

# Peter Grimes, un eroe della ‘diversità’?

MICHELE GIRARDI

Benjamin Britten occupa un posto di rilievo assoluto 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 propria natura, a cominciare – dopo *Paul Bunyan*, prova d’esordio (1941) –, proprio da *Peter Grimes*, che lo lanciò clamorosamente nel firmamento mondiale degli operisti nel 1945, primo compositore inglese dai tempi oramai remoti di Purcell. Dalle pieghe di questa storia emerge il tema immanente all’intera produzione del musicista: 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 schiera 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, agganciandolo coerentemente all’intera produzione, sta l’originalità del contributo di Britten al teatro musicale novecentesco, dato che sul piano linguistico vero e proprio egli si limitò a praticare un accattivante eclettismo, stringendo in un solo abbraccio tutte le espressioni tonali avanzate (con qualche puntata sporadica verso politonalità e serialismo), che l’avanguardia post-bellica avrebbe spazzato via di lì a poco.

*Peter Grimes* è dunque il primo anello importante di una vitale catena di successi, sin dal debutto al Sadlers Well’s di Londra (7 giugno 1945), ma è anche un capolavoro che resta tra gli esiti massimi, se non al vertice, dell’intera galleria teatrale di Britten, nella quale musica e dramma sono di solito ben amalgamate, ma raramente raggiungono un tale livello di fusione da cima a fondo. Ne scaturisce un’opera che offre una molteplicità di letture, rese lecite dalla presenza attiva dell’autore, tutt’altro che un narratore neutro, ma il cui punto di vista si sottrae sovente a determinazioni univoche.

Ciò è tanto più notevole se si guarda superficialmente alla trama: nell'ambiente soffocante di un borgo, anzi *del Borgo* – *The Borough* (1810), ch'è anche il titolo della raccolta poetica di George Crabbe, fonte dell'opera – un pescatore dal carattere violento vive in miseria contrastato da una comunità ostile, tentando di affrancarsi col lavoro da una compagna tanto scomoda, ma fallisce, e si suicida lasciandosi naufragare. Parrebbe quasi un pezzo di genere verista in ritardo, mentre invece, sin dal prologo, si entra in un clima che si può ben definire 'shakespeariano', tanto forte e rilevante è il 'gesto' teatrale e l'impegno etico profuso dal compositore e dal librettista Montagu Slater. Peter entra nella corte improvvisata, dove lo si giudica per la morte del suo ultimo apprendista mozzo, e risponde alle accuse formulate dal sindaco Swallow, a nome dei compaesani. È spiccio di modi, fiero come un leone, e canta fuori dal coro: non gradisce l'interferenza della petulante Mrs. Sedley, e la rimbecca seccamente, facendo scattare il pronto commento di un coro – che qui svolge, e seguirà a farlo, funzioni decisamente 'tragi-che' – in falso-canone all'ottava («When women gossip / the result is someone doesn't sleep at night» – «Quando le donne spettegolano / c'è chi non dorme la notte»). Le voci dei paesani continuano ad inseguirsi, rabbiose e insoddisfatte della sentenza di assoluzione per morte accidentale, sino a che tutti escono. Quando il protagonista rimane solo con la maestra del paese, Ellen Orford, tra i pochi a difenderlo dall'odio della comunità, l'orchestra tace di colpo, e il loro canto si staglia espressivo, con grande effetto, sfogando nell'unisono *pianissimo*, quasi soffocato, che esprime, per una volta, l'impotente consonanza tra Peter e un altro essere umano.

La strategia qui messa in atto da Britten è sottile: liberando il canto nel recitativo non accompagnato focalizza con molta forza il malessere morale dell'uomo, e in modo emblematico, concedendogli un'illusoria speranza nella grande frase a due conclusiva:

My voice out of the pain	La mia voce che viene dal dolore,
is like a hand that I/you can feel and known:	è come una mano che sento/i e conosco/i:
Here is a friend	qui c'è un amico.

