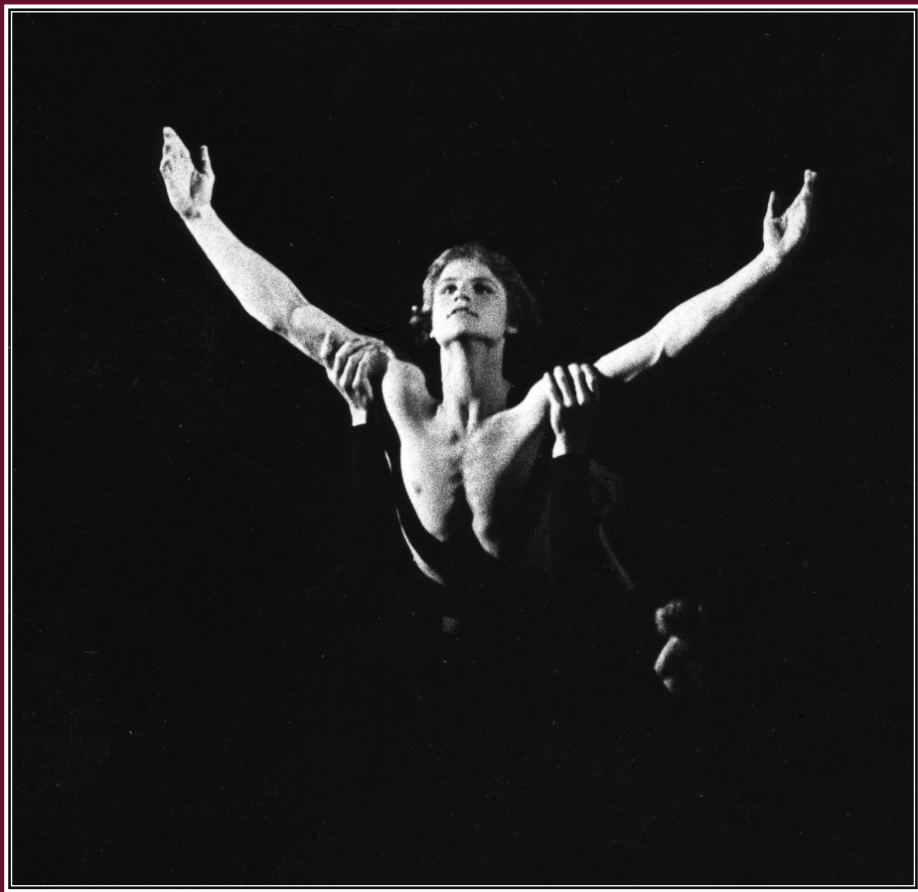




«Who can turn the skies back
and begin again?»

Nove studi su Benjamin Britten

A cura di Simone Caputo e Alessandro Maras

MUSICALIA

11

Collana della sezione di Studi scenico-musicali del
Dipartimento di Studi greco-latini, italiani e scenico-musicali
Sapienza Università di Roma

Fondata da Pierluigi Petrobelli
Diretta da Franco Piperno



SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA



Redazione e layout: Ugo Giani

© 2015 Libreria Musicale Italiana srl, via di Arsina 296/f, 55100 Lucca
lim@lim.it www.lim.it

Volume realizzato con il contributo di Sapienza – Università di Roma (Finanziamenti per le iniziative culturali e sociali degli studenti, a.a. 2012/13)

Tutti i diritti sono riservati. Nessuna parte di questa pubblicazione potrà essere riprodotta, archiviata in sistemi di ricerca e trasmessa in qualunque forma elettronica, meccanica, fotocopiata, registrata o altro senza il permesso dell'editore, dell'autore e del curatore.

ISBN 978-88-7096-827-9

«WHO CAN TURN THE SKIES BACK
AND BEGIN AGAIN?»

NOVE STUDI SU BENJAMIN BRITTEN

A CURA DI SIMONE CAPUTO
E ALESSANDRO MARAS

LIBRERIA MUSICALE ITALIANA

SOMMARIO

Prefazione	VII
------------	-----

«WHO CAN TURN THE SKIES BACK AND BEGIN AGAIN?»

