impostazione drammatica; op. cit., p. 526 sgg.

È subito evidente che qualcosa di fatale e di eccezionale è legato al personaggio di Tadzio: la sua musica, paga della propria autocompiaciuta perfezione, rimane sovranamente estranea a qualsiasi altra finora udita, imponendosi qui per la prima volta come una realtà ignota. Essa ha inoltre il potere di inglobare a sé tutto il suo mondo: infatti la madre di Tadzio (la Dama delle perle) fa ora il suo ingresso su una variante derivata dal tema del ragazzo, reso per l'occasione più solenne nell'andamento e nell'armonizzazione.

È proprio nei confronti di questa figura unica e affascinante che *Death in Venice* presenta le maggiori novità, in quanto il tipo di presentazione del personaggio e del suo mondo non ha niente in comune con quello di un'opera tradizionale, derivando direttamente da quello altamente formalizzato del teatro orientale che Britten aveva già applicato nelle *Parables*. La danza, il mimo, il gesto entrano prepotentemente nella struttura rappresentativa di un'opera moderna, ponendosi con pari dignità espressiva del canto nello svolgersi drammatico di una vicenda. L'intuizione è davvero notevole, poiché solo i movimenti riescono a raffigurare efficacemente la non-integrazione tra i due piani espressivi e umani, permettendo al tempo stesso di dare alla figura di Tadzio e dei suoi quella verosimiglianza scenica che nessuna parola di dialogo avrebbe potuto ottenere, e che del resto lo stesso Mann aveva accuratamente evitato. Se dare a uno dei protagonisti di un'opera un modo di espressione diverso dal canto dimostra il carattere innovativo e «sperimentale» del più recente teatro di Britten e il suo costante interesse ai movimenti del corpo, è nondimeno da considerare in generale l'effetto scenico grandissimo che un personaggio muto può conseguire, qualora sia trattato con esperta consapevolezza drammatica. Così il Tadzio operistico, quale contrapposto incomunicante di Aschenbach, conserva proprio nelle movenze tutto il peso scenico che l'importanza del suo ruolo richiede; a tal fine il libretto moltiplica gli spazi destinati alle didascalie, riducendosi quasi ad astratte note di regia, lasciando al repertorio gestuale e al potere evocativo della musica la completa espressione della situazione scenica ⁽¹⁹⁾.

Tadzio, insieme con gli altri danzatori previsti dalla scena, si esprime attraverso una gamma di movimenti coreografici che vanno dalla gestua-

⁽¹⁹⁾ Nell'eterna lotta tra parole e musica che contrassegna la storia del melodramma fin dalle sue origini, questa umiltà professionale da parte della librettista appare piuttosto rimarchevole. Le convinzioni di Myfanwy Piper e le vicende della sua triplice collaborazione con Britten sono contenute nell'articolo «Writing for Britten», in AA. VV., *The Operas of B. B.*, cit., pp. 8-21.

lità più vicina alle movenze naturali fino alla danza vera e propria e deve appunto alla ritualità della sua presentazione scenica il fascino arcano che circonda il suo mondo. Se a ciò si aggiunge la struttura musicale e la strumentazione *gamelan* ⁽²⁰⁾ a lui propria, la sua figura si definisce meglio come un simbolo di perfezione irraggiungibile.

Indiscutibile è l'importanza che riveste l'aspetto timbrico ai fini della delineazione del personaggio. Un largo spiegamento di idiofoni è incaricato di colorare timbricamente il mondo di Tadzio: al vibrafono, che è lo strumento illustratore del suo tema specifico, si aggiungono nelle scene dei giochi sulla spiaggia xilofono, marimba, glockenspiel, gong, tam tam e altri, che raggiungono un alto effetto narcotizzante nella rapida iterazione ritmica di frammenti del tema pentafonico ⁽²¹⁾. La prima concreta intrusione del mondo giovanile degli amici di Tadzio nel mondo riflessivo di Aschenbach ha luogo sulla spiaggia (I, v) e si manifesta in modo del tutto inatteso attraverso l'irrompere di un ritmo dal sapore esotico-barbarico: su secchi accompagnamenti di timpani e contrabbassi *col legno*, lo xilofono e la marimba introducono una prima danza, arricchita da colpi di piatto, pianoforte, gong e via via da tutta la percussione (n. 80). La magia sonora della scena è accresciuta dalle voci lontane che si levano ad eco nel richiamo deformato del nome di Tadzio («Adziù» / «Ah-oo»), mentre l'orchestra si anima di fremiti e palpiti rivestendo di suoni uno dei momenti più sereni dell'intera partitura.

Il mondo di Tadzio domina nel resto del 1° Atto. Aschenbach, perso nella contemplazione del Bello incarnato nella figura del giovane

⁽²⁰⁾ Col termine generico di *gamelan* si intende una antica e complessa tradizione musicale di carattere per lo più celebrativo sviluppatasi in Indonesia nelle isole di Giava e di Bali; la musica è eseguita da appositi complessi (le orchestre gamelan) composti da strumenti percussivi a intonazione determinata. Una testimonianza dell'entusiastico recepimento di questa esperienza musicale da parte di Britten è contenuta in una lettera scritta dal compositore a Imogen Holst e riportata da questa nel suo libro *Britten* (London, Faber & Faber, 2ª ed., 1970, p. 58): «... La musica è *incredibilmente* ricca, dal punto di vista melodico, ritmico, strutturale (che *orchestrazione!*) e soprattutto *formale*...». Riguardo all'orchestra gamelan, la Holst spiega che «ciascuno strumento suona una variante dello stesso breve motivo a cinque note, entrando in punti differenti e con diversa velocità, così che il motivo fornisce da se stesso l'armonia e il contrappunto, estendendolo molto al di là della sua lunghezza originale. Gli eccitanti ritmi balinesi suonano come improvvisazioni libere, ma sono strettamente organizzati e disciplinati: ogni singolo esecutore è responsabile di tenere insieme l'intera struttura, perché l'orchestra non ha un direttore».

