

BILLY BUDD

opera in due atti di

EDWARD MORGAN FORSTER e ERIC CROZIER

dal racconto di

HERMAN MELVILLE

musica di

BENJAMIN BRITTEN

PALAFENICE AL TRONCHETTO

Venerdì 23 giugno 2000, ore 20.30, turno A
Domenica 25 giugno 2000, ore 15.30, turno B
Martedì 27 giugno 2000, ore 20.30, turno D
Giovedì 29 giugno 2000, ore 20.30, turno E
Sabato 1 luglio 2000, ore 15.30, turno C

SOMMARIO

7

LA LOCANDINA

11

IL LIBRETTO

97

LE IMMAGINI DELLO SPETTACOLO

109

BILLY BUDD IN BREVE

113

ARGOMENTO - ARGUMENT - SYNOPSIS - HANDLUNG

127

MICHELE GIRARDI
BILLY BUDD COME DESDEMONA?

139

SERGIO PEROSA
IL ROMANZO DI HERMAN MELVILLE

149

DOCUMENTI
HERMAN MELVILLE: *BILLY BUDD*, *MARINAIO*
UN *BILLY BUDD* ITALIANO:
IL LIBRETTO DI SALVATORE QUASIMODO PER L'OPERA DI GIORGIO FEDERICO GHEDINI

229

GIORGIO GUALERZI
UN COMPOSITORE *VENEZIANO*

231

BENJAMIN BRITTEN
a cura di MIRKO SCHIPILLITI

244

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE
a cura di GILDO SALERNO

249

WWW.BILLY BUDD

251

BIOGRAFIE

MICHELE GIRARDI BILLY BUDD COME DESDEMONA?

Alla Fenice, che ha ospitato la prima del *Turn of the Screw*, tra l'altro. *Rinascita!*

Benjamin Britten occupa un posto di assoluto rilievo nell'ambito del teatro musicale del secolo appena 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 storia, che vede Peter, marinaio rozzo e violento, soccombere, vittima della cattiva sorte, alle maldicenze di una comunità perbenista, emerge il tema imminente all'intera produzione di Britten: il conflitto tra privato - e in particolare le aspirazioni a che il singolo abbia a veder riconosciuto il primato del proprio istinto - e pubblico - le convenzioni sociali cui l'eroe deve soggiacere.

Ed ecco allora animarsi tutta una galleria di personaggi che celebrano l'impossibilità di essere 'normali', da Gloriana a Peter Quint (*The Turn of the Screw*, 1954), fino alla chiusa emblematica con Aschenbach di *Death in Venice* (1971). Proprio nell'aver saputo tessere le fila di ciascun singolo pannello in relazione all'intera produzione sta l'originalità del contributo di Britten al teatro musicale novecentesco, dato che sul piano linguistico vero e proprio egli si limitò a praticare un accattivante eclettismo, stringendo in un solo abbraccio tutte le espressioni tonali avanzate (con qual-

che sporadica puntata verso politonalità e serialismo) che l'avanguardia post-bellica avrebbe spazzato via di lì a poco. *Billy Budd* è un anello importante di questa catena, poiché vi si mettono a conflitto due polarità opposte, il bene assoluto e il male che ad esso si lega, ma in realtà l'argomento principale dell'opera assomiglia a un affresco che, a sua volta, sia stato posto sopra un altro affresco: solo grattando la prima superficie potremmo arrivare a scoprire la reale articolazione di una drammaturgia severa ed essenziale che, a un primo livello, offre pochi motivi di attrattiva per il linguaggio pienamente tradizionale che pratica.

Su questo *dénouement* vorrei indagare nelle poche pagine seguenti, articolando il mio esame in diverse direzioni, a partire dalla trama per addentrarmi negli strati più profondi della vicenda. Porrò poi a confronto la fonte dell'opera, l'omonimo racconto 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?

Di fondo si tratta di un problema morale: è lecito applicare il codice alla lettera e condannare a morte un uomo innocente delle colpe ascrittegli? 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, in ispecie 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 virile equipaggio: arruolati contro la loro volontà, questi forzati del mare vengono sottoposti a ritmi di vita massacranti e a disciplina ferrea, e potrebbero quindi decidere di ammutinarsi in qualunque momento. Due spettri recenti aleggiano sulla nave comandata dal valoroso capitano Vere: i moti di Spithead, avvenuti in aprile dello stesso anno, seguiti in maggio da una seconda, ancora più grave, rivolta della flotta al Nore, episodi più volte evocati nei discorsi degli ufficiali.

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'impa-sto timbrico, scuro e metallico, di clarone, 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):

ESEMPIO 1 (I, 5)

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

Vlc. Cb pp
CIB, CFg, Cor p
Timp tr

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 dà il ritmo agli uomini intenti a spazzare il ponte, è sonora metafora della loro triste condizione di sfruttati che trascinano a fatica un'esistenza grama. Esso fa eco, ad esempio, all'ordine impartito dal nostromo, 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)

Billy ff
T, B pp
Ah

Farewell old rights o' Man! Farewell to you - for e - ver.