NOVE STUDI SU BENJAMIN BRITTEN

Heather Wiebe	
Scoprire l'America: da <i>Paul Bunyan</i> a <i>Peter Grimes</i>	3
Christopher Chowrimootoo	
L'opera borghese: <i>Death in Venice</i> e l'estetica della sublimazione	29
Davide Daolmi	
Niente sesso, siamo Inglesi	77
Alessandro Cecchi	
Contatti scabrosi. Forma materiale e drammaturgia musicale in <i>The Turn of the Screw</i>	91
Simone Caputo	
«The walk from the town to Grime's hut»: la passacaglia del <i>Peter Grimes</i>	111
Federica Marsico	
<i>Phaedra</i> di Benjamin Britten. Verso un'interpretazione <i>queer</i>	135
Alessandro Maras	
<i>Sinfonia da Requiem</i> : un messaggio di agguerrito pacifismo	149
Eugenio Refini	
Britten interprete di Michelangelo: ispirazione biografica e riscrittura della tradizione	165
Giuliano Danieli – Alexandros M. Hatzikiriakos	
«Ci vuol altro per fare un'opera». Appunti e riflessioni sulla ricezione italiana del teatro di Benjamin Britten	175
Indice dei nomi	195

PHAEDRA DI BENJAMIN BRITTEN.
VERSO UN'INTERPRETAZIONE QUEER*

Introduzione

La cantata drammatica *Phaedra* op. 93 per mezzosoprano e piccola orchestra fu una delle poche opere composte da Benjamin Britten nell'ultimo triennio di vita, durante la lunga convalescenza che seguì all'intervento cardiaco del maggio 1973.¹ Ritornato gradualmente al lavoro, Britten si dedicò alla revisione dell'operetta *Paul Bunyan* e del quartetto giovanile op. 25 e compose quattro nuovi lavori da camera (*Canticle V*, *Suite on English Folk Tunes*, *Sacred and Profane* e *A Birthday Hansel*), per poi concentrarsi sulla cantata dal 29 giugno al 12 agosto 1975.² La prima esecuzione avvenne il 16 giugno 1976 durante il XXIX festival di Aldeburgh, con la English Chamber Orchestra diretta da Stuart Bedford.³ Janet Baker, la quale collaborò assiduamente con Britten dalla fine degli anni Cinquanta e a cui la composizione è dedicata, interpretò magistralmente il ruolo della protagonista, in un'esecuzione che costituì l'ultima occasione in cui l'autore assistette al debutto di una sua nuovo lavoro.⁴

Il testo della cantata è tratto da *Phaedra* di Robert Lowell, la prima traduzione inglese della tragedia *Phèdre* (1677) di Jean Racine, divenuta una delle più celebri rielaborazioni del mito della sposa di Teseo follemente innamorata del figliastro Ippolito.

* Il presente saggio è il frutto parziale degli studi tuttora in corso nell'ambito di un dottorato di ricerca presso l'Università di Pavia-Cremona, relativo alle interpretazioni del mito di Fedra da parte di Benjamin Britten, Sylvano Bussotti e Hans Werner Henze e alle loro possibili implicazioni queer.

1. Sugli ultimi anni di Britten cfr. P. KILDEA, *Benjamin Britten. A Life in the Twentieth Century*, Allen Lane, London 2013, pp. 515–65.
2. Per le date di inizio e di fine della composizione cfr. P. REED e M. COOKE (cur.), *Letters from a Life. The Selected Letters of Benjamin Britten 1913–1976*, vol. VI, The Boydell Press, Woodbridge 2012, lettera 1418.
3. Per il programma completo del concerto, durante il quale furono eseguiti anche brani di Wolfgang A. Mozart, Arne Nordheim e Richard Strauss, cfr. *29th Aldeburgh Festival of Music and the Art (4–20 June 1976)*, s.e., Aldeburgh 1976, pp. 42–4.
4. Cfr. il ricordo della cantante in: J. BAKER, *Working with Britten*, in D. HERBERT (cur.), *The Operas of Benjamin Britten*, Hamish Hamilton, London 1979, pp. 1–4.

Pubblicato per la prima volta nel 1961,⁵ il testo di Lowell suscitò non poche critiche in quanto il poeta, pur mantenendo intatta l'eleganza e la scorrevolezza del verso alessandrino, rese esplicite alcune suggestioni erotiche sottese nella scrittura di Racine.⁶

Britten incontrò Lowell solamente due volte nella sua vita, la prima a New York alla fine degli anni Sessanta, la seconda ad Aldeburgh per il debutto della cantata.⁷ Egli lavorò pertanto autonomamente al testo, accorpando in un esteso monologo di cinque sezioni alcuni passi tratti dagli episodi cruciali dello sfogo emotivo di Fedra. Dalla confessione a Enone derivano le prime due sezioni, in cui Fedra racconta l'origine della sua pena (*Prologo* e *Recitativo I*, dai vv. 269–316); il terzo episodio contiene la dichiarazione a Ippolito (*Presto*, dai vv. 670–711), mentre dal lungo colloquio con Enone dell'atto terzo è tratta la sezione successiva, in cui la donna è assalita dal rimorso poco prima dell'incontro con il marito (*Recitativo II*, dai vv. 839–868);⁸ l'episodio conclusivo deriva infine dalla confessione a Teseo, in cui Fedra ammette la sua colpa e muore dopo avere inghiottito del veleno (*Adagio*, dai vv. 1622–1644).

