

Benjamin Britten occupa un posto di rilievo nell'ambito del teatro musicale del secolo da poco conclusosi, per aver dato vita a una drammaturgia peculiare e averla poi sostenuta con il linguaggio musicale più adatto a raggiungere una base ampia di consenso. 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, primo compositore inglese dai tempi oramai remoti di Purcell. Dalle pieghe di questa sto-

re 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 scelse di 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 fermamente rifiutato e combattuto di lì a poco.⁴

Billy Budd è un anello importante di questa catena, poiché vi si mettono in

Billy Budd e Capitan Vere, un Otello *refoulé*.¹

di **Michele Girardi**

In memoria di Bruno Bartoletti (1926-2013), ricordando il suo *Billy Budd*, tra l'altro.²

ria, 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, depositario di un segreto inconfessabile, deve soggiacere.

Ed ecco allora animarsi tutta una galleria di personaggi che celebrano l'impossibilità di essere 'normali', da Gloriana a Peter Quint (*The Turn of the Screw*, 1954), fino alla chiusa emblematica di un'intera esistenza artistica con Aschenbach di *Death in Venice* (1971).³ Proprio nell'aver saputo tesse-

enfasi due polarità a conflitto, il bene assoluto e il male che ad esso si lega. In realtà l'argomento dell'opera assomiglia a un affresco che, a sua volta, sia stato posto sopra un altro affresco: solo grattando la prima superficie arriviamo a scoprire l'articolazione reale di una drammaturgia severa ed essenziale. Su questi strati vorrei indagare nelle pagine seguenti, partendo dalla trama per addentrarmi nella vicenda. Porrò poi a confronto la fonte dell'opera, l'omonimo romanzo breve che Herman Melville lasciò inedito alla sua morte nel 1891, con la versione corrente in due atti di *Billy Budd* (prodotta per la BBC nel 1960, ma messa in scena al Covent Garden quattro anni più tardi) e cercherò di chiarire il senso dei cambiamenti intervenuti

rispetto alla prima produzione in quattro atti (1951).

1. Che cosa si racconta in *Billy Budd*, e come lo si narra?

L'opera marinara di Britten tratta di un problema morale: è lecito applicare il codice militare alla lettera e condannare a morte un uomo che non merita quella pena? L'azione si svolge su un vascello della marina militare inglese, l'*Indomitable*, in un anno storicamente cruciale, il 1797. Cruciale soprattutto per la resistibile ascesa dell'astro Napoleone Bonaparte e le sue implicazioni negli equilibri europei, specialmente la diffusione dei pericolosi valori della *Révolution*, destabilizzanti per le aristocrazie d'allora e in particolare per la corona britannica.

Ciò ha un riflesso immediato nel microcosmo della nave e del suo equipaggio di soli uomini: arruolati contro la loro volontà, questi forzati del mare vengono sottoposti a ritmi di vita massacranti, soggetti a disciplina ferrea, e potrebbero quindi decidere di insorgere in qualunque momento. Due spettri recenti, più volte evocati nei discorsi degli ufficiali, aleggiano sulla nave comandata dal valoroso capitano Vere: la rivolta di Spithead, tra marzo e maggio del 1797, seguita in maggio dall'ammutinamento della flotta al Nore sul Tamigi, domato con una feroce repressione (ventinove condanne a morte eseguite).⁵

Britten gioca molte carte sul motivo dell'oppressione sociale e gerarchica, e fin dall'inizio affida a un tema sofferto il ruolo di rappresentare la triste condizione dei marinai. Si osservi, in particolare, l'impasto timbrico, scuro

e metallico, di clarinetto basso, controfagotto e corni, incupito dal rullo dei timpani sullo stesso bicordo (Re-Fa#), cui si sovrappone la semplice melodia in Fa# minore (in un viaggio armonico senza graffi che approderà a Si minore):⁶

ESEMPIO 1 – I, 5

Presentato ciclicamente in questo avvio e successivamente in altre circostanze (di cui la più importante, a fini semantici, si ha quando la recluta offre a Billy di capeggiare l'ammutinamento) questo «Oh issa!» («O Heave!»), che all'inizio scandisce il ritmo agli uomini intenti a spazzare il ponte, è sonora metafora della loro triste condizione di sfruttati che lasciano a fatica un'esistenza grama. Esso fa eco, ad esempio, all'ordine impartito dal capo equipaggio Bosun, di frustare l'apprendista marinaio, reo di aver sbagliato manovra (I, 14), per essere poi più precisamente associato allo spirito di rivolta nel successivo scorcio del reclutamento. Dopo aver espletato le 'pratiche' di rito, Billy saluta la nave da carico che ha appena dovuto lasciare:

ESEMPIO 2 – I, 33

Poco prima il nome del vascello era stato declamato, ma di sfuggita, dal Luogotenente Ratcliffe nel corso del breve rapporto:

To report having boarded the British merchantman *Rights o' Man*, homeward bound to Bristol. Three men impressed. No resistance. (I.1, 19^s)

Britten e librettisti sorvolano sui possibili equivoci che un simile nome potrebbe ingenerare (come accade nell'opera), mentre Melville fornisce una spiegazione dettagliata:

And, after seeing his man into the cutter, and then following him down, the Lieutenant pushed off from the *Rights-of-Man*. That was the merchant-ship's name; though by her master and crew abbreviated in sailor fashion into «*The Rights*». The hard-headed Dundee owner was a staunch admirer of Thomas Paine, whose book in rejoinder to Burke's arraignment of the French Revolution had then been published for some time and had gone everywhere.⁷

Privato di questo chiarimento, lo spettatore dell'opera viene portato a condividere, a ciò indotto dallo stesso autore, il punto di vista del primo ufficiale, Mr Redburn, che recepisce l'innocente saluto di Billy come una sorta di inno sovversivo alle idee di Paine. Perciò quando Billy inneggia alla barca fino ad intonare lo stesso tema dell'es. 1 (ribadito a bocca chiusa dal coro), finisce per dare un nome, «I diritti dell'uomo» negati a bordo, alla sofferenza e all'aspirazione al riscatto collettive. Esso verrà poi definitivamente confermato nella scena successiva (I.2), quando Vere incontra i suoi ufficiali e viene evocata la minaccia «The Nore! The floating republic!» (cioè la repubblica galleggiante di Nore, ³⁶⁸) su una variante dello stesso tema, che ricompare quando Redburn rievoca l'episodio dei *Diritti dell'uomo*. Ciò renderà più plausibili i sospetti sollevati da Claggart circa gli intenti sovversivi di Budd, consentendo di mettere in enfa-

si, a livello di *plot*, le motivazioni 'politico-sociali' del dramma umano.

L'opera si sviluppa, peraltro, su scarni eventi: da una parte il maestro d'armi Claggart, in pratica il capo della polizia a bordo dell'*Indomitable*, che vuole annientare Billy Budd, dall'altra il capitano Vere, che lo ritiene innocente ma nulla vuol fare per evitare l'impiccagione, pur conoscendo i fatti e potendo disculpargli parzialmente il giovane quando questi uccide, con un pugno ben assestato, il suo rivale. Segue il processo sommario, dove Vere lascia che gli eventi seguano il loro corso sino all'inevitabile condanna.

Se il problema di Vere e dei suoi ufficiali, peraltro, è quello di evitare l'ammutinamento dell'equipaggio, la risoluzione non è delle più adatte, poiché il rischio si fa ben più concreto proprio quando Billy viene appeso al pennone di maestra. Il sordo mormorio degli uomini, posto sopra una variante del tema all'es. 1, ne è il sintomo:

ESEMPIO 3 – II, 133

Ma la tensione si scioglie in un attimo, sicché il dramma perviene alla sua conclusione lasciandoci una situazione irrisolta e perciò, in un certo senso, aperta. Essa è affidata al Capitano Vere che, da vecchio, ricorda l'episodio accadutogli mentre comandava l'*Indomitable* nel 1797 e lo chiosa:

... For I could have saved him. He knew it, even his shipmates knew it, though earthly laws silenced them. O what have I done? But he has saved me, and blessed me, and the love that passes understanding has come to me. (II, 141⁵)

Questo epilogo realizza un'affascinante simmetria col prologo, dove lo stesso Vere aveva introdotto l'azione (che viene quindi proposta come un *flash-back*) esponendo i termini delle sue riflessioni attuali:

Much good has been shown me and much evil, and the good has never been perfect. There is always some flaw in it, some defect, some imperfection in the divine image, some fault in the angelic song, some stammer in the divine speech. (I, 1¹¹)

L'idea è molto suggestiva, e il grande arco assai ben teso in termini formali (il medesimo ostinato di crome che si ode all'inizio, con la sovrapposizione di una fascia in Si₁ maggiore a un'altra in Si minore, torna a suggellare l'intera vicenda). Ma quel che più importa è che sia il più palese dei cambiamenti rispetto alla fonte, attuati da Britten e dai librettisti. All'interno di questa cornice il capitano Vere ci rivela il flusso tormentoso dei suoi pensieri, acquistando un rilievo che non aveva in Melville, e si pone al centro di un'azione ulteriore in termini psicologici, non abbastanza coperta dalla riflessione sull'onore e il dovere.