⁽²¹⁾ La sezione percussiva è tra le più massicce numericamente e richiede cinque esecutori. Per il resto, l'orchestra prevede un organico normale: 2 flauti (anche ottavini), 2 oboi, 2 clarinetti (anche cl. basso), 2 fagotti, 2 corni, 2 trombe, 2 tromboni, tuba, arpa, pianoforte, timpani, archi.

polacco, trova naturale trasfigurare questi momenti di beatitudine in senso classico, di deformarli cioè in una specie di sogno ellenistico. A questo proposito il testo manniano propone una convenzione formalizzata: un esteso capitolo privo di qualsiasi discorso diretto e con una prosa densa di stilemi classici che il libretto trasforma in una lunga scena strutturata volutamente in modo da figurare come un'allucinazione di carattere idillico, o per meglio dire in un'azione statica e astratta, dal gesto rituale e arcaico, che si estrinseca sotto forma di gare olimpiche.

La scena delle Danze Corali (I, vii), intitolata «Le Feste del Sole» in partitura e «I Giuochi di Apollo» nel libretto, costituisce il momento più importante per la danza in tutta l'opera. Come tale, può essere vista anche come un momento di diversione e di alleggerimento, ma non come un puro pretesto di integrazione decorativa e spettacolare, e ciò appunto perché il suo carattere visionario la proietta in un'extra-dimensione simbolica che è in perfetta sintonia con lo spirito del lavoro: non si assiste semplicemente a dei giochi da spiaggia ma a un Pentathlon nella Grecia antica e il ragazzo polacco è trasformato in eroe mitologico, incoronato dagli astanti che non sono più gli ospiti dell'albergo differenziati dalle rispettive nazionalità ma gli anonimi spettatori della folla ateniese⁽²²⁾. Il coro statico, nella sua funzione oggettiva di commento esterno, costituisce l'altro elemento fondamentale per la delimitazione di questa ampia sequenza, collegandone i momenti successivi. È desso a introdurre l'atmosfera elisia dando all'inizio della scena il suo colore «antique» mediante una progressione diatonica per terze:

(Esempio 13)

pp sustained but clearly

S. Be-neath a daz-ling sky The sea... Calm morning

A. ecc.

CHORUS

T. ecc.

B. The sea rolls silk-en-white,

P

⁽²²⁾ Questa scena, che da più parti è stata criticata per l'eccessiva lunghezza e dispersività, era considerata invece dall'Autore come fondamentale ai fini della caratterizzazione di Tadzio e del suo mondo, come si legge in una precisa nota di prefazione allo spartito. Alcuni tagli sono stati comunque previsti e consigliati.

Subito dopo si ha l'intervento ancora più estraniante della voce di Apollo il quale, a intervalli regolari, nella sua funzione di «maestro delle cerimonie», intona un motivo che Britten sembra aver derivato da un frammento di Inno Delfico datato all'incirca 138 a.C. ⁽²³⁾:

(Esempio 14)

THE VOICE OF APOLLO

The musical score is a single line of music in G major (one sharp) and 4/4 time. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo/mood is marked 'freely'. The melody consists of quarter and eighth notes, with some slurs and accents. The lyrics are: 'He who loves beauty - worships me. Mine is the spell - that binds his days.' The word '(ten.)' is written above the final note of the phrase.

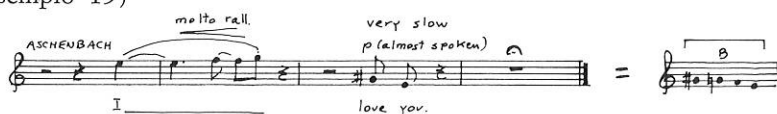
Gran parte dell'importanza di queste Danze Corali nella struttura generale del lavoro risiede nel fatto che proprio qui Tadzio viene assunto al ruolo di altro protagonista dell'opera, e l'affermazione luminosa del suo mondo si impone con robusto contrasto dialettico su quello altrimenti dominante di Aschenbach. Ma nel tripudio generale che segue la vittoria di Tadzio in tutte le gare, mentre l'entusiasta Aschenbach si lancia in un appassionato inno ad Apollo, ecco ricomparire, dapprima subdolamente e poi sempre più avvertibile, la cellula simbolo di morte. Così, in uno spazio ristrettissimo, si ha la massima affermazione di fede apollinea, sulla più chiara ripresa del bel tema di Tadzio («Eros is in the word», n. 183) e il crudo ritorno alla realtà sotto forma del «motivo del colera», affidato qui ai timbri gravi dei fagotti contrappuntati da tuba e corni, che commenta la pantomima del mancato approccio del protagonista con il ragazzo e il momento di perplessità angosciosa che ne segue. A questo punto le simbologie connesse al tema amore-morte sotto forma di collegamento passione-malattia sono stabilite. A maggiore conferma, viene enunciato subito dopo un inciso importante che nel 2° Atto si configurerà come «motivo del desiderio» (n. 186) e che deriva direttamente dalla cellula generativa nonché dalla parte discendente del tema di Tadzio, ormai intrecciati inestricabilmente (cfr. oltre, Es. 18).