Mediante la selezione dalla fonte letteraria dei suddetti episodi, Britten pose al centro della cantata la lotta interiore della protagonista fra l'istinto a vivere liberamente il proprio desiderio incestuoso e il freno dettato dalla condanna sociale. Il dissidio di Fedra è efficacemente delineato da alcuni motivi presentati nel *Prologo* e successivamente adoperati nel *Presto*, durante la dichiarazione a Ippolito.

Eros represso e disinibito: una proposta di analisi

Il *Prologo* si apre con un tema affidato ai violini divisi, si dispiega nelle tinte modali di Si dorico (tema x).⁹

5. La prima edizione fu americana e comprese anche la traduzione di *Le Mariage de Figaro* di Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais (R. LOWELL e J. BARZUN, «Phaedra» and «Figaro» / *Racine's «Phèdre» and Beaumarchais's «Figaro's Marriage»*, Farrar, Straus & Cudahy, New York 1961), mentre due anni dopo uscì l'edizione inglese del solo testo di Lowell (R. LOWELL, *Racine's «Phèdre» / «Phaedra»*, Faber & Faber, London 1963), seguita da una nuova edizione nel 1971. Quest'ultima fu quella adoperata da Britten per la composizione della cantata; di essa sono infatti conservate due copie presso l'archivio della Britten-Pears Foundation, annotate rispettivamente dal compositore e da Rosamund Strode.

6. C. RICKS, *Racine's «Phèdre»: Lowell's «Phaedra»*, «Arion», 1/2 1991, pp. 44–59.

7. In REED e COOKE, *Letters from a Life* cfr.: lettera 1423 (contiene l'invito di Britten a Lowell del 19 dicembre 1975); *ivi*, n. 2 (riporta la risposta della segretaria del poeta del 12 gennaio 1976); lettera 1434, n. 1 (contiene la lettera di congratulazioni scritta da Lowell il 21 giugno 1976, dopo la *première* della cantata).

8. In questa sede si distinguono i due recitativi mediante un numero romano, che non fu adoperato da Britten.

9. Gli esempi musicali sono tratti da: B. BRITTEN, *Phaedra. Dramatic Cantata for Mezzo-Soprano and Small Orchestra Op. 93. Words from a Verse Translation of Racine's «Phèdre» by Robert Lowell*,

Es. 1. (⁴1)



La gaiezza del tema stride con il racconto di Fedra che ricorda l'origine della sua pena, ossia il giorno in cui sposò Teseo, ma rimase irrimediabilmente folgorata da Ippolito. Durante l'atto rievocativo, la donna dimentica momentaneamente l'angoscia del presente e sente piuttosto la vitalità dello slancio erotico. Traendo spunto da una riflessione di Roland Barthes, il carattere radioso del tema *x* è interpretabile come la rievocazione dell'impulso erotico scevro da inibizioni, vissuto da Fedra in quel lontano primo incontro con l'oggetto del suo desiderio. Lo studioso osservò infatti che l'*eros* racinianiano è felice unicamente quando è irreal, cioè quando si manifesta in un atto di memoria che trascina colui che lo compie in una sorta di *trance*, in cui il passato ridiventa presente, ma continua a essere organizzato come ricordo.¹⁰

Il tema *x* ritorna, ripetuto ostinatamente al clavicembalo e trasposto all'ottava inferiore, nel *Recitativo II*, quando Fedra descrive i tentativi falliti di placare l'ira di Afrodite, la sua persecutrice, mediante culti e preghiere.

Es. 2. (²4)

Phaedra *p* *3*
I tried to calm her wrath by flowers and

Clav. *p*

Phaedra *pp* *smooth*
praise I built her a temple fretted months and days

Clav. *tema x* *mf* *p*

partitura, Faber Music, London 1992. Essi sono individuati mediante la cifra di chiamata posta fra parentesi, con in apice il numero di battute che la precedono, a sinistra, o la seguono, a destra.