2. Una questione di genere.

Gli studiosi di Britten non hanno certo trascurato il peso della tematica omosessuale nel suo teatro, ma non mi sembra che sia stata ancora messa nel giusto rilievo, e cioè che venga ancora recepita come percorso complementare e non come una tra le cause del conflitto tra istinto del singolo e convenienze che tratteggiavo prima.⁸ Se lo scopo dello studioso d'opera è quello di tro-

vare, attraverso l'analisi dei segni drammatico-musicali che concorrono a formare il risultato complessivo, le motivazioni d'autore che stanno alla base del suo agire, che cosa egli voglia comunicare, e che cosa infine pervenga al fruitore, ebbene confesso che una chiave di lettura prevalentemente 'politica' di *Billy Budd* (si giunge sino a chiamare in causa il ben noto pacifismo di Britten per motivarne gl'intenti) non mi soddisfa.

Nel cercare ragioni di sostenerla ho provato lo stesso senso d'impotenza che mi comunica l'interpretazione corrente di *Evgenij Onegin*, spiegata prevalentemente nei termini di un rapsodico viaggio nel tempo, dove Tat'jana e Onegin si allontanano dalla realtà dei propri sentimenti e dalla possibilità di realizzarli. Dalla biografia di Čajkovskij ricaviamo dati importanti, ad esempio che egli s'identificò in Onegin e nella sua travagliata ricerca di una felicità inattuabile, e che a spingerlo verso il romanzo di Puškin contribuì una situazione personale simile a quella vissuta dal protagonista.⁹ Perché dunque non vedere nell'impossibilità di vivere certe situazioni sulla scena lirica (il matrimonio come coronamento dell'autentica felicità di coppia) il velo di quella condizione negata? E perché non motivare l'unico episodio realmente tragico, il duello tra Lenskij e Onegin, come il simbolo della stessa situazione: una morte assurda suggella l'unico rapporto possibile tra i due uomini, perché le convenzioni vietano loro altri tipi di legame?

La trama musicata da Britten è palesemente giocata sul più classico degli schemi melodrammatici nella costella-

zione dei personaggi: il triangolo, dove la contesa fra basso e tenore ha peraltro come oggetto il protagonista-baritono. Bello nel fisico e nell'animo, Billy incarna la più pura innocenza, che Claggart vuol distruggere, e che calamita invece i sentimenti del capitano Vere. La risoluzione finale di quest'ultimo che, immerso in mille scrupoli, segue il codice militare alla lettera e condanna all'impiccagione Billy per aver ucciso, sia pure involontariamente, il suo persecutore, suggerisce diverse chiavi di lettura, oltre a quella prima descritta. Quella 'ufficiale' ce la confida il capitano stesso nel breve epilogo: la morte di Billy è forse l'unica strada perché quell'amore 'infinito' di cui il marinaio è portatore possa raggiungerlo e permanere per sempre nel suo animo.

3. Da Melville a Britten: «Starry Vere»!

Per procedere oltre alle apparenze si rivela interessante esaminare la natura dei cambiamenti apportati da Britten e dai librettisti alla fonte. Melville approfondisce, ma in chiave vieppiù pessimistica rispetto alle prime prove narrative, il tema dello scontro tra innocenza e malvagità come polarità assolute, e ne trae ammaestramenti morali. La narrazione abbonda, peraltro, di allusioni più o meno velate a sfondo omosessuale, ma sono plausibilmente relate alla quotidianità di una comunità maschile. Inoltre esse sono indispensabili per giustificare l'ingenuità di Billy a tutto tondo:

As the «Handsome Sailor», Billy Budd's position aboard the seventy-four was something analogous to that of a rustic

beauty transplanted from the provinces and brought into competition with the high-born dames of the court. But this change of circumstances he scarce noted. As little did he observe that something about him provoked an ambiguous smile in one or two harder faces among the bluejackets.¹⁰

Risulta difficile, peraltro, trasporre esattamente sulla scena quello che in un romanzo si può descrivere con abbondanza di particolari. Melville tesse una trama coerente intorno al parallelismo tra bellezza fisica e incontaminata virtù morale di Billy, e all'imperfezione, la balbuzie, che le mina. Il difetto fisico è fondamentale, poiché denuncia l'incapacità di controllare le proprie reazioni negli istanti di maggior tensione (come accade nel momento in cui Billy sferra il pugno mortale). Eccone la descrizione nel romanzo:

Though our Handsome Sailor had as much of masculine beauty as one can expect anywhere to see; nevertheless, like the beautiful woman in one of Hawthorne's minor tales, there was just one thing amiss in him. No visible blemish, indeed, as with the lady; no, but an occasional liability to a vocal defect. Though in the hour of elemental uproar or peril, he was everything that a sailor should be, yet under sudden provocation of strong heart-feeling his voice, otherwise singularly musical, as if expressive of the harmony within, was apt to develop an organic hesitancy, – in fact, more or less of a stutter or even worse.¹¹

Per identificare il balbettio di Billy – Stammer – Britten ricorre a un segno

musicale, il rullo delle tavolette, sin dal prologo, dove la prospettiva passa, con tutt'altro effetto, dalla neutralità dell'Io narrante, allo *Stream of consciousness* dello stesso Capitano Vere:

ESEMPIO 4 – I, '2

Il compositore usa poi il segno più volte, per comunicare il crescente smarrimento del controllo da parte di Billy quando cade in preda all'emozione – negli scorci del reclutamento, del furto nel suo sacco fino alla drastica reazione all'offerta di capeggiare la rivolta. Se il fine è quello di porre in enfasi l'irresponsabilità di Billy nell'attimo cruciale del confronto con Claggart, per stigmatizzare il successivo giudizio del tribunale militare, tuttavia il gracitare delle tavolette suona grottesco, più batter di denti e d'ossa che momento d'insicurezza estrema.