Il compositore sembra quasi alludere stilisticamente, inoltre, a un clima da teatro elisabettiano in bilico tra musica e parola, rivivendolo in modo personale: dall'ultima nota intonata dai due sboccia il primo dei sei interludi che collegano tra loro i diversi scorci della vicenda, una catena sottile ma solidissima, e densa di rapporti strutturali con implicazioni drammatiche, dove la voce dell'orchestra riverbera sulla scena le emozioni precedenti ed è pre-messa, al tempo stesso, di sviluppi futuri.

Un chiaro esempio di questa tecnica viene proprio dal primo brano strumentale, intitolato *Alba*, che introduce brevemente l'immagine della spiaggia e di una strada del borgo, in una mattina fredda e grigia: prima i violini nel registro acuto, alternandosi agli ottoni in quello centrale, si muovono staticamente, mentre il timbro liquido dei clarinetti (insieme a viole e arpa)

percorre periodicamente tutta la gamma diatonica per terze, dal basso in alto e viceversa. L'appassionato d'opera non può mancare di riconoscere il modello linguistico di questa situazione nella 'pittura sonora' della sesta porta del *Castello di Barbablù* di Bartók (1911), dove si descrive il lago alimentato dalle lagrime del protagonista. Non si tratta di un rimando inconscio, ma del riutilizzo di uno stilema musicale che a Britten è forse sembrato pertinente per caratterizzare l'immediato sviluppo del dramma: gran parte della prima scena dell'atto primo del *Peter Grimes*, infatti, è retta dal flusso continuo di arpeggi intersecati al corale, su cui poggiano i dialoghi dei paesani, sovente intrecciati in strutture contrappuntistiche di sicuro effetto (ce li rendono pedanti). Britten potrebbe aver chiamato in causa Bartók per rafforzare il suggestivo richiamo fra il dolore impotente vissuto dal suo pescatore e il cammino di Barbablù, anch'egli avviato, sia pure per vie differenti, verso l'eterna solitudine, ma anche per il colore orchestrale che presta i suoi guizzi al liquido elemento, che sia l'acqua salata piuttosto che l'acre sapore delle lacrime. Si potrebbe tendere, inoltre, un filo ulteriore verso il sentimento che accomuna i due 'eroi': il rimorso (Barbablù per le mogli – la morte del primo apprendista, oltre al fallimento personale, nel caso di Peter).

Di simili metafore, sorrette da un'ispirazione musicale del tutto adatta allo scopo, trabocca il *Peter Grimes*, che è uno degli omaggi più straordinari che un artista abbia rivolto alla propria tradizione teatrale, rivissuta da Britten anche come direttore d'orchestra in memorabili esecuzioni di opere di Purcell, e direttamente come compositore, intonando i sonetti di Shakespeare, ma spingendosi fino al *Midsummer Night's Dream*. Del resto *Peter Grimes* è, al tempo stesso, uno dei più profondi sondaggi musicali nell'animo umano di un titano popolare, che cerca il riscatto, ma è destinato alla sconfitta.

Vale la pena di soffermarsi sulla sequenza che chiude l'atto primo, dal momento in cui Peter si affaccia nell'interno fumoso dell'osteria del cinghiale, la cui principale attrazione sono le due giovani nipoti della taverniera Auntie (La zietta), fatte oggetto di pesanti attenzioni dagli uomini, ubriachi di birra. L'orchestra s'increspa in un *fortissimo* per poi zittirsi, consentendo che il canto del protagonista si levi in un *pianissimo* stralunato, in pieno contrasto col baccano degli avventori: «Now the Great Bear and Pleiades where earth moves, / are drawing up the clouds of human grief» («Ora l'Orsa maggiore e le Pleiadi, man mano che la terra si muove, / raccolgono le nuvole della sofferenza umana»).