10. R. BARTHES, *Sur Racine*, in ID., *Œuvres complètes*, vol. III, a cura di É. MARTY, Editions du Seuil, Paris 1993, p. 1001.

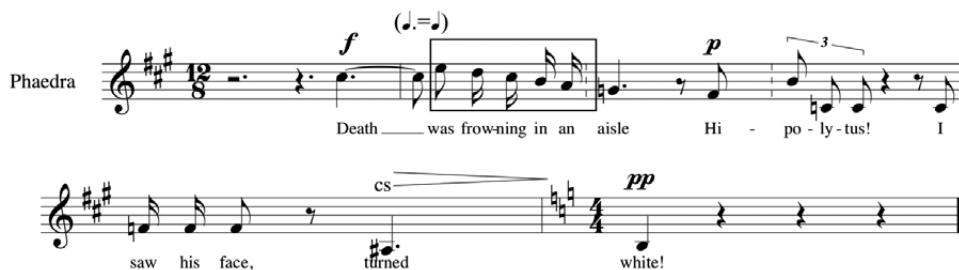
In tale ricorrenza il tema esplica il desiderio erotico che cerca e ottiene spazio, rendendo vane le azioni esteriori di adorazione alla dea.

Nella cantata ricorre poi un motivo che è invece associato alle pulsioni represses. Esso compare per la prima volta quando Fedra rievoca i due uomini causa della sua agonia, Teseo e Ippolito, e la sua voce espone due frasi musicali per alcuni aspetti affini.¹¹

Es. 3a. (1³)



Es. 3b. (2²)



Entrambe le frasi presentano in apertura un pentacordo discendente, costituito dalla successione intervallare di tono–semitono–tono–tono (evidenziato nei due esempi da un riquadro), che compare prima quando Fedra ricorda di avere rifuggito il sorriso di Teseo (Es. 3a), poi quando rievoca la vista di Ippolito associata allo sguardo aggro-ttato della Morte (Es. 3b). Il significato del pentacordo è suggerito da una testimonianza di Bedford, il quale raccontò che Britten, durante una prova della cantata, indicò a Baker di incupire improvvisamente la voce in corrispondenza della prima comparsa dell'elemento.¹² In tale ricorrenza, l'associazione del pentacordo alle parole «I turned aside for shelter», che descrivono il tentativo di Fedra di celarsi agli

11. Nell'es. 3a la sigla «cs» indica la presenza del *curlew sign*, introdotto da Britten per la prima volta nella «church parable» *Curlew River* (1964), per indicare al cantante di attendere l'ingresso dell'orchestra.

12. «At the words “I turned aside for shelter” he asked for the phrase to cloud over immediately»; S. BEDFORD, *Composer and Conductor. Annals of a Collaboration*, «The Opera Quarterly», IV/3 1986, p. 73.

occhi del marito ma in senso lato a quelli del mondo, rende verosimile l'interpretazione di esso come un motivo dell'amore represso. Ciò risulterà più chiaro esaminando le successive ricorrenze nella confessione a Ippolito (*infra*).

Le due frasi contenenti il pentacordo presentano un'ulteriore affinità, evidenziata dai riquadri nei due esempi che seguono. Il nome di Teseo viene pronunciato su un intervallo di quarta giusta discendente (ES. 4a), mentre al nome di Ippolito corrisponde un motivo costituito dagli intervalli di quarta giusta ascendente e di settima maggiore discendente (ES. 4b, motivo γ).

Es. 4a. (1^3)

[illegible]

Es. 4b. (2^2)

Phaedra

Death was frowning in an aisle

Hi - po - ly - tus! I

saw his face, turned white!

A ben vedere, il motivo *y* deriva dall'intervallo di quarta associato al nome di Teseo, che viene mutato in un tritono (*fa*#₃–*do*₃) e inframmezzato da un *si*₃. La parentela intervallare segna così l'indissolubile legame di sangue fra i due uomini, che Fedra tenta di spezzare 'frapponendosi' mediante il *si*.

Il motivo *y* è anch'esso associabile all'*eros* represso. Ne dà conferma la sua successiva comparsa nel *Recitativo 1*, quando Fedra sul motivo *y* trasposto nomina la dea Afrodite, che le ha iniettato il veleno di un amore insano.