Cambiamenti più sostanziali subì la figura dell'antagonista. Il Mr Claggart di Melville è di modi fini e di volto rassicurante, e la sua azione sembra essere generata da un'inquietudine sottile:

Claggart's envy struck deeper. If askance he eyed the good looks, cheery health and frank enjoyment of young life in Billy Budd, it was because these happened to go along with a nature that, as Claggart magnetically felt, had in its simplicity never willed malice or experienced the reactionary bite of that serpent. [...] One person excepted, the Master-at-arms was perhaps the only man in the ship intellectually capable of adequately appreciating the moral phenomenon presented in Billy Budd.¹²

L'attrazione di Claggart per Billy nel romanzo rasenta i confini dell'omosessualità, che tuttavia sono sfiorati con molto tatto, quasi ad esprimere una nevrosi in senso moderno:

Then would Claggart look like the man of sorrows. Yes, and sometimes the melancholy expression would have in it a touch of soft yearning, as if Claggart could even have loved Billy but for fate and ban.¹³

4. Da *Billy Budd* a *Otello*...

Crozier, Forster e Britten scelsero di trasformare il *Master-at-arms* in personaggio da melodramma, incline al nichilismo, in guisa di un novello Jago scapigliato, e fecero in modo che il riferimento intertestuale a *Otello* di Verdi ne uscisse palesemente in risalto. Difficile non notarlo, specie se si legge l'*incipit* del monologo di

CLAGGART

O beauty, o handsomeness, goodness!
Would that I never encountered you!
Would that I lived in my own world
always, in that depravity to which I was
born. (*Billy Budd*, I, 105)

e lo si confronta coi versi seguenti, tratti dal 'Credo' declamato dall'alfiere del Moro:

JAGO

Dalla viltà di un germe o d'un atòmo
vile son nato.
Son scellerato
perché son uomo:
e sento il fango originario in me. (*Otello*, II.2)

Tuttavia Claggart rifugge dalle speculazioni a sfondo teologico di Jago, e

chiude in modo brutale ma chiaro, con una dichiarazione d'intenti degna di Scarpia:

I, John Claggart, Master-at-Arms upon the *Indomitable*, have you in my power, and I will destroy you.¹⁴

Il cambiamento maggiore, però, riguarda l'introduzione di una gerarchia nella costellazione dei personaggi. Melville non assegna alcuna priorità ai ruoli, ma si limita ad individuare i meccanismi che stanno alla base del conflitto: Billy è il bene assoluto come Claggart rappresenta il male. Con l'aggiunta di prologo ed epilogo, invece, tutto il racconto dell'opera è sottomesso al ricordo del capitano Vere, e ciò lo eleva al rango di protagonista. Se il Vere di Melville, ferito mortalmente in battaglia poco dopo i fatti narrati, rivolge agonizzante il suo ultimo pensiero al povero Billy

he was heard to murmur words inexplicable to his attendant – «Billy Budd, Billy Budd.» That these were not the accents of remorse, would seem clear from what the attendant said to the *Indomitable's* potent senior officer of marines, who, as the most reluctant to condemn of the members of the drum-head court, too well knew (though here he kept the knowledge to himself) who Billy Budd was.¹⁵

Il Vere di Britten, sia pure tra mille sfumature di grigio, pare volersi accontentare e, più che del rimorso, sembra preda di un rimpianto indefinibile, annegato negli abissi del mare e del tempo. Ripensiamo ora alla trama, dopo averne messo in maggior luce qualche filo

più nascosto, e rivolgiamoci per un attimo allo schema triangolare poc'anzi individuato per tentare un confronto a più largo raggio con le funzioni dei personaggi nella trama di *Otello* di cui si parlava prima:

L'antagonista (Jago – Claggart, voci scure) intona un monologo in cui motiva il suo agire («Credo in un dio crudel» – «O beauty, o handsomeness, goodness!»); per realizzare il suo scopo si serve di un complice (Rodrigo, Squeak, tenori), e induce il protagonista (Otello – Vere, tenori) ad uccidere o condannare a morte l'amata e innocente eroina (Desdemona) o la sua facente funzione (Billy). L'eroina ha una confidente (Emilia – Dansker) che raccoglie i suoi propositi nell'imminenza della morte (Canzon del salice «*Piangea cantando nell'erma landa*» – Berceuse «Look to the port come the moon-shine astray»), e prima di morire assolve il protagonista («Chi fu? – Nessuno ... io stessa» – «Starry Vere, God bless you»).¹⁶

Le analogie sono rilevanti, e lo schema narrativo che accomuna le due opere trova ulteriori, e singolari coincidenze con la prima versione in quattro atti di *Billy Budd*, dove sia il monologo dell'antagonista (II.2) sia l'assolo di Billy (IV.1) occupano la stessa posizione dei brani corrispondenti in *Otello*.