Lo sfacelo di Aschenbach è ormai inarrestabile: dopo il sorriso inatteso di Tadzio che lo lascia paralizzato (un attimo reso in musica dal puro timbro: glockenspiel e vibrafono), un motivo di scale ascendenti concatenate che fin dalla prima scena designavano le vaghe inquietudini e aspirazioni dello scrittore in crisi, ritornano qui in una versione aggrovigliata

⁽²³⁾ L'informazione ci viene da Donald Mitchell, «An Introduction to Death in Venice», dal booklet dell'incisione discografica Decca, SET 581-3, 1974, p. 1.

in complesse reti polifoniche che si intensificano a dismisura come la sua passione montante, lasciando infine alla nuda parola l'estremo grido di disperata autoconsapevolezza che ripiega tosto in un sussurro colmo di tragicità: «I love you». Derivato anch'esso dal modello intervallare di base, questo inciso si lascia identificare come «motivo dell'amore» ed avrà pure sviluppi nel prosieguo dell'azione:

(Esempio 15)



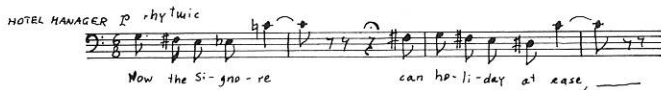
Resta da considerare brevemente la scena precedente (la sesta), la quale fornisce i prodromi della svolta espressiva fondamentale che si verifica prima della calata del sipario. Nell'economia del racconto, l'episodio della mancata partenza è a tutti gli effetti la scena centrale e la più emblematica. La sottigliezza psicologica che sottende la situazione è dovuta al contrasto tra l'immagine pubblica del protagonista che gli impone di lasciare Venezia e la sua voce interna che gli chiede di restare. Così vediamo Aschenbach comportarsi in modo abbastanza incoerente: si affretta ai preparativi ma poi indugia fino all'ultimo, così che l'incidente dei bagagli risulta insieme fortuito e provocato. Se a qualcuno è sembrato che nell'opera questa scena centrale sia stata sacrificata a favore di quella conclusiva ed estraniata dei Giuochi di Apollo⁽²⁴⁾, la partitura di Britten ci assicura invece che il cruciale episodio non ha perso nulla della sua importanza anche se ha spostato l'attenzione dalla rappresentazione freudiana dell'atto mancato a un ulteriore e inaspettato svelamento epifanico. Il grottesco inciso ritmico che contraddistingue il personaggio del Portiere dell'albergo, che è il responsabile materiale dello scambio di treno, rivela infatti di condividere elementi dell'inciso generatore:

(Esempio 16)

⁽²⁴⁾ Ad es. a Ladislao Mittner, «Da Thomas Mann a B. B.», programma di sala del Teatro La Fenice di Venezia, settembre 1973, pp. 11-12.

Tale caratterizzazione, non sufficiente forse a far assimilare il Portiere alle altre figure di Hermes, suggerisce tuttavia che a modo suo egli contribuisce a far sì che il predestinato non lasci Venezia e possa consumare fino in fondo la sua vicenda di degradazione e di annullamento; così, se proprio non si vuol attribuire all'insignificante personaggio un autentico potere decisionale, si può almeno ipotizzare per un puro divertimento intellettuale che egli abbia commesso l'errore su precisa istigazione del suo superiore. Ma l'accostamento funzionale del Portiere agli agenti di morte non è il solo espediente musicale messo in atto da Britten per istituire una sottilissima corrispondenza. L'intervento del Direttore quando riaccoglie il fuggiasco e lo riaccompagna in camera è ricco di allusioni: la sua frase ammiccante è sostenuta dall'identica musica che il Viaggiatore monacense cantava sull'invito «Go, travel to the South» (cfr. Es. 8):

(Esempio 17)



Sempre attento alla millimetrica gradualità emotiva del dramma e fedele alle strutture simmetriche quali infallibili elementi di resa teatrale, il musicista fa in modo che il 1° Atto si concluda con un duplice conseguimento: la consapevolezza da parte di Aschenbach del proprio sentimento colpevole e un primo importante svelamento degli agenti di morte.

La seconda parte, ora, è una parte d'azione: è finito il tempo delle riflessioni autocompiaciute o delle contemplazioni estatiche e si fa avanti prepotentemente l'istinto di possesso, nel pieno rinnegamento dei precedenti ideali. Il preludio al 2° Atto ripropone il «motivo dell'amore» attraverso sospiranti frasi degli archi sempre vanificate e riportate al punto di partenza: a questo stadio l'amore, finalmente rivelato alla coscienza, è diventato tormento, ansia. Ma intanto la realtà del colera si impone momentaneamente sulle altre, e nel successivo sproloquio del Barbiere compaiono in orchestra, affidati alla tuba, importanti anticipazioni del tema del morbo (n. 196), per il momento limitate alle sole prime due note ma che valgono quali segnali inconfondibili. Infatti il tema vero e proprio non si farà attendere troppo e sarà esposto completamente all'incauto accenno alla malattia (1 dopo il n. 198), mentre i legni ripropongono certe figure sovrapposte trillate che fin dal monologo iniziale

del Viaggiatore davano un'allusione quasi fisica del propagarsi sotterraneo del vibrione.