Es. 5. (⁵4)

Phaedra

I faced my flam - ing ex - e - cu - tion - er,

f A - phro - di - te, my mo - ther's mur - de - rer!

motivo y

Attraverso la vicinanza motivica si amplifica il legame fra Ippolito e Afrodite, entrambi artefici del male di Fedra; e il motivo y, inoltre, evocando sia l'oggetto del desiderio sia la dea protettrice dell'*eros*, acquista la funzione di connotare una pulsione autentica, che viene tuttavia soffocata perché illecita (tritone) rispetto al legame coniugale con Teseo (quarta giusta).

Dall'analisi finora proposta sono emersi due elementi legati alla repressione del desiderio erotico, il pentacordo e il motivo y, e un tema indicante l'*eros* disinibito (x). Un ultimo esempio, tratto dal *Recitativo II*, sintetizza significativamente i due volti dell'amore di Fedra.

Es. 6. (¹9)

Phaedra

at his side will stand Hippo - ly - tus

tema x

motivo y

largamente

f *sust.* *dim.* *p* *pp*

Dopo essersi dichiarata a Ippolito, Fedra è angosciata per l'imminente incontro con il marito e il figliastro, non più ignaro della sua passione. Lo scorcio, in cui si susseguono il tema x invertito e il motivo y, palesa il dissidio interiore della donna che pur sentendo il rimorso della dichiarazione a Ippolito (motivo y, sul nome del giovane), è allo stesso tempo eccitata all'idea di rivedere l'amato (tema x al clavicembalo).

L'associazione delle ricorrenze motiviche finora individuate rispettivamente alla passione frenata o liberata conosce ulteriori sviluppi nella dichiarazione a Ippolito. L'episodio è costituito da sei sezioni distinte per metro e organico, che si susseguono secondo la successione riportata nella tabella 1.¹³ Dal testo poetico si evince che le sezioni I, III e V corrispondono alla repressione del desiderio, mentre nella II e nella IV Fedra dà libero sfogo alle sue pulsioni (tabella 2).

Tabella 1. Sezioni del Presto

SEZIONE	METRO	ORGANICO	
I (5-7)	6/8	voce, archi +	timpani
II (8)	4/4		percussioni
III (9-13)	6/8		timpani
IV (14)	4/4		percussioni
V (15-16)	6/8		timpani
VI (17)	alternanza fra 4/4 e 6/8	strumentale, con alternanza fra le percussioni e i timpani	

Tabella 2. Testo poetico del Presto

I	You monster! You understood me too well! Why do you hang there, speechless, petrified, polite! My mind whirls. What have I to hide?	<i>eros represso</i>
II	Phaedra in all her madness stands before you. I love you! Fool, I love you, I adore you!	<i>eros disinibito</i>
III	Do not imagine that my mind approved my first defection, Prince, or that I loved your youth light-heartedly, and fed my treason with cowardly compliance, till I lost my reason. Alas, my violence to resist you made my face inhuman, hateful. I was afraid to kiss my husband lest I love his son. I made you fear me (this was easily done); you loathed me more, I ached for you no less. Misfortune magnified your loveliness.	<i>eros represso</i>
IV	The wife of Theseus loves Hippolytus! See, Prince! The wife of Theseus loves Hippolytus! Look	<i>eros disinibito</i>
V	Look, this monster, ravenous for her execution, will not flinch. I want your sword's spasmodic final inch.	<i>eros represso</i>

13. Le sezioni sono indicate da numeri romani seguiti fra parentesi dai rimandi alle cifre di chiamata della partitura. L'indicazione metrica si riferisce al metro predominante nella sezione. Le percussioni adoperate sono i piatti, il rullante e la grancassa.

All'attacco della voce ritorna associata a Ippolito la settima maggiore discendente del motivo *y*.

Es. 7. (6)



È la prima volta in cui compare il pronome personale «tu» che, come suggerisce Barthes, è usato nella tragedia raciniana per definire la persona oggetto di un'aggressione verbale.¹⁴ La matrigna si scaglia contro Ippolito chiamandolo «monster», mentre il giovane finge di non comprendere i suoi intenti. L'aggressività dell'invettiva è, evidentemente, conseguente alla repressione di un sentimento di attrazione carnale.

Il pentacordo ricorre con maggiore frequenza nella terza sezione, in cui Fedra racconta del travaglio seguito al suo innamoramento e dei tentativi di censurarlo. Emblematica è la sua comparsa in corrispondenza dell'interrogativo «What have I to hide?», che Fedra pone a Ippolito oltre che a se stessa.

Es. 8. (7^s)



Nelle ricorrenze successive, il pentacordo, nella variante tono–tono–semitono–tono, è preceduto da una terzina ascendente di semiminime, con cui crea un *pattern* cantabile che si ripete, trasposto, all'inizio di più frasi.