Queste similitudini furono uno dei motivi di riflessione per Britten dopo la prima del 1951, e dopo l'esperienza decisiva di *The Turn of the Screw*, un racconto tanto scabroso quanto fitto di maschere. Il compositore sembra quasi preoccupato della folta presenza intertestuale di *Otello*, e *de facto* finì per affievolirla, come vedremo nella sezione seguente.

5. ... ma con un *Esultate!* di meno

Nel sottoporre a modifiche *Billy Budd*, oltre ad accorpate gli atti a due a due e a levigare l'orchestrazione,¹⁷ Britten si occupò dell'episodio corale che all'inizio aveva concepito come finale dell'atto primo e che nella partitura rivista chiude la scena prima. Il cambiamento fu di sostanza, e ci interessa particolarmente nella chiave di lettura che abbiamo disegnato sin qui. Nello spartito del 1951 Vere, introdotto da un solenne accordo di Do maggiore intonato dai tenori primi fino all'estremo della tessitura, compariva davanti all'equipaggio in atteggiamento intrepido, cimentandosi in un fraseggio insistito nel registro medio-acuto:¹⁸

ESEMPIO 5 – vers. 1951 – I, 58²

Nella versione corrente, tuttavia, egli non esce in scena, e di conseguenza non rivolge più un infiammato sermone patriottico ai suoi uomini, ma appare nell'episodio successivo, all'interno della sua cabina, intento a riflettere sul passo di Plutarco che ha appena letto (I.2, 62).

Perché Britten volle sopprimere lo scorcio eroico? Alcuni commentatori adducono ragioni pratiche, come la mancata sintonia manifestata dal protagonista Peter Pears, compagno fedele del compositore nell'avventura umana e artistica, con un atteggiamento epico che stona indubbiamente con le altre manifestazioni della complessa e travagliata personalità del capitano.

Plausibile, ma non soddisfacente. Britten potrebbe peraltro aver cercato di idealizzare maggiormente il rapporto tra

Vere e Billy: senza l'apparizione sul ponte, infatti, il marinaio non ha modo di vedere le fattezze del suo idolo sino al momento in cui non verrà fatto chiamare per il confronto con Claggart.

Se esaminiamo più attentamente la partitura ci rendiamo conto che il compositore, una volta eliminata la sezione di Vere, riutilizzò la musica del coro e di Billy (dalla cifra 59), con qualche variante, sino all'intermezzo che separa le due scene, ma cambiando il testo del libretto in qua e in là. Basterà fornire un solo esempio, relativo alla parte di Billy nel concertato originale che inneggia a «Starry Vere»,

ESEMPIO 6 – vers. 1951 – I, 64

e metterlo a confronto con la parte corrispondente del baritono nella versione riveduta:

ESEMPIO 7 – I.1, 760

La cantilena che spinge la voce del baritono sino al La naturale acuto, è giuramento ed insieme profezia, oltre ad avere implicazioni ben diverse da un rattenuto «I'm yours», affermazione che ha il tono di una confessione affettiva: la revisione reca dunque i segni di un'attenzione vigile sino al dettaglio, poiché Billy si mostra meno pronò al fascino del comandante e più infiammato di valori ideali.¹⁹

Vediamo gli esiti di questi cambiamenti: *in primis* eliminando lo scorcio si cancella una delle piste più evidenti che svelano il riferimento intertestuale alla trama di *Otello*, con quel che ne consegue (ivi compresa la pista che potrebbe portare in maniera meno ambigua a

un'eroina idealmente *en travesti*, come Desdemona ingenua sino a perdere se stessa). Il mancato 'machismo' di Vere assolve anche allo scopo di rendere più coerente il suo atteggiamento 'politico' in occasione della condanna, e ben più velati gli estremi del triangolo omosessuale. Inoltre, nel vederlo in cabina intento a leggere siamo portati a fissare l'attenzione su Plutarco (Vere legge Montaigne in Melville), e magari a chiedersi se non sia lo storico delle *Vite parallele* («Plutarch – the Greeks and the Romans – their troubles and ours are the same.»), ma il filosofo che polemizzava con la scuola epicurea (*Non posse suaviter vivi secundum Epicurum*) perché, votata ai piaceri della carne, non era in grado di controllare le proprie passioni. Ne esce un Vere più castigato e chiuso in se stesso, e se viene affermata ancora una volta l'impossibilità di essere 'normale', la cosiddetta 'normalità' viene vista dalla parte di chi è costretto a reprimere le proprie pulsioni, ed è un punto di vista etico di notevole portata.