Tutti guardano come fosse un demone il visionario puro e folle che si fa largo tra le miserie altrui, la cui sola presenza è esca di conflitti, ma tanto forte è l'incanto doloroso dei pensieri in cui Peter è immerso da non fargli quasi percepire l'odio della maggior parte degli 'onesti' cittadini, che lievita intorno a lui. Li ferma Keene che attacca improvvisamente, con un *coup de théâtre* di effetto formidabile, una canzonetta per placare gli animi: «Old Joe has gone fishing» («Il vecchio Joe è andato a pescare») distrae i presenti

e li coinvolge in fitti contrappunti, innestando un meccanismo a orologeria che s'infrange quando la voce di Peter s'innalza, sghemba, sul nervoso cicaleccio, segno ulteriore della sua estraneità a qualsivoglia rito collettivo. In questo contesto inquietante, premessa di sinistri sviluppi, giunge Ellen con il nuovo mozzo prelevato all'orfanotrofio, che Peter vuol portare subito a casa. L'uomo e il ragazzo si avvieranno dunque insieme verso la 'redenzione'? Niente affatto: quando Ellen fa gli auguri al mozzo, e al suo nuovo padrone – «Peter will take you home» («Peter ti porterà a casa») – tutti replicano seccamente: «Home! Do you call that home!» («A casa!? E quella la chiami casa!?»).

Il dramma entra nella sua fase cruciale nell'atto successivo, e in particolare da quando, a colloquio col giovanetto, Ellen scopre un livido sul suo collo, che Peter non sa o non vuole motivare. È però talmente esasperato da battere la sua stessa protettrice quando ripete, desolata, «We've failed» («Abbiamo fallito!»): il suo gesto disperato s'incrocia con l'*Amen* dei fedeli, che giunge dalla chiesa dove i paesani hanno finito di celebrare la loro pia domenica, sempre pronti, tuttavia, a scatenare una caccia all'uomo dopo l'accaduto. Cessa ogni illusione di un riscatto, e da qui in poi l'opera marcia implacabile verso una conclusione segnata dal destino stesso.

La casa del diavolo-Peter appare subito dopo il quarto interludio, nuovo contributo dell'orchestra al dramma: la forma è quella dell'antica passacaglia, rigorosamente elaborata in un linguaggio attuale, ma pur sempre danza che scorre inesorabile su un basso ciclico, ruotando sempre identico come il destino. Lo scenario è romantico: Peter abita in una barca capovolta, posta sopra una scogliera a precipizio, è notte, il mare mugghia e fischia il vento. Se tutto è semplice e ordinato all'interno, nell'animo di Peter arde un vero inferno. S'aggira eccitato come una belva in gabbia, prendendosela col ragazzo che piange in silenzio, e guarda impavido al mare in tempesta, ma è solo la sua immaginazione che lo vede ribollire di quel pesce necessario ad affrancarsi dalle chiacchiere e a costruirsi una vita rispettabile, perché agiata. È brusco e violento, ma giunto al parossismo assesta una gran spinta al mozzo, per poi cambiare repentinamente d'atteggiamento, aprendo con dolcezza il suo cuore al sogno di «some kindlier home [...] / where there'll be no more fear and no more storm» («un focolare più sereno [...] / dove non ci sarà più paura o tempesta»). Tuttavia lo spiraglio concesso alla speranza è sempre minato dal canto ricco di abbellimenti, segno che il personaggio vaneggia, rivedendo gli occhi del suo primo apprendista specchiarsi in quelli del ragazzo impaurito. La conclusione dell'a solo del tenore è un sinistro presagio: «You'll soon be home! / In harbour still and deep» («Sarai presto a casa / nel porto calmo e profondo»).