Es. 9a. (9^s)



14. BARTHES, *Sur Racine*, p. 1013.

Es. 9b. (12)



La figurazione ritmico-melodica interpreta adeguatamente la lotta interiore di Fedra, tra le pulsioni che cercano sfogo (terzina) e lo sforzo di reprimerle (pentacordo), e conferma l'associazione del pentacordo all'inibizione dello slancio erotico.

La sezione strumentale conclusiva del *Presto* è un'ulteriore prova del profondo significato attribuito da Britten al dissidio fra *eros* represso e disinibito. In essa si avvicendano alcuni incisi delle percussioni e dei timpani (evidenziati rispettivamente dai riquadri e dagli ovali nell'Es. 10) che propongono alternativamente il metro di 4/4 e di 6/8 (si noti che anche nelle tre battute dopo la grande pausa, pur in assenza dell'indicazione di 6/8, perdura il contrasto fra gli strumenti).

Lo scorcio ripropone l'alternanza fra i timpani e le percussioni – e fra i loro rispettivi metri – che nelle sezioni precedenti della dichiarazione ha dato espressione agli stati d'animo in lotta nell'io di Fedra (cfr. TAB. 1): i timpani sono stati associati nelle sezioni I, III e V al senso di colpa e di vergogna e quindi alla repressione dell'*eros*, mentre le percussioni hanno accompagnato nelle sezioni II e IV l'emergere della sfera dell'istintività durante gli sfoghi d'amore diretti a Ippolito (cfr. TAB. 2). Nel finale dell'episodio gli interventi degli strumenti diventano così metafora del dissidio fra istinto (percussioni) e ragione (timpani), mentre l'assolo conclusivo dei timpani (17²¹⁻²⁵ nell'Es. 10), che dopo un breve scambio con le percussioni (17¹⁸⁻¹⁹) affermano un energico 6/8, è il segnale del trionfo della forza repressiva sui sentimenti autentici della donna.

La prospettiva biografica: un'ipotesi ermeneutica

Dalle osservazioni analitiche proposte è emersa la centralità, nella cantata, del desiderio erotico di Fedra, efficacemente espressa attraverso l'interazione fra il testo poetico e quello musicale. Tale aspetto invita a una lettura in chiave *queer* della composizione: nelle pulsioni di Fedra, incestuose e quindi deprecabili socialmente, si potrebbe infatti scorgere la rivendicazione da parte di Britten della propria identità omosessuale, non universalmente accettata nel mondo reale.

A supporto di tale ipotesi alcuni studi di Philip Brett sul rapporto fra musica e sessualità nelle opere di Britten possono costituire il modello di partenza per estendere l'indagine, con i relativi adattamenti, alla presenza dell'io biografico nella cantata; risultano particolarmente utili ai nostri fini le analisi di *Peter Grimes* e *The Turn of the Screw*.

Es. 10. (217)

18

17

(♩ = ♩)

(♩ = ♩.) (soft sticks)

ppp

pp

2 Cym.
Perc. 1 T.D.
B.D.

(soft sticks)

pp

Vc.

17

(♩ = ♩)

(♩ = ♩.)

mp

dim.

2 Cym.
Perc. 1 T.D.
B.D.

ppp

17

(♩ = ♩)

G.P.

pp

mp

2 Cym.
Perc. 1 T.D.
B.D.

G.P.

pp

poco cresc.

17

(♩ = ♩.)

f

dim.

2 Cym.
Perc. 1 T.D.
B.D.

f

Relativamente alla prima opera, Brett osservò come Britten, rientrato dall'America in patria nel 1942, dovette confrontarsi *vis-à-vis* con la propria omosessualità e con il giudizio di essa da parte dell'opinione pubblica del suo paese, nel quale la legislazione omofoba fu abolita solo nel 1967. Mostrandosi estremamente affabile con la gente del suo borgo e intessendo relazioni solide con il ceto aristocratico, Britten mirò a guadagnarsi il rispetto e il sostegno per la sua carriera da quella stessa società che avrebbe potuto isolarlo per il suo orientamento sessuale. Secondo Brett, l'opera *Peter Grimes*, che racconta l'oppressione di un individuo isolato e perseguitato fino all'annientamento da parte della gente del proprio villaggio a causa della sua diversità, costituì per Britten l'occasione per esorcizzare il proprio terrore del pregiudizio sociale, ma anche per scandagliare, mediante l'identificazione con la figura del protagonista, il lato oscuro della propria natura di omosessuale 'recalcitrante'. Il puritanesimo della sua educazione infatti non gli permise mai di liberarsi completamente di un senso di colpa latente.¹⁵

