

«È TUTTO? È TUTTO QUI?»

Riflessioni di regia su *The Rape of Lucretia* di Benjamin Britten

di Yannis **Kokkos**

Quando ci si avvicina alle opere di Benjamin Britten è importante cercare di avvicinarsi anche ai suoi tormenti interiori, alle particolari scelte estetiche, alle sue riflessioni letterarie, sociali e spirituali.

Tutte questioni che si intrecciano in maniera particolare in *The Rape of Lucretia*, capolavoro operistico del XX secolo che possiede la capacità di unire, dopo un lungo silenzio di quasi quattro secoli, l'originalità di Henry Purcell unico vero maestro del "barocco inglese", all'originalità di Britten, creatore dell'opera britannica moderna, aprendo inoltre la strada a una nuova generazione di musicisti che va da Michael Nyman a Thomas Adès.

Nel dopoguerra con l'enorme difficoltà di realizzare produzioni su larga scala, la creazione di *Peter Grimes* che precedette quella di *The Rape of Lucretia*, sconvolse notevolmente Britten nonostante il grande successo di pubblico dell'opera. Decise dunque di adottare la formula dell'*opera da camera*, scegliendo un soggetto dallo stile storico ripreso in parte da Shakespeare e anche dal drammaturgo francese André Obey, principale fonte di ispirazione del libretto, dando vita ad un modo contemporaneo di fare opera in Gran Bretagna. Allo stesso tempo, Britten ha infuso nelle sue creazioni l'eco delle sue preoccupazioni storiche, etiche e intime.

Spesso quando si presentano importanti problemi economici, è necessario ricercare delle forme altrettanto economiche di espressione artistica. Queste restrizioni hanno consentito al compositore di sperimentare nuove possibilità creative, pur adottando un numero ridotto di musicisti d'orchestra e un cast di cantanti piuttosto contenuto in occasione della messa in scena di Glyndebourne del 1946, anno in cui è stata fondata la English Opera Company.

Questa economia anziché recare danno, si è rivelata una fertile sfida creativa per Britten, conferendo all'opera una notevole forza espressiva dettata anche da una struttura ispirata alla tragedia greca, dove i personaggi vivono le vicende del proprio destino sotto lo sguardo di due testimoni estranei all'azione, che tuttavia commentano e talvolta interferiscono nel corso degli eventi, pur senza riuscire mai a deviarne davvero l'inesorabile corso. Nel libretto di *The Rape of Lucretia*, oltre ai personaggi maschili principali, ovvero Collatinus, Tarquinius e Junius e quelli femminili, Lucrezia, Bianca e Lucia, Britten introduce un Coro maschile ed uno femminile composto non da un gruppo di persone, bensì da due sole voci.

Nella nostra visione, queste due figure che descrivono il contesto storico entro cui si svolge la "trama" degli accadimenti, non sono solo recitanti, ma bensì coinvolti attivamente nell'azione: Il Coro maschile che agisce al tempo stesso da testimone e da manipolatore ha un atteggiamento da fervente religioso con posizioni etiche piuttosto rigide. Il Coro femminile partecipa invece con più empatia, soprattutto nei confronti di Lucrezia, Bianca e Lucia. In particolar modo verso la conclusione dell'opera ritengo che, nonostante i commenti siano spesso enunciati all'unisono, il Coro femminile abbia un atteggiamento religioso differente rispetto al suo compagno: esprime più volte il dubbio carico d'angoscia tipico del credente di fronte all'ingiustizia della sventura, sia quando celebra la "redenzione" di Lucretia e la sua accettazione dei fatti che definisce "santa", eticamente e moralmente elevata come ispirata direttamente dalle Sacre Scritture, sia quando sprofonda nella disperazione e nel dubbio religioso di fronte al suicidio di Lucrezia.

È necessario rendere chiari questi due sentimenti opposti; eppure, complementari: da una parte la fede incrollabile e cieca, dall'altra una possibile quanto disperata perdita della fede.

In questo ritengo che la visione che vogliamo offrire dell'opera sia aderente alle convinzioni di Britten, ovvero una profonda analisi del concetto di fede ed una riflessione sul senso della vita e della morte, contrariamente alle critiche talvolta mosse all'opera letta invece come atto di incoerente proselitismo volto ad affermare la fede cristiana del compositore.