6. Un epilogo in grigio

Vorrei terminare proponendo due ulteriori, brevi verifiche. La prima riguarda l'inciso iniziale del monologo di Claggart nell'atto primo, che viene ripreso da Vere nel breve assolo che precede l'inizio del processo sommario:

ESEMPIO 8

È sufficientemente chiaro che ciascuno dei due canta all'insaputa dell'altro, dunque l'autore ha creato il rapporto melodico per esprimere il suo punto di vista. «O Bellezza dell'animo, o bellezza del corpo, bellezza! Come vorrei

non avervi mai incontrate!», esclama Claggart – «Bellezza dell'animo, bellezza del corpo, la bellezza di fronte alla giustizia» è la constatazione amara di Vere. L'incontro è stato fatale per entrambi, sia pure in modi differenti, e forse una simile dote esiste, come una cartina di tornasole, per svelare a ognuno il proprio lato più oscuro.

Una volta pronunciata la condanna resta a Vere il più difficile dei compiti da assolvere: comunicarla al prigioniero. Vale la pena di leggere il suggerimento di Melville per questo colloquio finale:

Even more may have been. Captain Vere in the end may have developed the passion sometimes latent under an exterior stoical or indifferent. He was old enough to have been Billy's father. The austere devotee of military duty, letting himself melt back into what remains primeval in our formalized humanity, may in the end have caught Billy to his heart even as Abraham may have caught young Isaac on the brink of resolutely offering him up in obedience to the exacting behest. But there is no telling the sacrament – seldom if in any case revealed to the gadding world wherever under circumstances at all akin to those here attempted to be set forth – two of great Nature's nobler order embrace. There is privacy at the time, inviolable to the survivor, and holy oblivion (the sequel to each diviner magnanimity) providentially covers all at last.²⁰

«Un oblio sacro [...] alla fine copre provvidenzialmente tutto», dunque. Britten seguì alla lettera il 'consiglio' dell'autore, in quello ch'è forse il momento più alto di tutta la sua partitura: ben trentaquattro accordi (*Very slow*,

da 102) seguono, a scena vuota, l'ultimo interrogativo del capitano («How receive me?»), dopo che la porta della cabina si è richiusa davanti ai nostri occhi.²¹

Anch'io preferisco non sapere, tuttavia l'unico modo in cui posso comprendere una drammaturgia come quella di *Billy Budd*, che ritengo meno riuscita rispetto a capolavori universali come *Peter Grimes* o *The Turn of the Screw*, è quello di far uscire allo scoperto la sua componente determinante, l'omosessualità. E non posso che concordare col grande poeta Wystan Auden, il quale rimproverava a Britten di aver eccessivamente coperto questa tematica, negando un duetto conclusivo al capitano e all'eroe eponimo.²²

Prediligo comunque la versione corrente di *Billy Budd*, perché se il tormento di Vere sta nella sua irresolutezza, è meglio che rimanga un *refoulé*, e non indossi i panni dell'eroe neppure per un attimo: «Save me!» grida Billy prima di uscire dalla stanza dove si pronuncerà il verdetto, «No. Do not ask me. I cannot», risponde Vere agli ufficiali della corte marziale che gli chiedono di guidarli nel pronunciare la sentenza. Nel grigio epilogo il rimorso iniziale s'è oramai trasformato in rimpianto, e il filo del racconto teso nel prologo si riannoda nel flusso del tempo che tutto ha ricomposto: «long ago, now, centuries ago ...».

Note

¹ Rielaboro e perfeziono in queste pagine un mio precedente articolo (*Billy Budd come Desdemona?*, in *Billy Budd* di Britten, Venezia, Teatro La Fenice, 2000, pp. 127-136). Tre contributi in particolare hanno fondato gli studi di genere sul problema dell'opera in chiave omoerotica: WAYNE KOE-

STENBAUM, *The Queen's Throat: Opera, Homosexuality, and the Mystery of Desire*, New York, Poseidon, 1993; *Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship*, a cura di Ruth Solie, Berkeley-Los Angeles, The University of California Press, 1993; *Queering the Pitch: the New Gay and Lesbian Musicology*, a cura di Philip Brett, Elizabeth Wood, Gary C. Thomas, New York-London, Routledge, 1994. Ringrazio di cuore Emanuele Senici per aver riletto il testo di questo saggio, fornendomi suggerimenti preziosi.

² Bruno Bartoletti ha concertato e diretto la prima rappresentazione scenica americana della versione in due atti di *Billy Budd* al Lyric Opera di Chicago nel 1970 con Uppman, il protagonista della *première*, nel ruolo eponimo (cfr. *Benjamin Britten, «Billy Budd»*, a cura di Mervyn Cooke e Philip Reed, Cambridge-New York, Cambridge University Press, 1993, app. 1: *Productions of «Billy Budd»*, pp. 150-151).