A differenza del 1° Atto dove aveva maggiore spazio l'aspetto «privato» e l'ambientazione al Lido, qui predomina un'altra realtà: la dimensione pubblica di Venezia, inquietante teatro del dramma di Aschenbach che è visto aggirarsi nei suoi vicoli come in preda a un incubo. Nell'intrico delle calli, al caffè in piazza, dentro la basilica durante una funzione religiosa, lungo le Mercerie, in gondola lungo i canali, egli si getta al febbrile inseguimento di Tadzio, lo spia nel continuo timore di essere scoperto, nell'apprensione quando lo perde di vista, nella rinnovata gioia quando lo ritrova, con intima soddisfazione ma anche con un senso di panico quando si avvede che l'oggetto del suo desiderio è consapevole dell'inseguitore e quasi lo aspetta volgendosi spesso all'indietro. Tutta questa parte di movimento è resa mirabilmente nella scena ix mediante un cospicuo apporto dell'ingrediente mimico, strettamente associato alle trame sonore ormai cariche di valenze simboliche fortissime. Con il suo rapido accostamento di ben nove luoghi fisici diversi che si dissolvono l'uno nell'altro nel breve spazio di pochi minuti, la scena dell'inseguimento è tra le più efficaci nel dare un'esatta riproduzione della percettività distorta del protagonista. Essa è tenuta insieme dal ricorrere periodico del cosiddetto «motivo del desiderio», che è intrecciato all'inizio con il tema di Tadzio concentrato in accordi, distorto e arricchito da integrazioni della tuba sulle note fatali del morbo:

(Esempio 18)

The image shows a musical score for Example 18. It consists of two staves, a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The key signature is two sharps (F# and C#). The time signature is 2/2. The score is marked with various dynamics and articulations: *[Restless (d=80)]*, *pp*, *tr.*, and *pp*. There are numerous slurs, accents, and phrasing marks. The bass staff has a complex rhythmic pattern with many beamed notes and rests. To the right of the main score, there is an equals sign followed by a simplified version of the bass staff, enclosed in a box labeled 'B', which appears to be a specific motif or interval.

È presente qui un altro tipo di deformazione che potremmo definire «temporale»: quando la scena si sposta all'interno della basilica, si ode risuonare un possente Kyrie Eleison (cfr. Es. 4) e subito dopo, su delle armonie organistiche di grande effetto, si inserisce il melisma del sacerdote nella formula «Ite missa est», comprimendo così con esemplare utilità scenica l'intera funzione religiosa in pochi secondi, cogliendone il momento iniziale e quello finale. La musica, dal canto suo, provvede ad altri sfasamenti di ordine temporale che consistono nell'anticipazione

e/o posticipazione al di là dell'effettivo episodio di certi suoni ad esso propri: i wozzeckiani accordi dissonanti dell'orchestrina del caffè di cui permangono nell'aria, anche una volta dissoltasi la scena, gli echi delle settimane maggiori ormai irrealmente decontestualizzate (n. 217), ne costituiscono uno degli esempi migliori. Un altro elemento fonico di notevole efficacia presente in questa scena multipla è costituito dall'intervento estraniato dei cittadini veneziani che commentano le partenze anticipate dei turisti stranieri su un chiacchiericcio libero dal carattere vagamente sinistro (risultano sempre inquietanti queste statiche apparizioni del coro parlante messo sullo sfondo a riassumere un evento in modo volutamente innaturale). L'epilogo della scena è segnato dal ritorno del «motivo dell'amore» in una versione lenta e pausata dell'oboe solo che sostiene la pantomima di Aschenbach davanti alla porta chiusa della camera di Tadzio, alla ricerca insieme pudica e trepidante di una comunione con l'oggetto amato.

Parallela a questa e ancora più riassuntiva ed esasperata è la scena xvi («L'ultima visita a Venezia»). Aschenbach, appena uscito dalle mani del Barbiere che lo ha ringiovanito con un abile trattamento cosmetico, sale su una gondola in preda a una felicità selvaggia. La canzone che ora egli intona («Hurrah for the Piazza») è la stessa già udita all'inizio dal Bellimbusto truccato da giovinotto, e la trovata è dovuta esclusivamente al libretto il quale ancora una volta stabilisce, per ragioni di presa teatrale immediata, delle corrispondenze più fitte che non nel testo da cui deriva.

Si consuma qui la vicenda umana di Aschenbach, la cui effettiva morte è soltanto rimandata di qualche minuto, riservata per l'ultima scena. L'intenso addio di quest'ultimo eroe britteniano merita tutta l'attenzione poiché egli abbandona la scena consapevole che non avrà un successore. In un certo senso avverte tutta la responsabilità di raccogliere l'intera «filosofia» del suo autore, e non a caso ciò avviene nel corso di una meditazione sui valori dell'arte. È in momenti come questo che la *pietas* britteniana si riversa con maggior forza sulle creature a cui ha prestato tanto di se stesso. L'alta qualità lirica che ha sorretto gran parte della vocalità di Aschenbach con penosa, sofferta partecipazione, sfocia qui in un episodio di intensa cantabilità, tanto più prezioso in quanto tien dietro a tante scene tese ed irrequiete. L'estremo richiamo al mondo classico quale modello di compostezza e saggezza, e in particolare al dialogo di Socrate con Fedro sul motivo della bellezza, riveste un momento di grande poesia, una specie di canto funebre denso di fatalità e di amarezza che eleva di dignità il personaggio così provato dagli attacchi della degradazione e del male, condizionando al

contempo il tipo di espressione musicale. L'armonia riacquista subito una chiarezza diatonica, disponendosi in posizione lata, e l'allusione greco-antica è ottenuta nel modo più semplice attraverso arpeggi di pianoforte e arpa in un Do maggiore peraltro abbastanza ambiguo⁽²⁵⁾. Su questo tessuto di ammirevole sobrietà si dipana la linea tenorile, dolcissima e triste ma non straziata, nella meditazione sulla bellezza percepibile attraverso i sensi quale veicolo di saggezza ma anche di perdizione:

(Esempio 19)

very quietly (Allegretto) (♩ = 76)

ASCHENBACH P

Does beau-ty lead to wis-dom, Phae-drus? Yes, but throught the sen-ses.

harp p

str. (harm.)

str. (harm.)

ff.