La successiva lettura di Brett dell'opera *The Turn of the Screw* aiuta a inquadrare un altro lato 'oscuro' della personalità di Britten. La lunga relazione con Peter Pears non spense mai in lui la costante efebofilia,¹⁶ che Wystan Hugh Auden in una famosa lettera all'amico del 1942 interpretò come il sintomo della sua inibizione sessuale.¹⁷ Secondo Auden, Britten, all'epoca ventinovenne, si mostrava incapace di trovare un equilibrio fra la libera espressione dell'omosessualità e le convenzioni borghesi, e tale difficoltà avrebbe verosimilmente causato sofferenza a chi gli sarebbe stato accanto negli anni seguenti. Ponendo in relazione questi aspetti biografici con la vicenda dell'opera, Brett suppose che nel fantasma di Quint che instaura un rapporto estremamente ambiguo con il piccolo Miles si potesse individuare la proiezione del compositore che, consapevole della pericolosità del suo rapporto con i ragazzi, avrebbe esorcizzato quel lato della sua natura mediante la finzione drammatica.¹⁸

Provando ora a ipotizzare l'identificazione di Britten con la regina cretese nel processo di rielaborazione del soggetto della cantata, la lettura di Brett di *Peter Grimes* può essere d'aiuto per superare un primo apparente ostacolo. La cantata non descrive una relazione con implicazioni specificatamente omoerotiche, come quelle al centro di *Billy Budd* o *Death in Venice*, ma focalizza l'attenzione sul dissidio interiore di una donna, combattuta fra l'impulso a vivere liberamente il proprio

15. P. BRETT, *Britten and Grimes*, in ID., *Music and Sexuality in Britten. Selected Essays*, University of California Press, Berkeley 2006, pp. 11–33.

16. Cfr. J. BRIDCUT, *Britten's Children*, Faber & Faber, London 2006.

17. D. MITCHELL e P. REED (cur.), *Letters from a Life. The Selected Letters of Benjamin Britten 1913–1976*, vol. II, Faber & Faber, London 1991, lettera 364.

18. P. BRETT, *Britten's Bad Boys. Male Relations in «The Turn of the Screw»*, in ID., *Music and Sexuality in Britten*, pp. 88–105.

desiderio sessuale e l'autocensura conseguente alla proibizione dello stesso da parte dell'ordine sociale. Tralasciando per un attimo le numerose differenze fra le figure di Peter e di Fedra, si noterà che le loro esistenze sono, se pur lontanamente, imparentate: entrambe offendono la morale comune e sono perciò condannate a perire nell'alienazione e nell'odio di se stessi. Portando avanti il parallelismo fra i due personaggi, si potrebbe asserire che, come nella figura di Peter Brett individuò una vittima dell'oppressione sociale che appiattisce le differenze di genere, anche l'esistenza di Fedra potrebbe ravvisare l'allegoria di un individuo che non si riconosce nei ruoli sociali precostituiti.

L'ipotizzata identificazione del compositore con la protagonista della cantata può acquisire contorni più definiti se si considera che l'oggetto del desiderio di Fedra è il figliastro, di cui non è nota l'età ma che verosimilmente è molto più giovane di lei. Ripensando all'interpretazione di Brett della figura di Quint in relazione alla sfera biografica del compositore, l'attrazione della donna per Ippolito può apparire una proiezione dell'efebofilia di Britten e acquisire lo stesso fine catartico che aveva in *The Turn of the Screw*: Britten tramite Fedra tenterebbe di giustificare a se stesso la liceità del suo desiderio («What have I to hide?»), che nel contempo vorrebbe però estirpare perché fonte di sofferenza («Do not imagine that my mind approved my first defection»).

Se la sfera personale potrebbe avere fornito al compositore una fonte d'ispirazione per la cantata, il soggetto mitico si offri come materia ideale per trascendere la propria esperienza individuale e dare forma a un messaggio che potesse divenire universale. Alcune osservazioni di Francesco Orlando possono essere utili per incanalare in tale direzione l'interpretazione del mito di Fedra da parte di Britten. Lo studioso lesse la *pièce* di Racine sulla base della *Verneinung* freudiana, il fenomeno di negazione di quelle pulsioni che il soggetto tende ad allontanare dal proprio io cosciente.¹⁹ La non accettazione del rimosso come fondamento dei discorsi di Fedra rende la donna degna di compassione agli occhi del lettore o spettatore, nel quale, a causa della condivisione inconscia delle pulsioni negate, prevale sulla condanna morale l'identificazione emotiva con i contenuti del testo.²⁰ Adattando l'osservazione alla lettura *queer* della cantata, si potrebbe asserire che il dramma della protagonista coinvolga la sensibilità *gay* novecentesca in quanto metterebbe in moto l'associazione della condanna sociale nei confronti di Fedra alla riprovazione dell'omosessualità da parte di una fetta della società contemporanea.