L'evento tragico è dunque scritto in questo finale dell'atto secondo: il ragazzo precipita dalla scogliera, invano Peter si precipita a salvarlo, e il cammino verso il riscatto diviene l'ultimo viaggio per la dannazione. Frattanto i bravi cittadini sopraggiungono, per constatare con soddisfazione, e una cer-

ta sorpresa, l'ordine spartano della casa. Cessi dunque il pettegolezzo, sancisce Swallow, e dopo questa 'sentenza' del 'giudice', il pescatore violento non 'deve' più essere un caso. Per essere un buon cittadino basta 'apparire' come tale, ma dopo quello che abbiamo appena visto sappiamo che il problema di Peter è ormai dentro alla sua mente, e non conosce soluzione: «You sit there watching me / and you're the cause of everything» («Voi state qui a guardarmi / e siete voi la causa di tutto»), sibila in quello ch'è forse l'ultimo suo barlume di lucidità.

Rivedremo Peter nell'ultima scena, dopo che i paesani, all'inizio dell'atto terzo, si sono lanciati nuovamente sulle sue tracce, allarmati dal ritrovamento del maglione bagnato del ragazzo. Entra barcollando, quasi in *trance*, per un epilogo ch'è un monologo di pazzia. «Steady! There you are! Nearly home!» è il più chiaro presagio di morte: «Fermati! Ci sei! Quasi a casa!», declama con tono di sfida che lo innalza nuovamente alla statura di un eroe shakespeariano, prima di ripetere tra sé le parole della sentenza proclamata nel prologo, e che non hanno mai smesso di ossessionarlo. Anche la musica torna indietro nel tempo, prima all'a due che chiudeva lo scorcio iniziale, poi a quelle figure (ma variate con mano da orafo) che caratterizzavano il primo interludio e l'inizio dell'atto primo, dove l'ostilità dei compaesani cominciava a lievitare. Il richiamo è preciso, e consente di cogliere con un brivido, grazie all'oppressiva circolarità della musica, il vagare della mente di Peter, mentre le voci del coro sembrano chiamarlo verso un perenne altrove. Egli accoglie quindi la sollecitazione di Balstrode, tra i pochi portatori di *pietas* in quel borgo maledetto, e stacca gli ormeggi per affondare la barca una volta al largo.

Dopo la conclusione della tragedia, con la morte dell'eroe, rimangono interrogativi destinati, probabilmente, a rimanere aperti. Cosa ci hanno raccontato Benjamin Britten e Montagu Slater? La storia di come una collettività imbecille e benpensante sia capace di fiaccare l'animo e il corpo di chi non condivide l'ipocrisia su cui si regge? o di come quella società di pigmei possa frantumare le attese di un 'diverso', dopo averle create? Ed è unicamente il desiderio di essere accettato tramite il denaro all'origine della violenza che Peter riserva ai suoi apprendisti mozzi? ma allora perché egli individua nell'unione con Ellen un ulteriore simbolo di riscatto, piuttosto che un sereno e consolante rapporto con una donna matura nei sentimenti? Di questo rapporto Peter discute con Balstrode nella prima scena dell'atto primo, in un colloquio rivelatore. Commosso dal ricordo della morte del suo primo *boy* (l'ambiguità della lingua inglese, qui come in altri casi, è decisiva), il pescatore s'immagina ricco mercante, sposato a Ellen. Ma quando l'interlocutore lo esorta a sposarsi subito, perché Ellen lo accetterebbe anche così com'è, egli replica «No, not for pity!» («No, non per pietà!»). Pietà per la sua condizione precaria? o perché una donna rappresenterebbe il simbolo di una 'vera' normalità che gli sarebbe estranea?

Dopo la conclusione lapidaria dell'opera in un *pianissimo* assordante – perdoni il lettore l'impiego pertinente di un ossimoro di cui, oggi, si abusa volgarmente – rimane nello spettatore la sensazione che Britten abbia voluto lasciare alcune questioni aperte, e che dietro al malessere del protagonista ci sia anche la lotta del pescatore contro la sua stessa natura, violenta sin quasi al sadismo (si pensi al finale del second'atto). Il musicista non ci mostra un eroe senza macchie, ma divorato dal senso di una colpa che non è lecito afferrare, sino a che la società non sarà evoluta al punto da accettare chi viene sollecitato dal proprio istinto verso traguardi rifiutati dalla morale comune.