

BOSTRIDGE

Incontro con il tenore Ian Bostridge sul background di alcune tra le opere interpretate: «Io, canto», dove la virgola marca l'esitazione della musica di fronte all'identità di genere, dal Saggiatore

La voce incrocia la musica e la sua storia

di **FRANCESCA BORRELLI**

Una doppia formazione culturale, quella di storico prima e di cantante poi, è forse il presupposto che ha spinto Ian Bostridge – tenore inglese di fama mondiale e fino ai trent'anni ricercatore all'Università di Oxford – a fare della messa in questione dell'identità di genere il punto focale dei saggi che ha riunito in *Io, canto* (Il Saggiatore, traduzione di Valeria Gorla, pp. 182, €18,00) dove la virgola del titolo, inserita fra il soggetto e il verbo, indica una esitazione relativa alla prima persona, che la musica raccoglie, esalta e fa parlare, in quanto costruzione anche culturale, anche «performativa», anche frutto di una negoziazione tra l'io e il resto del mondo.

Chiunque abbia una qualche familiarità con le opere musicali avrà osservato come esse riconfigurino le identità di genere, per esempio prevedendo uomini a cantare le parti di personaggi femminili e donne a cantare quelli maschili, da una parte mutuando la confusione dei generi sessuali prevista dal carnevale nella cultura cristiana, dall'altra alludendo alla universalità dei sentimenti incarnati nei diversi ruoli. Bostridge si concentra in particolare su opere a lui care, che ha più volte interpretato, e sotto la superficie delle quali ha ricercato la genesi e messo a fuoco la cornice sociale: *Il combattimento di Tancredi e Clorinda* di Claudio Monteverdi, breve dramma tardo-rinascimentale in cui l'arte marziale incrocia quella erotica; i pezzi per voce di Schumann e di Britten, dove i confini dell'identità di genere sono particolarmente sfocati; e le *Chansons madécasses* di Ravel, scritte durante una fase cruciale della storia coloniale francese, delle quali ha indagato le radici storiche insieme alla loro provocazione politica. E ha concluso il suo libro sulla relazione fra la musica (fatta di silenzi tanto quanto di suoni) e la morte in quanto fonte del senso che la vita acquisisce dalla propria finitudine.

Vengono dall'ultimo anno di Schubert, il 1828, e dall'ultimo soggiorno di Britten a Venezia, nel 1975, le partiture esaminate e più volte cantate da Ian Bostridge; che ora ce ne parla, seduto nella cucina dell'appartamento affittato a Roma, dove al Teatro dell'Opera ha interpretato il fantasma di Peter Quint,

nel *Giro di vite*, la novella di Henry James messa in musica da Benjamin Britten, qui per la regia della grande Deborah Warner.

Lei attribuisce alla musica – ha scritto nel suo ultimo libro – la capacità di incarnare «con particolare forza» quella che John Keats chiamava «capacità negativa», ovvero l'abilità di trasformare in una forma d'arte la convivenza con «dubbi e misteri». Quali differenze crede che passino tra il modo in cui la musica traduce questa capacità e il modo in cui viene convertita in letteratura?

Penso che molto spesso la musica lavori di

più sull'area inconscia della psiche. Per esempio, quando faccio un recital di *Lieder*, sento che le parole fanno riferimento alla parte razionale e il pianoforte all'inconscio. In questi giorni, sto cantando la parte del fantasma di Peter Quint nel *Giro di Vite*: nel corso dell'opera, lo stesso materiale musicale conosce ogni sorta di variazioni, alterazioni, trasformazioni: l'orecchio le sente, a volte senza nemmeno riconoscerle, e questo crea sia un senso di unità nell'opera sia un senso di inquietudine, perché all'improvviso si determina qualcosa che non ci aspettavamo, o si verificano nessi inattesi, che suonano inspiegabili. E lo stesso avviene, ovviamente, in certa letteratura, in particolare alla fine del XIX secolo, quando aspirava alla condizione della musica, che aveva uno status particolarmente elevato nell'ambito della cultura romantica. In questa arte il suono è tutto ciò che conta, e agisce su di noi in modo misterioso; mentre quando ascoltiamo una poesia, tendiamo, almeno all'inizio, a pensare al suo significato.