Una delle chiavi di lettura di questa teoria potrebbe provenirci dalla biografia dello stesso Britten. Nato in un contesto familiare religioso e sensibile alla musica, Britten è sempre stato più interessato alla dimensione spirituale della religione piuttosto che all'osservanza della fede. Avendo per giunta subito violenza in gioventù nel college in cui studiava, è rimasto segnato per sempre da questa terribile esperienza. Inoltre, nel 1939, poco prima dell'imminente dichiarazione della seconda guerra mondiale, è stato costretto a fuggire negli Stati Uniti a causa delle sue convinzioni pacifiste, peraltro mai perdonate dai suoi detrattori, nonostante fosse stato in parte riabilitato come "obiettore di coscienza". La sua presunta omosessualità, una scelta di vita coraggiosa per l'epoca, la tangibile scoperta dei disastri della guerra durante un viaggio intrapreso con il grande violinista Yehudi Menuhin nella Germania distrutta, la visita negli agghiacciati campi di sterminio, influenzarono profondamente le sue opere future, dal *War Requiem* sino a *Death in Venice*, opera che ho avuto il privilegio di curare per la prima rappresentazione assoluta in Francia nei primi anni Novanta, quando questo Autore era disprezzato dalla maggior parte dei musicisti e dei critici "alternativi" che lo accusavano di essere "neoclassico".

Affascinato dalla bellezza di quest'opera e dalla prospettiva di metterla in scena, mi sono immerso nella produzione di Britten scoprendo un numero enorme di possibilità offerte da queste composizioni. Ma ciò che mi ha colpito maggiormente è stato il suo rapporto decisamente "teatrale" con l'opera lirica.

Da un punto di vista drammaturgico, la stesura dei libretti è affidata il più delle volte a dei poeti, i personaggi sono sempre incarnati anche nella loro impostazione più astratta, la tensione drammatica non è mai troppo sottolineata, bensì inserita all'interno della narrazione in maniera naturale assieme a tante altre peculiarità tipiche del teatro drammatico.

La volgarità misogina dei militari sorretta da segreti desideri di potere, la condizione delle figure femminili costrette a banali compiti quotidiani e ad attese senza fine, il suicidio come unica via d'uscita dal disonore e dalla solitudine.

Eppure, a mio parere, la scelta del suicidio nasce in Lucretia per almeno tre ragioni.

La prima ragione è ovviamente il disonore dello stupro, non solo una perdita violenta della purezza, quanto la soddisfazione di un'ossessione erotica unilaterale. Il secondo motivo, più segreto, è la scoperta di un piacere sconosciuto e irraggiungibile che avviene durante lo stupro nell'intimità da lei dedicata a un solo uomo, marito e unico amante, divenuto proprietario del suo corpo attraverso il matrimonio.

Il terzo motivo è l'atteggiamento di suo marito Collatinus, che le va incontro pur senza comprendere la sua disperata sofferenza e la perdona con leggerezza, come se nulla di davvero grave fosse accaduto. Forse per debolezza? Forse per interesse personale poiché il suo futuro politico rischierebbe di essere oscurato da quell'ignobile evento, negandogli il privilegio di essere l'unico uomo rispettato dalla moglie e facendolo diventare come gli altri uomini ingannati e disonorati? È per mancanza di vero amore che Lucrezia scopre proprio in questo momento decisivo che la sua vita è appena stata distrutta? È opportuno rendere chiare queste ragioni, pur senza enfatizzarle in modo eccessivo. La musica del *Rape* e il modo in cui è stata composta, consente l'espressione simultanea di questi sentimenti contraddittori.

Per quanto riguarda la concezione dello spazio scenico, è stata posta sul palcoscenico una pedana in legno, circondata da immagini e colori che si aprono verso scenari virtuali, in cui sono raffigurate le tende degli accampamenti militari mosse dal vento, la scomposta fuga a cavallo di Tarquinius sulla strada che conduce a Roma, il letto di Lucrezia, l'apparente quiete di un interno dai colori caldi, i crudi frammenti di uno stupro, le immagini ambigue di un'improbabile redenzione.

Ai cantanti è richiesto, ancor più del solito, di essere degli efficaci attori per poter interpretare la banalità, l'ambiguità, la crudezza della violenza fisica o psicologica, l'etica, la tranquillità apparente e l'enorme varietà dei comportamenti umani, tutti compressi in soli 123 minuti.

The Rape of Lucretia non è una meditazione sulla morale né una forma di catechizzazione. In tutte le opere di Britten è sempre presente la ricerca ansiosa di un significato più profondo, in cui non c'è mai una sola scelta perentoria.

Persino Tarquinius, personaggio dal carattere volgare e perverso, è anche un uomo bruciato dalla passione, è un predatore dal talento distruttivo; eppure, alla ricerca di se stesso e di un potere che gli è stato promesso.

In chiusura dell'opera, dopo che i terribili eventi hanno avuto luogo, resta in mente una domanda ossessiva: «È tutto? È tutto qui?» una domanda che Benjamin Britten, credente e scettico al tempo stesso, ha continuato a porsi durante l'intero arco della sua opera creativa.