Detailed description: The image shows a musical score for a scene. It consists of a vocal line (tenor) and a piano accompaniment. The tempo is marked 'very quietly (Allegretto) (♩ = 76)'. The composer is identified as 'ASCHENBACH'. The vocal line has lyrics: 'Does beau-ty lead to wis-dom, Phae-drus? Yes, but throught the sen-ses.' The piano accompaniment features a harp part (marked 'harp p') and a string part (marked 'str. (harm.)'). The string part starts with a forte ('ff.') dynamic. The score is written in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature.

L'effetto catartico di questa scena viene potentemente ampliato in orchestra subito dopo con una riesposizione solenne del «tema del paesaggio» (cfr. Es. 11), inteso qui nella sua sfumatura di «tema del mare» quale tipico elemento infinito, annullante, purificante. Questa conclusione grandiosa al canto del cigno dell'eroe presago della morte giunge piuttosto inattesa; ma evidentemente la suggestione del mare agiva troppo potentemente su Britten perché questi potesse rinunciare a un ultimo importante riferimento, anzi ci sembra che proprio attraverso di esso si determini un ideale collegamento con la sua prima opera, lontana nel tempo di quasi trent'anni, quel *Peter Grimes* che si apriva appunto con la pittura sonora delle onde e dei flutti.

Tra le scene ix e xvi che abbiamo considerato parallelamente quali le più significative del 2° Atto, se ne inframmezzano altre che fungono da contrasto espressivo ma che sono sempre dotate di vivaci agganci con i punti essenziali del dramma. Tra queste, la scena dei commedianti (II, x), con la sua inserzione di canzoni popolari, è una delle più «musicali» del testo. Tuttavia, i tre numeri di cui lo «spettacolo» si compone non hanno in Mann alcun riscontro per quanto riguarda i versi effettiva-

⁽²⁵⁾ In effetti l'oscillare tra Do maggiore e Do minore ripropone lo scivolamento di semitono dalla terza maggiore alla terza minore che è alla base della cosiddetta cellula generativa; cfr. P. Evans, cit., p. 533.

mente recitati; egli si è limitato ad elencarli rispettivamente come «un sospirioso duetto», «una canzonetta a più strofe allora di gran successo in Italia» e «una sorta di salace rondò, in dialetto incomprensibile». Le parole andavano dunque create ex novo, seguendo queste poche ma orientative indicazioni dell'autore. Per il primo numero venne inserita la canzone «O mio/a carino/a», che, come specifica la partitura, Britten musicò sulla melodia del canto popolare «Giovanottino mi garbate tanto» di tale M. Ferrandini; la canzone è trascritta in inglese (tranne il primo verso che le dà il titolo e qualche altra parola successiva) su un modello abbastanza diffuso nell'area popolare padana: quello dei due innamorati che si rimproverano a vicenda di aver dimenticato «il Credo, il Gloria e l'Ave Maria». Non si può tacere di qualche arguzia preziosissima del libretto il quale si serve di versi appropriati della canzone per riferirsi alla particolare situazione di Aschenbach e di Tadzio. Quando il primo fa il suo ingresso, i due menestrelli sono arrivati al verso emblematico:

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

e Tadzio appare subito dopo sul terrazzo alle parole

... my life is guided by your beauty

cui segue, quale amaro commento alla condizione dello scrittore innamorato:

For you forgotten honour work and duty.

Il secondo numero è un canto gaio e un po' scurrile («La mia nonna») che interpola l'inglese con accentuazioni italiane («Sono tutte vagabonde/traditore», con riferimento rispettivamente alle bionde e alle brune: quanto alle rosse l'aggettivo è sostituito da puntini di sospensione) e conclude con un «Evviva la libertà» dello scapolo impenitente. In puro dialetto veneziano è invece il terzo e ultimo canto, un tipo di *nonsense* sul clichè poetico del «mondo alla rovescia» che inizia:

*Fiorir rose in mezo al giasso
e de agosto nevegar*

– un autentico virtuosismo da parte di Myfanwy Piper di cui va preso atto. Appoggiandosi ad antiche canzoni o ballate raccolte in antologia, la Piper è riuscita a mettere insieme in modo abbastanza convincente quel canto «con un ritornello a risata, regolarmente ripreso dall'intera

banda a piena gola» ⁽²⁶⁾ di cui parla Mann, il quale così prosegue:

A quel punto cessavano parole e accompagnamento; non rimaneva che la risata, obbediente bensì ad un certo ritmo, ma trattata con grande naturalezza specie dal solista, che col suo talento sapeva infonderle evidenza stupefacente.

Ecco allora che, con un tocco di finezza supplementare, il libretto assegna al «ritornello a risata» le parole

*Ha, ha, ha, ha,
How ridiculous you are!*

che, come si vede, si dispone a rima con il precedente «nevegar» e i successivi «mar», «dar», «maridar» e «sifolar» ⁽²⁷⁾.

C'è da dubitare che il guitto tratteggiato dal nostro musicista riesca ad eguagliare quello ben più laido di Mann, tanto la sua musica suona composta e appena velata da un'ombra di sfacciataggine. Lo stesso scoppio di risate (n. 255 sgg.) si struttura in modo ordinato, senza la minima sguaiatezza, demandando se mai alla gestualità dell'attore quel *quid* di istrionismo che una musica troppo aristocratica gli nega. Essa ovvia in parte alla mancanza facendo allontanare il personaggio su un sinistro riferimento alla scomparsa del Viaggiatore in I, i (si confronti il n. 257 con il n. 12), al fine di assimilarlo alle altre «figure di Hermes».