Già, infatti la musica è espressiva senza essere denotativa, come ricorda nel suo libro. Un annoso dibattito ha riguardato la non semanticità della musica; lei a che punto si trova?

Mendelssohn ha fatto una famosa osservazione secondo la quale la musica sarebbe molto più precisa del linguaggio: non so bene cosa voglia dire, ma – dal mio punto di vista – quel che mi sembra certo è che la sua bellezza sta anche nel rimanere aperta a significati che non possono venire imposti, arrivando a parlarci di qualcosa che va oltre la nostra capacità di nominazione. Il mio lavoro di cantante si svolge interamente nel luogo in cui la lingua e la musica si incontrano: a volte si parla delle canzoni o dell'opera lirica come se consistesse di parole messe in musica; ma non è così. In realtà spesso il rapporto è molto più misterioso e il conflitto che si apre tra le parole e la musica può generare una sorta di tensione indecifrabile.

Lei aveva già cantato nella parte di Peter Quint nel 1997 alla Royal Opera House di Londra, in una produzione di «The Turn of the Screw» con la regia di Deborah Warner. Quali cambiamenti ha registrato dal punto di vista vocale e interpretativo, a poco meno di trent'anni di distanza, cantando in questi giorni all'Opera di Roma?

La mia voce è molto cambiata da allora, è più nel corpo, più scura, più forte. Forse questa volta ho dovuto lavorare di più sulla preparazione di alcune parti del canto più disincarnate, come i melismi all'inizio dell'opera. Ma poi tutto è tornato a posto. Dal punto di vista interpretativo, è strano, ma mi sento come se fossi tornato al punto in cui avevo

lasciato, ventotto anni fa. Credo che *The Turn* sia un pezzo di teatro straordinario, in cui Deborah Warner mostra anche la sua familiarità con l'arte delle installazioni: in passato, ha realizzato per esempio *The Angel Project*, dove i visitatori incontravano gli angeli nella Euston Tower; e ha allestito un'opera al Saint Pancras Hotel abbandonato, in cui la gente camminava per le stanze e vi trovava cose inaspettate. Qui, la scena del secondo atto di *The Turn of the Screw* dà, all'inizio, una idea di desolazione: quelle vecchie tavole da impalcatura, sporche, pendenti da pezzi di corda, rimandano a un cantiere, e rappresentano, si suppone, il rapporto tra il vecchio maggiordomo Quint e la governante Jessel. Il fatto, poi, che le assi si sollevano allude al potere di Quint su questo mondo un po' magico, sottolineato dal pianoforte. Intanto le tavole pendenti si muovono, si intersecano, e la istituttrice canta: «Persa nel mio labirinto, non vedo alcuna verità, mi circondano soltanto le pareti nebbiose del male». Poi, quando le assi dondolano, stanno a rappresentare le campane della chiesa che annunciano la messa. E così via.

A proposito di aperture della musica, lei dà un particolare rilievo, nel suo libro, alla fluidità di genere che la musica prevede in tutto il corso della sua storia. In decine di opere, l'identità sessuale viene riconfigurata creativamente sia dai compositori sia dagli interpreti. Lei pensa che questa fluidità di genere che la musica riflette e a volte ritrae sia qualcosa di intrinseco alla natura umana o crede sia un fenomeno culturale la cui rappresentazione è stata delegata alle arti, e alla musica in particolare?

Penso che sia qualcosa di inerente alla natura umana, che come molti altri elementi si è espresso culturalmente in modo diverso a seconda delle epoche storiche. Siamo passati attraverso momenti di intensa rigidità di ruoli, sia dopo la prima guerra mondiale, sia dopo la seconda, quando l'entrata delle donne nel mondo del lavoro destò grande preoccupazione. Poi, negli anni Sessanta, l'apertura nei confronti della fluidità di genere si è espressa in gran parte attraverso la musica popolare; e ora che pensiamo di essere approdati al massimo progressismo, in realtà siamo caduti nella rigidità opposta e la fluidità è stata trasformata in ideologia: se un bambino di tre anni gioca con le bambole diamo per certo che sia perché voleva essere una bambina, e se una bambina gioca con i camion... così stiamo regredendo a quando il colore delle femmine era il rosa e quello dei maschi il celeste.