³ Cfr. MICHAEL WILCOX, *Benjamin Britten's Operas*, Bath (Suffolk), Absolute Press, 1997, *passim*.

⁴ Si legga il giudizio sintetico espresso da Philip Brett nella voce «Benjamin Britten» del *Grove Music Online*: «Equally important in this was his remaining accessible as a composer, rejecting the modernist ideology of evolution towards a 'necessary' obscurity and developing a distinctive tonal language that allowed amateurs and professionals alike to love his work and to enjoy performing and listening to it». (http://www.oxfordmusiconline.com/subscribe/article/grove/music/46435?q=Britten&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit, verificato il 5 giugno 2013).

⁵ È l'argomento della *Preface* che precede l'inizio del romanzo breve: *Billy Budd, Foretopman*, in *The Shorter Novels of Herman Melville*, New York, Liveright Publishing Corporation, © 1928, © Renewed 1956, p. 198. Melville lasciò *Billy Budd* incompiuto alla sua morte, che venne pubblicato postumo. Quando Forster e

Crozier scrissero il libretto per Britten non era ancora apparsa l'edizione critica di questo lavoro, e perciò citiamo da una versione più vicina a quella impiegata dal compositore (Harvard, 1949). Il romanzo breve nell'edizione critica del 1962 non presenta cambiamenti sostanziali, ma almeno un passaggio (che citerò in conclusione) è importante nella mia prospettiva di lettura.

⁶ Traggio gli esempi musicali, così come il testo, da BENJAMIN BRITTEN, *Billy Budd* opus 50, an opera in two acts, libretto by E. M. Forster and Eric Crozier adapted from the story by Herman Melville, german translation by Alfred H. Unger, revised version 1961, London, Boosey & Hawkes, 1985 (2 voll.); i luoghi citati vengono individuati attraverso l'atto, la scena e la cifra di chiamata, con l'indicazione del numero di battute in apice che la precedono (a sinistra) oppure la seguono (a destra).

⁷ *Billy Budd, Foretopman*, cit., chpt. I, p. 203.

⁸ La produzione operistica di Britten, in generale, ha già destato l'attenzione degli specialisti della *New Gay and Lesbian Musicology*. Fra essi spicca PHILIP BRETT, i cui scritti sono stati raccolti e curati da George E. Haggerty (*Music and Sexuality in Britten: Selected Essays*, Berkeley, The University of California Press, 2006). Su *Billy Budd* in diverse chiavi, dall'impiego del linguaggio teologico all'omosessualità, si leggano: CLIFFORD HINDLEY, *Eros in Life and Death: «Billy Budd» and «Death in Venice»*, in *The Britten Companion*, a cura di Christopher Palmer, Cambridge, Cambridge University Press, 1984, pp. 154-164; ID., *Love and Salvation in Britten's «Billy Budd»*, «Music & Letters», vol. 70, n. 3, 1989, pp. 363-381; ARNOLD WHITALL, 'Twisted relations': *Method and meaning in Britten's «Billy Budd»*, «Cambridge Opera Journal» II/2, 1990, pp. 145-171; MICHAEL FULLER, *The Far-Shining Sail: A Glimpse of Salvation in Britten's «Billy Budd»*, «The Musical Times», vol. 147, n. 1895, 2006, pp. 17-24. Per una visione d'insieme sull'opera si

veda soprattutto *Benjamin Britten, «Billy Budd»*, cit. (nota 2), e in particolare, per un'opinione che sminuisce l'importanza della tematica omosessuale, il saggio di DONALD MITCHELL, *A «Billy Budd» notebook (1979-1991)*, pp. 111-134, 166-171: 115. In lingua italiana spiccano tre contributi su Britten di Davide Daolmi apparsi nella «Fenice prima dell'opera»: «*Amanti, a letto! È ormai l'ora delle fate*» (su *Midsummer Night's Dream*, 2004, n. 2, pp. 109-132), «*Non è un paese per vecchi*» (su *Death in Venice*, 2008, n. 5, pp. 19-40), «*Niente sesso, siamo inglesi*» (su *The Turn of the Screw*, 2010, n. 4, pp. 11-30).

⁹ Mentre lavorava all'opera egli sposò, infatti, Antonina Miljukova – che gli scriveva lettere d'amore infuocate (come Tat'jana ad Onegin) – per guadagnare quella 'normalità' borghese che la condizione di omosessuale gli vietava; cfr. ALEXANDRA ORLOVA, *Tchaikovsky. A self portrait*, Oxford, Oxford University Press, 1990, trad. it. di Maria Rosaria Boccuni *Cajkovskij. Un autoritratto*, Torino, EDT, 1993, *passim*, in particolare pp. 66-75.