Di tutt'altro tipo è la scena dell'Ufficio Viaggi (II, xi), caratterizzata dal lungo racconto dell'impiegato inglese, riguardo al quale è stato osservato che la sua voce di basso si differenzia timbricamente da quella molto più mobile ed estesa che interpreta i sei personaggi di morte ⁽²⁸⁾, ovvero suona più «naturale», anche se nel romanzo l'effettiva analogia di concetti e parole espressa dall'impiegato rispetto alla prima meditazione di Aschenbach nel cimitero di Monaco riguardo al mondo

⁽²⁶⁾ T. MANN, cit., p. 131.

⁽²⁷⁾ Va da sé che questi elementi di «venezianità» risultano piuttosto artificiosi ad un ascoltatore italiano che comprende il significato delle parole, e ciò per due motivi opposti: perché sono troppo ingenui e al contempo troppo preziosi. Se il loro scopo era quello di dare un'accentuazione di «estraneità» al contesto generale, essi falliscono quando si caricano di eccessiva concretezza semantica mentre invece dovrebbero essere percepiti come puro suono. È ovvio, ad es., che tutta l'efficacia (e la sfumatura sinistra) della «canzone a risata» dovrebbe risiedere appunto nella sua estraniamento dovuta al «dialetto incomprensibile» in cui è cantata.

⁽²⁸⁾ Cfr. L. MITTNER, cit., p. 6.

lussureggiante ed esotico suggeriva un'ulteriore allucinazione. È proprio per non correre il rischio di identificare l'impiegato con il Viaggiatore che Britten opta per la diversità di immagini e di espressione, ad evidenziare che egli è l'unico personaggio interagente col protagonista che si trovi al di fuori della vicenda di morte e corruzione. Così l'episodio è uno dei pochi dell'opera che conservi un'immagine reale non deformata, e il resoconto dell'impiegato è un veritiero racconto di crudezza giornalistica. Tutto il lungo brano di prosa è sorretto da un cupo, minaccioso brontolio orchestrale in timbri medio-gravi che inizia con l'esposizione chiara e isolata dell'inciso del colera e prosegue con figure cromatiche e trillanti che, come suggerivamo, sembrano alludere al brulicante diffondersi del bacillo dal delta del Gange su verso il Mediterraneo fino alla laguna veneta. L'interessante linea vocale dell'impiegato si configura come una recitazione rigorosamente sillabica che nella sua assoluta mancanza di ampliamenti lirici risulta perfettamente integrata nel contesto strumentale, e riproduce sulle frasi più significative («signs of the plague», «death is at work») le quattro note del modello tetracordale di base. Questa pagina conferisce alla presenza drammatica del colera un'evidenza concreta e reale che va al di là di quella progettata dal piano più simbolico di Mann, in cui alla fine, nella morte del protagonista, «non c'è sintomo che sia chiaramente attribuibile al colera piuttosto che alla traduzione fisica dello sconvolgimento morale [di Aschenbach]»⁽²⁹⁾.

L'effetto di questa rivelazione su Aschenbach è immediato: un senso di sconcerto, di vertigine, ma al tempo stesso quasi di gioia insana: mai come qui il rapporto morboso che lega il personaggio a Venezia si fa così stretto e complice. Come si legge in Mann⁽³⁰⁾,

l'immagine della città ammorzata e impotente gli balenava confusa in testa e gli suscitava speranze imprecisate, trascendenti la ragione, mostruosamente soavi.

Tutto questo è raccolto dal libretto in una frase riassuntiva che la musica punteggia con due riferimenti all'inciso generatore, di cui il secondo si struttura nella particolare forma del «motivo dell'amore» (1 prima del n. 279):

⁽²⁹⁾ C. CASES, «Nota introduttiva» a *La Morte a Venezia*, Milano, Rizzoli, 1959 (rist. 1984), p. 16.

⁽³⁰⁾ T. MANN, cit., p. 137.

(Esempio 20)



A immediata conferma di questa ulteriore degradazione del senso morale, si ha l'incubo dionisiaco il quale suggella definitivamente il passaggio di Aschenbach nel campo avverso. Contrapposta simmetricamente al luminoso finale del 1° Atto, questa cupa scena orgiastica vissuta in sogno dal protagonista coglie solo in minima parte i molteplici suggerimenti sonori riversati nel suo testo dallo scrittore di Lubeca e che avrebbero fatto la felicità di più di un musicista. Ponendo la scena su binari più tranquilli, il libretto la risolve con un'altra trovata d'invenzione: una tenzone dialettica tra i due dèi rivali, che però attinge a scarse possibilità drammatiche e rappresentative. Solo all'irrompere dei seguaci di Dioniso la scena si anima, ma troppo breve è lo sviluppo e soprattutto troppa è la distanza sonora tra le stridenti cacofonie maniane e quel che ne rimane nella partitura, «quel grido composto di molli consonanti con un prolungato *u* finale, dolce e selvaggio insieme» ⁽³¹⁾ che lo stesso Aschenbach, destandosi, intona. In definitiva, tutto si risolve con una ripresentazione di elementi tematici nei soliti collegamenti simbolici i quali a questo punto dell'opera sono facilmente percepibili anche a un orecchio distratto. La scena è tra le più riepilogative, concentrando in sé molti motivi diversi: il richiamo sonoro al nome di Tadzio scomposto nelle vocali costitutive, anzitutto; poi lo stesso tema di Tadzio presentato dal coro nella sua interezza ma soggetto a due tipi di deformazione: quella polifonica, dovuta a dissonanze e sfasamenti orizzontali, e quella genericamente agogica, essendo cantato a velocità assai sostenuta. Su una frenesia ritmica di tutte le percussioni in disegni ossessivi, si staglia solitaria la tuba, fortissimo, nell'enunciazione più feroce dell'inciso del colera (n. 284 sgg.) ma il cui timbro sembra richiamare anche il muggito selvaggio degli animali sacrificali che nell'esperata *imagerie* del racconto compaiono in mezzo al contorcimento dei corpi.