Lei ha cantato nei panni della madre pazza in «Curlew River» di Benjamin Britten, che scrisse quella parte per il suo compagno, il tenore Peter Pears, e ha commentato – nel suo libro – dicendo che questa madre-pazza «è tutti noi». Pensa che lo stesso Britten avrebbe gradito che i suoi «Michelangelo's Sonnets», dove scrive la sua esplicita dicitura Pears, fossero stati interpretati da una cantante? Non lo so, non so cosa ne avrebbe pensato. Pe-

Baker di trasporre le canzoni di *Winter Words* e ha scritto un ciclo di Lieder per Galina Višnevskaja. *Curlew River* è anche il frutto di una strana sovrapposizione culturale, perché a spingere Britten a realizzare questa versione di una pièce del teatro No era stato William Plomer, suo grande amico, che aveva vissuto in Giappone, e si offrì di scrivere il libretto. Plomer era anche stato l'editor di Ian Fleming alla Jonathan Cape, quando scrisse il romanzo *Si vive solo due volte*, ambientato a Tokio. Quindi, ho sempre pensato che Benjamin Britten avrebbe dovuto scrivere un'opera su James Bond! Per tornare alla sua domanda: il Lied venne, di fatto, inventato da Schubert, e c'è una lunghissima tradizione di donne che cantano la *Winterreise*: non credo che questo le porti a rinnegare contingentemente la loro identità sessuale, penso invece che, semplicemente, la musica sia senza genere. Semmai è più imbarazzante per un uomo cantare i Lieder di *Frauenliebe und leben* di Schumann, sia perché si tratta di dare voce alle esperienze di una giovane donna che si innamora, si sposa, rimane incinta, alleva il suo bambino; sia perché le parole di Adelbert von Chamisso, un poeta ammirato da Thomas Mann e tutt'altro che sentimentalmente regressivo, ci proiettano in un mondo paternalistico.

● SEGUE A PAGINA 4

“ Secondo una famosa osservazione di Mendelssohn, la musica sarebbe molto più precisa del linguaggio: di certo la sua bellezza sta, anche, nel rimanere aperta a significati non imponibili



Ian Bostridge
nel *Giro di vite*, regia
di Deborah Warner,
direzione
di Ben Glassberg,
Teatro dell'Opera
di Roma, 2025
(fotografia di scena
di Fabrizio Sansoni)

Ian Bostridge
conclude il libro
e la conversazione
sulla musica

intonata alla morte

© FRANCESCA BORRELLI, DA PAGINA 3
Però, sempre a proposito di astrazioni musicali: nel suo libro c'è una lunga digressione sulle «Chansons madécasses» di Ravel, che con voce ventriloqua esprimono i sentimenti degli indigeni del Madagascar, allora sotto il dominio francese. Alla fine lei scrive che «il dramma della seconda canzone è irrisolvibile, ma avere un europeo bianco a cantarla, a incarnare la storia politica di cui parla, sembra stranamente in sintonia con il progressismo goffo e compromesso del poeta Parny (autore dei testi originari) e del compositore Ravel». E si chiede se abbia il diritto di interpretarla. Come a dire che la musica può trascendere i generi ma non i precipitati della storia?

Normalmente sì, lo può. Ma la prima volta che sentii questi Lieder alla Wigmore Hall di Londra, nel 1995, a cantare era il mezzosoprano Ruby Philogene, i cui genitori erano originari delle Indie Occidentali, e per me fu uno shock: questa giovane donna nera salì sul palcoscenico di fronte a un pubblico molto borghese, completamente bianco, cominciò a cantare «Méfiez-vous des blancs, habitants du rivage.» Il suo urlo di dolore allo stesso tempo incarnava e trascendeva i precipitati della storia che con tanta ambiguità Parny aveva riportato nella sua poesia e Ravel nella sua musica. Non ho mai smesso di pensarci, e quando ho fatto una indagine ho scoperto, per esempio, che Parny era un colonialista e proprietario di schiavi, e che quella singola canzone era stata eseguita nella House Concert di un Hotel, proprio nell'anno in cui a Parigi c'era una intensa opposizione al colonialismo francese in Nord Africa. Ho pensato dunque che il contesto politico della canzone an-

dasse ripristinato, cosa non facile perché peraltro Ravel si presentava come una specie di dandy.