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, cinque dopo 19)

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

E dopo aver accompagnato il suo uomo sulla scialuppa e averlo seguito giù, il tenente si allontanò dalla *Diritti dell'uomo*. Era questo il nome del mercantile, sebbene il capitano e l'equipaggio, all'uso marinaro, l'abbreviassero in *Diritti*. Quell'ostinato del suo armatore di Dundee era un sincero entusiasta di Thomas Paine il cui libro in replica alle accuse di Burke alla Rivoluzione francese era stato pubblicato da qualche tempo e aveva avuto vasta diffusione. [*Billy Budd*, I]

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 di «The Nore! The floating republic!» (cioè la repubblica sul mare, di Nore, 3 prima di 68) 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 enfasi, 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 quando il giovane 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, pur conoscendo i fatti e potendo discolorare il giovane.

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)

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

The image shows a musical score for Basses II with Dansker. The title is "slowly the crew on the main-deck turns in rebellion to the quarter-deck". The score is written in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). It features a melodic line with various dynamics, including *ppp* (pianissimo) and accents. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and slurs.

Ma la tensione si scioglie in un attimo, sicché l'opera 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 [...]

Questo epilogo realizza un'affascinante simmetria col prologo, dove lo stesso Vere aveva introdotto l'azione (che viene quindi proposta come un *flashback*) 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.

L'idea è molto suggestiva, e il grande arco assai ben teso in termini formali (il medesimo ostinato in ottavi che si ode all'inizio, con la sovrapposizione di una fascia in *si^b* 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 acquista 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 che si tratteggiava prima, tra istinto del singolo e convenienze. Se lo scopo dello studioso d'opera è quello di trovare, 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 di trovare ragioni di sostenerla ho provato lo stesso senso d'impotenza che mi comunica l'interpretazione corrente di *Eugenio 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 irrealizzabile, e che a spingerlo verso il romanzo di Puškin contribuì una situazione personale simile a quella vissuta dal protagonista. 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. 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, proprio perché le convenzioni vietano loro altri tipi di legame?

La trama musicata da Britten è giocata sul più classico degli schemi melodrammatici nella costellazione 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 rigidamente il codice militare e condanna all'impic-

cagione 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 viepiù 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:

Come Bel Marinaio, Billy Budd aveva, a bordo della settantaquattro, una posizione analoga a quella di una bellezza rustica trapiantata dalla provincia e messa a competere con le dame di alto lignaggio della corte. Ma di questo mutamento di circostanze se ne accorse appena, e neppure percepì che qualcosa in lui provocava un sorriso ambiguo in uno o due marinai tra i più duri. [*Billy Budd*, II]

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, il balbettare, che le mina. Il difetto fisico è fondamentale, poiché denuncia l'incapacità di controllare le proprie reazioni negli istanti di maggior tensione (come accadrà nel momento in cui Billy sferra il pugno mortale). Eccone la descrizione nel romanzo:

Il nostro Bel Marinaio aveva, sì, tutta la visibile bellezza che ci si può aspettare, eppure, proprio come alla bellissima donna di un racconto minore di Hawthorne, una sola cosa gli mancava. Nessun difetto visibile, invero, come nella gentildonna; no, ma di tanto in tanto, la possibilità di un difetto vocale. Se nell'ora del pericolo e della furia degli elementi egli era in tutto e per tutto un perfetto marinaio, tuttavia, in preda all'improvviso turbamento di una emozione, la sua voce di solito singolarmente musicale, quasi esprimesse l'armonia interiore, tendeva a manifestare una esitazione organica, un vero e proprio balbettio, se non peggio. [*Billy Budd*, II]

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, una prima di 2)

The image shows a musical score for Example 4. It consists of two staves. The top staff is for a drum part, labeled 'Block, with side drum sticks'. It features a series of trills (tr) and piano markings (pp). The bottom staff is for a vocal line, labeled 'Vere'. It includes the lyrics: 'and the good has never been perfect. There is always some flaw in it, some degelic song, some stammer'. The score includes various musical notations such as trills, piano markings, and dynamic changes.

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 gracidiare 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:

L'invidia di Claggart colpiva più a fondo. Se con occhio torvo guardava il bell'aspetto, la gioiosa salute, la schietta esuberanza della giovinezza di Billy Budd, era perché tali qualità si accompagnavano a una natura che, come percepiva magneticamente Claggart, nella sua semplicità non aveva mai voluto il male, né sperimentato il morso reattivo di quel serpente. [...] A eccezione soltanto di un'altra persona, il maestro d'armi era forse l'unico uomo a bordo intellettualmente capace di apprezzare in modo adeguato il fenomeno morale rappresentato da Billy Budd. [*Billy Budd*, XII]

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

In quei momenti Claggart sembrava l'uomo dei dolori. Sì, e a tratti l'espressione malinconica aveva un tocco di tenero struggimento, come se Claggart avesse potuto perfino amare Billy, se non fosse stato per una fatale impossibilità. [*Billy Budd*, XVII]

Britten e i librettisti, invece, lo trasformano in personaggio da melodramma, incline al nichilismo, quasi novello Jago scapiagliato. Difficile non notarlo, specie se si legge l'*incipit* del monologo e lo si confronta coi versi seguenti, tratti dal 'Credo':

Claggart (*Billy Budd*, I, 105):

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.