¹⁰ *Billy Budd, Foretopman*, cit., chpt. II, p. 205. Anche il testo di Melville ha destato qualche sospetto negli esegeti meno ingenui (cfr. EVE KOSOFSKY SEDGWICK, *Some Binarism I: «Billy Budd»: after the Homosexual*, in EAD., *Epistemology of the Closet*, Berkeley, The University of California Press, 1990, pp. 91-130).

¹¹ *Billy Budd, Foretopman*, cit., chpt. II, p. 207.

¹² Ivi, chpt. XI, p. 227.

¹³ Ivi, chpt. XV, p. 235.

¹⁴ In una lettera a Britten del 20 dicembre 1948, Forster esprime un punto di vista inequivocabile sul personaggio di Claggart, che ci aiutano a intendere il suo monologo «I want *passion* – love constricted, perverted, poisoned, but nevertheless *flowing* down its agonised channel; a sexual discharge gone evil. Not soggy depression or growling remorse» (*Selected Letters of E. M. Forster*, a cura di Mary Lago e P. N. Furbank, London, Collins, 1985, II, 1921-1970, p.

242). Del resto la consapevolezza del riferimento intertestuale a Jago è attestata, ad esempio, dal seguente scorcio epistolare (Forster discute dei personaggi con lo scrittore Lionel Trilling): «Claggart came easy – natural depravity, not evil, being the guide – and I have written him a monologue which though akin to Iago’s in Verdi’s [*Otello*], works out on different lines» (ivi, lettera del 16 aprile 1949, pp. 236-238).

¹⁵ *Billy Budd, Foretopman*, cit., chpt. XXIII, p. 270.

¹⁶ Il rapporto di Melville con *Otello* di Shakespeare, e di Britten con *Otello* di Verdi è stato genericamente segnalato da PHILIP REED (*From first thoughts to first night: a «Billy Budd» chronology*, in *Benjamin Britten, «Billy Budd»*, cit., pp. 42-73, 159-164: 162).

¹⁷ La trama si snoda in sette scene, tre nell’atto primo e quattro nel secondo, più il prologo e l’epilogo.

¹⁸ Gli esempi 5 e 6 sono tratti da BENJAMIN BRITTEN, *Billy Budd*, an Opera in four Acts, Libretto by E.M. Forster and Eric Crozier; adapted from the story by Herman Melville, vocal score by Erwin Stein London, Hawkes & Son, 1951 (si utilizza il medesimo sistema di riferimento per i luoghi citati).

¹⁹ Si consideri che una variante manifesta dell’es. 7 si ode prima che si alzi il sipario su Vere che riflette sulle sue letture (flauto e arpa, I.2: ⁷61), come se Billy entrasse con discrezione nella sfera affettiva del capitano.

²⁰ *Billy Budd, Foretopman* cit., chpt. XIX, p. 257.

²¹ Cfr. CLIFFORD HINDLEY, *Britten’s «Billy Budd»: The «Interview Chords» Again*, «The Musical Quarterly», vol. 78, n. 1 (Spring, 1994), pp. 99-126. Sul medesimo scorcio cfr. anche SHANNON MCKELLAR, *Re-Visioning the ‘Missing’ Scene: Critical and Tonal Trajectories in Britten’s «Billy Budd»*, «Journal of the Royal Musical Association», vol. 122, n. 2, 1997, pp. 258-280. Non credo sia stato privo di conseguenze, per elaborare questa conclusione e l’intera prospettiva del racconto operistico, un periodo che Melville scrisse a margine del testo, e che non figura nell’edizione critica: «Here ends a story not unwarranted in this incongruous world of ours – innocence and infirmity, spiritual depravity and fair respite» (*Billy Budd, Foretopman*, cit., p. 271n).

²² Cfr. *Benjamin Britten, «Billy Budd»*, cit. p. 156 n. 29.

ESEMPIO 1 – I, 5

O heave! _____ O heave a - way, heave! O heave! _____

T, B
Vle, Cb *pp*
CIB, CFg, Cor *p*
Timp *tr*

ESEMPIO 2 – I, 33

Billy *ff* *dim.*

Farewell — old *rights o' Man!* Farewell — to you - for e - ver,

T, B *pp*

Ah

ESEMPIO 3 – II, 133

Basses II with Dansker *slowly the crew on the main-deck turns in rebellion to the quarter-deck*

ppp

ESEMPIO 4 – I, ¹2

Tr (alternate) *tr* *tr* *tr* *tr*

Block, with side drum sticks *tr* *tr* *tr* *tr*

Vere *tr* *tr* *tr* *tr*

and the good has never been perfect. There is always some flaw in it, some degelic song, some stammer

ESEMPIO 5 – vers. 1951 – I, 58²

Vere *f*

Of - fi - cers — and men of the *In - dom - it - a - ble*, I greet — you!