Lei prende da T.S. Eliot il titolo del suo ultimo capitolo, «Con questi frammenti ho puntellato le mie rovine», dove si dedica al rapporto della musica con la morte. Durante le prove di «The Turn of the Screw», Britten si invaghi del bambino che cantava nella parte di Miles, e da qui – probabilmente – il legame che avrebbe stabilito, una ventina di anni più tardi, con Thomas Mann, anche lui ossessionato dal ragazzo che incontrò nel 1911 e che gli ispirò «La morte a Venezia». Lei cantò l'opera che Britten ne trasse sia per la regia di Deborah Warner sia per quella di Graham Vick. Quali differenze la colpiscono di più?

Nella regia di Vick c'erano allusioni sessuali troppo gravi, e per questo non l'ho amata. Britten era un musicista molto riflessivo, che ha riversato la maggior parte della sua energia nel lavoro immaginativo. Ovviamente, come nelle altre sue opere anche in *Morte a Venezia* emergono tratti che riflettono la sua psicologia; e, sì, immagino non si possa evitare di notare il ritorno a galla dei sentimenti che provò negli anni Cinquanta a Venezia per l'allora bambino David Hemmings. Ma soprattutto, nell'opera si riflette il fatto che Britten sentiva di aver perso il suo smalto artistico; negli anni Settanta era meno apprezzato, per esempio, di Michael Tippett. E, essendo molto malato, incombeva su di lui lo spettro della morte.

La fenomenologia di una delle sensazioni più potenti di un musicista – ha scritto – si realizza quando ci si immedesima e al tempo stesso ci si lascia così profondamente stupire da ciò che si sta interpretando che «la canzone canta il cantante»...

Sì, detto più semplicemente, a volte si arriva a dimenticare che si sta cantando. Anche in quanto spettatore, l'ideale per me è sentirmi totalmente identificato con la canzone che ascolto, scordando tutto il resto; ma è un lungo processo, tutt'altro che spontaneo, perché implica il fatto di entrare molto profondamente nella musica. Di contro, c'è un famoso passaggio alla fine della prima metà di *Guerra e pace*, in cui Natasha e suo fratello fanno visita allo zio in campagna, il conte Rostov: Nikolai va a caccia di lupi, e Natasha canta una canzone popolare, piuttosto nazionalista, per la quale Tolstoj si commuove, ed è come se implicitamente celebrasse la purezza del canto, senza arte né parte; perché poi – nella scena successiva – Natasha è all'opera e osserva ciò che si svolge sul palcoscenico come qualcosa di «leziosamente falso, così privo di naturalezza che in certi momenti si vergognava per gli attori e in certi altri aveva voglia di riderne».

Ha mai avuto l'impressione che il suo grande lavoro di ricostruzione del background delle opere che ha cantato potesse disturbare il suo rapporto con la musica? È una domanda che non intende privilegiare l'avvicinamento ingenuo alla musica, bensì interrogarne la capacità di trascendere le sue origini.

Fin da bambino ho sempre avuto una indole accademica e per inerzia ho continuato così: andavo molto bene a scuola, poi molto bene all'università, poi ho pensato di restarci e di continuare a lavorare come storico; ma al tempo stesso da sempre cantavo, senza mai avere davvero studiato la musica. Provai verso i quattordici anni a affrontare un esame di teoria, ma trovai il libro così noioso che lasciai perdere. Né ho mai suonato uno strumen-

to. Questo per dire che la mia mente sembra divisa in due, e la musica corrisponde alla parte più emotiva, legata alla espressività e molto lontana dal mio lato accademico. E per quanto sia molto interessato a esaminare il background di quel che canto, quando mi esibisco l'enfasi è tutta sulla espressività.



Ian Bostridge sul palco
a Colonia nel 2019
(foto: Ullstein Bild/
All Over Press)