L'importanza della scena sta nel fatto che per la prima e unica volta il motivo di Tadzio ha subito una deformazione, e ciò porta a una riflessione più generale: Tadzio è davvero intocco dal male, estraneo alla

⁽³¹⁾ Ibidem, pp. 138-9.

corruzione? Non bisogna dimenticare che, a parte la sua indubbia bellezza, egli è visto attraverso gli occhi innamorati di Aschenbach il quale inevitabilmente è portato a sublimare l'oggetto del suo desiderio offrendone un'immagine poco obiettiva. A ben guardare, il libretto presenta piccoli elementi di conferma al sospetto, soprattutto verso la fine, quando nella percezione di Aschenbach la malattia e la degradazione hanno sostituito l'esaltazione vitalistica, portandolo ad usare un metro di giudizio più disincantato. Proprio dopo il sogno dionisiaco, Aschenbach esce di nuovo sulla spiaggia quasi deserta, su una versione «lenta e triste» del tema elisio (n. 288), e come sempre si pone ad osservare i ragazzi; ma un abisso separa ormai questi giochi dalle prime giovanili manifestazioni di destrezza e di grazia. La didascalia del libretto è assai eloquente:

Tadzio e pochi suoi amici si guardano intorno con aria trasognata. Cominciano un gioco scomposto, lo interrompono, ne cominciano un altro, ma scappano via subito.

Alle notevoli deformazioni melodiche cui è soggetto lo stanco tema per terze, si alternano iterazioni inconcludenti delle percussioni *gamelan*: frammenti incapaci ormai di affascinare, dotati come sono non più del potere di incantamento bensì del risvolto più negativo della ripetizione che è vacuo balbettamento.

Questa brevissima scena, pur così significativa, non è che il preludio, ovvero la preparazione psicologica all'ultima uscita sulla spiaggia, quando il gioco da scomposto si fa rude e per la prima volta la supremazia di Tadzio viene meno: il suo amico Jasciu lo soverchia e «gli altri ragazzi sono terrorizzati». La caduta dell'idolo tra la polvere getta tutti nello scompiglio: i ragazzi gridano, poi corrono via; mentre i richiami della tuba (1 prima del n. 322), designanti qui non più il colera ma un male generico, commentano il «disilluso impatto dell'esperienza sull'innocenza»⁽³²⁾.

La fondamentale ambiguità dei personaggi britteniani trova un'ultima conferma: se Aschenbach non è del tutto corrotto e alla fine fa ipotizzare un motivo di ravvedimento, Tadzio non è del tutto perfetto e i segni del male su di lui sono ormai troppi e troppo frequenti per poterli ritenere casuali. I due mondi, allora, non sono forse così inconciliabili come sembrava fino a questo momento, accomunati come sono dall'esperienza tutta umana della caduta. Questo voler ridurre le distanze è sinto-

⁽³²⁾ D. MITCHELL, cit., p. 6.

matico dell'intento migliorativo sempre applicato da Britten alle sue creature: il *peana* risuonato nella scena precedente riportava il protagonista su posizioni più «positive» in cui, se non proprio un riscatto vero e proprio, veniva adombrato un motivo di speranza. Sono sfumature importanti in tutto il teatro di Britten: Aschenbach lascia la scena mondato della sua colpa, al pari di un eroe tragico che la morte libera dal peso dell'errore.

La rappresentazione del «rito dell'innocenza» che ancora una volta è stato messo in scena in un'opera di Britten, ha avuto forse per la prima volta un esito diverso:

questo rito in *Morte a Venezia* . . . risulta avvolto da una immensa pietà, quasi un presagio del rifiuto a consumarlo sino in fondo, quindi del rifiuto a quella conclusione negativa presente in tutte le precedenti opere di Britten in cui il rito viene celebrato. E non giunge al naufragio perché, questa volta, la morte viene a interrompere la cerimonia. E proprio nella morte l'innocenza ritrova la sua purezza ⁽³³⁾.

Il tormentato personaggio di Aschenbach, rivelatosi così l'ultima figura di innocente della drammaturgia di Britten, si aggiunge a pieno diritto a tutta la galleria di tragiche figure, ambigue e controverse ma partecipanti dell'identica qualità morale, che il compositore non si è mai stancato di indagare. Anche la sua fine è simbolicamente accomunata a quella di altri eroi precedenti: Grimes e Budd terminavano la loro vita negli abissi marini, e ora è presso la riva del mare, fissando lo sguardo sulla vaga speranza racchiusa nel «punto lontano» indicatogli all'orizzonte da Tadzio che Aschenbach esala l'ultimo respiro.

L'ultima parte dell'opera è incaricata di chiudere il cerchio, ovvero di portare a compimento tutte le premesse svolte in precedenza: Tadzio viene ridimensionato, Aschenbach muore, gli agenti di morte si svelano. Consideriamo quest'ultimo caso. Di ritorno dalla sua ultima visita a Venezia, Aschenbach ha un incontro senz'altro rivelatore con il Direttore dell'albergo, il quale gli rivolge un sibillino saluto che sa di addio definitivo:

⁽³³⁾ G. PUGLIESE, «The ceremony of innocence is drowned», programma di sala del Teatro La Fenice, cit., p. 20. Il verso preso qui a emblema della poetica britteniana è pronunciato dai due fantasmi corruttori in un punto cruciale di *The Turn of the Screw* ed è tratto dal poema *The Second Coming* di William Butler Yeats.