Anche alcune osservazioni di Roland Barthes contribuiscono a orientare ulteriormente la lettura della cantata in chiave di genere. Lo studioso definì l'eroe raciniano come colui che si rifiuta di ereditare la legge dei padri, tentando di liberarsene per

19. F. ORLANDO, *Due letture freudiane: «Fedra» e «Il misantropo»*, Einaudi, Torino 1990, p. 14.

20. ORLANDO, *Due letture freudiane*, pp. 18–22.

fondare un nuovo *nómos* in cui potere realizzare i desideri individuali.²¹ L'espressione di tale sforzo liberatorio avviene mediante il *logos*:

La réalité fondamentale de la tragédie, c'est donc cette parole-action. [...] les hommes tragique ne communiquent que par le langage de l'agression : ils *font* leur langage, ils parlent leur division [...]. Ce *logos* tragique, c'est l'illusion même d'une dialectique, c'est la forme de l'issue, mais ce n'en est que la forme : une fausse porte, contre laquelle le héros vient sans cesse donner.²²

La descrizione ben si adatta a Fedra che è combattuta fra l'impulso a dichiarare la propria passione per Ippolito e la castrazione di esso, essendo consapevole dell'irreversibilità che avrebbe la sua 'parola-azione'. Il passo di Barthes calza a pennello se riferito alla cantata di Britten, in cui la donna non compie nessun atto concreto, se non quello di dare voce al proprio dramma per mezzo della parola, in un lungo monologo che funge, come direbbe Barthes, da «conscience parlée de la division».²³ Il «drame panique de l'ouverture»²⁴ che si consuma nell'intimo di Fedra potrebbe parimenti descrivere un individuo omosessuale, combattuto fra il tacere i propri sentimenti omofili e 'liberare il proprio *logos*', con un'azione che in termini attuali equivarrebbe a fare *coming out*. Il soggetto della cantata diventerebbe così metafora della divisione fra scegliere o meno di rompere le catene del pregiudizio sociale per affermare la propria omosessualità.

Dalle osservazioni finora esposte, un approccio alla cantata che ne consideri le possibili implicazioni *queer* si presenta come un'occasione di riflessione ulteriore sulla relazione fra la creazione artistica e il soggetto biografico nella produzione di Britten, e meriterebbe pertanto più dettagliati approfondimenti. L'ipotesi della creazione dettata dalle proprie pulsioni, una volta dimostrata per la composizione britteniana, potrebbe contribuire a spiegare la rinnovata vitalità del mito di Fedra nella seconda metà del ventesimo secolo ad opera di Sylvano Bussotti e di Hans Werner Henze, autori rispettivamente dell'opera *Le Racine. Pianobar pour Phèdre* (1980) poi ampliata nella «tragédie lyrique» *Fedra* (1988) e della «Konzertoper» *Phaedra* (2007). Trattandosi di due compositori omosessuali che come Britten si riappropriarono del mito di Fedra dopo la sua quasi totale scomparsa dalle scene liriche dai tempi dell'«opéra-minute» *La délivrance de Thésée* di Darius Milhaud (1928), è ipotizzabile che anch'essi scelsero la vicenda della regina cretese per raccontare

21. BARTHES, *Sur Racine*, p. 1021.

22. «La realtà fondamentale della tragedia è questa parola-azione. [...] gli uomini tragici possono comunicare soltanto col linguaggio dell'aggressione: *fanno* il loro linguaggio, parlano la loro divisione [...]. Questo *logos* tragico è l'illusione di una dialettica, è la forma della soluzione, ma solo la forma: una falsa porta contro cui l'eroe va a cozzare continuamente»; BARTHES, *Sur Racine*, p. 1028; trad. it.: *L'uomo raciniano*, in *Saggi critici*, Einaudi, Torino 1972, p. 189.

23. BARTHES, *Sur Racine*, p. 1014.

24. BARTHES, *Sur Racine*, p. 1066.

il desiderio omoerotico ritenuto scandaloso dalle convenzioni sociali similmente a quello incestuoso di Fedra.