Jago (*Otello*, II.2):

Dalla viltà di un germe o d'un atomo
Vile son nato.
Son scellerato
Perché son uomo:
E sento il fango originario in me.

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.

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:

Io si sentì mormorare parole incomprensibili per il suo attendente: «Billy Budd, Billy Budd». Che non fossero queste le parole del rimorso parve chiaro, da quanto disse l'attendente, all'ufficiale anziano della fanteria di marina sulla *Indomitable*, lui che, il più riluttante alla condanna fra gli uomini della corte marziale, sapeva fin troppo bene, sebbene lo tenesse per sé, chi fosse stato Billy Budd.

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 aver 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 l'amata e innocente eroina (Desdemona) o la sua facente funzione (Billy). L'eroina ha una confidente (Emilia–Danskler) 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»).

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

4. Un *Esultate!* di meno

Nel sottoporre a revisione *Billy Budd*, oltre ad accorpare gli atti a due a due e a levigare l'orchestrazione, Britten si occupò dell'episodio corale che allora aveva concepito come finale del prim'atto e che ora chiude la prima scena. Il cambiamento fu di sostanza, e ci interessa particolarmente nella chiave di lettura che abbiamo disegnato sin qui: nella prima versione Vere compariva davanti all'equipaggio in atteggiamento eroico («Officers and men of the *Indomitable*, I greet you»), ma nella versione corrente egli non rivolge più un infiammato sermone patriottico ai suoi uomini, ed appare nella scena successiva, all'interno della sua cabina, intento a riflettere sul passo di Plutarco che ha appena letto.

Perché Britten volle sopprimere quello scorcio?

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 eroico 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 Britten, 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 libretto in qua e in là. Ecco un saggio, relativo alla parte di Billy nel concertato:

Billy Budd, 1951

I'll follow you, I'll serve you, I'm yours, I'll die for you, Starry Vere.

Billy Budd, 1960

Star of the morning ... Leading from night, leading to light ... Starry, I'll follow you ... Follow through darkness, never you fear. I'd die to save you, ask for to die. I'll follow you all I can, follow you for ever.

La frase «never you fear. I'd die to save you», che porta la voce del baritono sino al La naturale acuto, è giuramento ed insieme profezia, oltre ad avere implicazioni ben diverse da «I'm yours». Dunque il cambiamento reca i segni di un'attenzione vigile sino al dettaglio.

Vediamone gli esiti: *in primis* eliminando lo scorcio si cancella una delle analogie più evidenti con *Otello*, con quel che ne consegue (ivi compresa la pista che potrebbe portare a un'eroina idealmente *en travesti*, come Desdemona ingenua sino a perdere se stessa). Il mancato 'machismo' di Vere assolve anche lo 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 ancora una volta l'impossibilità di essere 'normale' viene affermata, solo che 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. Rimangono ancora poche verifiche. La prima riguarda l'inciso iniziale del monologo di Claggart nel primo atto, che viene ripreso da Vere nel breve assolo che precede l'inizio del processo sommario:

ESEMPIO 5

Claggart (I, 105)

O Beau-ty, O hand-some-ness, good-ness, would that I nev-er encountered you!

Vere (II, 74)

Beau-ty, hand-some-ness, good-ness com-ing to trial

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. Ecco il suggerimento di Melville per questo colloquio finale:

Forse ci fu di più. Forse alla fine il capitano Vere espresse la passione a volte nascosta sotto un aspetto stoico o indifferente. Aveva abbastanza anni per essere il padre di Billy. L'austero militare rigoroso nell'osservanza del dovere militare, abbandonandosi a quanto resta di primordiale nella nostra umanità costretta dalle forme, forse alla fine strinse Billy al petto, come forse Abramo strinse il giovane Isacco sul punto di sacrificarlo senza esitazione, in ottemperanza al duro comando. Ma non è possibile dire quale sacramento venga celebrato – di rado, forse mai, rivelato al mondo fatuo – quando, in circostanze simili a quelle che qui si è cercato di esporre, si abbracciano due animi del più nobile ordine della natura. C'è un'esigenza di discrezione in quel momento che chi sopravvive non può violare; e il sacro oblio, che segue sempre alla divina magnanimità, alla fine si stende su tutto. [*Billy Budd*, XXII]

Britten lo seguì alla lettera, 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.

Anchorio preferisco non sapere, tuttavia l'unico modo in cui posso comprendere la drammaturgia di *Billy Budd* è quello di far uscire 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.

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 ...».