*Yes, Signor von Aschenbach,
the season comes to an end,
our work is nearly done.
No doubt the Signore
will be leaving us soon?*

cui corrisponde in orchestra un enfatico crescendo orchestrale di accordi secchi che non avrebbe alcun senso se non si percepisse l'immensa ironia che sottende. Nel silenzio ristabilito, le ultime parole sono pronunciate ancora una volta sull'inciso del Viaggiatore (n. 319), rendendo infine lo svelamento completo:

(Esempio 21)

Rhythmic (as in Scene 1)

HOTEL MANAGER *p*

No doubt the Si-gno-re — will be leav-ing us soon? —

L'ultima uscita in spiaggia ha luogo sul motivo del mare (o del paesaggio), tornato quieto e con un che di rassegnato. Tornano anche le percussioni *gamelan* che si intensificano a mano a mano che il gioco infantile si fa più violento, raggiungendo il *climax* con l'atterramento di Tazio e l'esplosione del gemito della tuba. Aschenbach, raccogliendo le sue ultime forze, si alza per impedire lo scempio ma ricade subito sulla sedia dopo aver pronunciato dolcemente l'amato nome sul semplice intervallo di settima maggiore, ridiventato luminoso simbolo di purezza.

La pagina ripropone il quesito sulla conciliabilità o meno dei due mondi visti sin qui come contrapposti e inintegrabili: ristabilito ancora una volta il La maggiore, torna al vibrafono e in tutta la sua estensione e il suo carattere nobile il tema di Tazio assieme all'epicedio per Aschenbach morente, costituito quest'ultimo da frammenti dell'esaltazione apollinea manifestata dal protagonista alla fine del 1° Atto, nel momento dell'omaggio alla bellezza pura, libera dai sensi (cfr. n. 178: «When thought becomes feeling...»). La composizione del conflitto interno ha avuto luogo: Aschenbach si riconcilia in extremis con i suoi ideali estetico-umani e Tazio si risolve dalla sua momentanea umiliazione, assumendo il ruolo simbolico di ultima figura di Hermes. Mentre ha luogo l'ultima pantomima, i temi dei due personaggi procedono indisturbati, senza prevalere l'uno sull'altro come prima avveniva, ma anche senza trovare un'integra-

zione. Questa pagina, serena ma non risolutoria, lascia obiettivamente dubbiosi circa il raggiungimento di un'effettiva conciliazione. I due temi non arrivano a fondersi, e se nell'ultima misura giungono insieme all'unisono su un La acutissimo, permane nondimeno nelle profondità più basse dell'orchestra un trillo sul Sol diesis che non risolve. Paghi della loro compiutezza interna, i due temi eseguiti simultaneamente lasciano al massimo intravedere un accostamento senza conflitti; ma di fatto la reciproca estraneità rimane, e con essa tutta la problematica che ha investito il dramma e che è racchiusa nel quesito esistenziale di base di tutto il teatro britteniano.

RIASSUNTO – Per l'originale impiego del mezzo teatrale e per le importanti soluzioni tecnico-espressive che propone, Death in Venice si afferma come un prodotto di notevole spicco non solo nell'arco della produzione di Benjamin Britten, ma altresì nell'intero panorama operistico degli anni '70. Tenendo presenti tutte le conquiste dello stile britteniano conseguite sino a quel momento, il presente saggio cerca di cogliere il carattere personalissimo di questo tardo lavoro ove coesistono in una sintesi nuova i motivi e gli stilemi più tipici della poetica del compositore inglese ed elementi sintattici di segno innovativo.

ZUSAMMENFASSUNG – Ein musikalisches Werk von den siebziger Jahren: «Death in Venice» von Benjamin Britten. Dank der originellen Auswertung der vom Theater gebotenen Mittel und dank der Bedeutung der vorgebrachten technisch-expressiven Lösungen stellt der Death in Venice nicht nur einen hervorragenden Höhepunkt im Schaffen Benjamin Brittens dar, sondern ist auch ein Höhepunkt im Gesamtpanorama der in den Siebzigerjahren entstandenen Opernwerke. In diesem Essay, der alles zuvor von Britten stylistisch Erreichte in Betracht zieht wird versucht, den überaus persönlichen Charakter dieses Spätwerks zu erfassen, welches zu einer neuen Synthese der Koexistenz der Motive, der charakteristischsten Styleigenheiten der Poetik des englischen Komponisten, der gefälligen, jedoch im Zeichen des Neuen stehenden Elemente geführt hat.

SUMMARY – A musical work dated at the years seventy: «Death in Venice» of Benjamin Britten. Thanks to the original use of the means offered by the stage, thanks to the proposed technical and expressive solutions, Death in Venice has proven to be not only an outstanding opus within Benjamin Britten's production, but also a highlight in the entire panorama of the operas composed in the Seventies. While having taken into consideration all of Britten's previous achievements of style, the present essay is trying to reflect the highly personal characteristics of this late work of his, with its coexistence in a new synthesis of the motives and of the thoroughly personal, characteristic style of the English composer's poetics, with its innovating syntactical elements.

RÉSUMÉ – Une oeuvre des années soixantedix: «Death in Venice» de Benjamin Britten. *En raison de l'utilisation originale du moyen théâtral et des importantes solutions technico-expressives qu'il propose, Death in Venice se présente comme un produit particulièrement remarquable non seulement dans l'ensemble de la production de Benjamin Britten, mais aussi dans le panorama artistique tout entier des années 70. En tenant compte de toutes les conquêtes du style brittenien obtenues jusqu'alors, le présent essai cherche à saisir le caractère très personnel de cette oeuvre tardive, dans laquelle cohabitent, dans une synthèse nouvelle, les thèmes et les tournures les plus typiques de l'art poétique du compositeur anglais et les éléments syntaxiques de caractère innovateur.*