

Fondazione
Teatro La Fenice di Venezia

Stagione 2013-2014
Lirica e Balletto

Igor Stravinskij

THE **R**AKE'S
La carriera di un libertino
PROGRESS



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

*Se dovessi cercare
una parola
che sostituisce
potrei pensare
soltanto a*

**Musica
Venezia**

(Friedrich Nietzsche)

Visita il Teatro La Fenice

visite guidate
visite con audioguida
aperto tutti i giorni
dalle 9:30 alle 18:00

www.festfenice.com



FENICE SERVIZI TEATRALI

FEST

Fest srl San Marco 4387, 30124 Venezia
info@festfenice.com
Tel.: +39 041 786672 Fax: +39 041 786677



CI SONO INFINITI MODI
DI ESSERE PRESENTI
SULLA SCENA. IL NOSTRO,
STORICAMENTE, STA NEL FARE
CHE CIÒ ACCADA. MOLTO,
MOLTO PRIMA CHE IL SIPARIO
SI ALZI GENERALI È LÌ.

GENERALI. DOVE C'È ARTE.



Il Teatro La Fenice

il palcoscenico per i tuoi eventi



Il Teatro La Fenice apre le porte a privati ed aziende per l'organizzazione di eventi unici e prestigiosi nei propri spazi.

Da cene di gala a visite guidate esclusive, da convention aziendali a concerti privati ed eventi ad hoc, tutti disegnati su misura per soddisfare le diverse esigenze e preferenze del cliente.



FEST

FENICE SERVIZI TEATRALI

Informazioni: www.festfenice.com
Tel 041786676 - Fax 041786677



Conto Deposito

SAATCHI & SAATCHI

Preludio *a un vantaggio maggiore*

1,50%

OUVERTURE: la sicurezza di avere condizioni più chiare e vantaggiose.

INTERMEZZO: la comodità di avere le somme depositate sempre disponibili.

GRAN FINALE: la possibilità di ottenere l'1,50%* d'interesse, con zero spese di apertura e di gestione del conto. Applauso!

*Se volete di più dal vostro conto, scegliete il nostro.
È tutta un'altra musica.*

* Investimento non vincolato con interesse pari all'1,50% annuo al lordo delle imposte. Annuncio pubblicitario con finalità promozionale. Salvo approvazione di **Santander Consumer Bank**.

Quelli indicati sono tassi creditori. Disponibili anche prodotti di deposito vincolato. Condizioni economiche e contrattuali del prodotto nei fogli informativi disponibili nella sezione Trasparenza del sito www.santanderconsumer.it e in filiale.



Santander
CONSUMER BANK

santanderconsumer.it

una banca per le tue idee

LA FENICE CHE RIDE

di Pat Carra



CLASSICA

DIRETTORE SARAI TU.



ABBONATI A CLASSICA

IL CANALE TELEVISIVO DEDICATO ALLA GRANDE MUSICA

AVRAI 24 ORE AL GIORNO DI:

- concerti sinfonici
- opere liriche
- danza classica e moderna
- musica da camera
- documentari
- musica contemporanea
- film, musical
- jazz

LA GRANDE MUSICA CONQUISTA IL PICCOLO SCHERMO



www.classica.tv



FONDAZIONE
AMICI DELLA FENICE

STAGIONE 2013-2014



Clavicembalo francese a due manuali copia dello strumento di Goermans-Taskin, costruito attorno alla metà del XVIII secolo (originale presso la Russell Collection di Edimburgo).

Opera del M° cembalario Luca Vismara di Seregno (MI); ultimato nel gennaio 1998.

Le decorazioni, la laccatura a tampone e le chinoiseries – che sono espressione di gusto tipicamente settecentesco per l'esotismo orientaleggiante, in auge soprattutto in ambito francese – sono state eseguite dal laboratorio dei fratelli Guido e Dario Tonoli di Meda (MI).

Caratteristiche tecniche:

estensione $fa^1 - fa^3$,
trasposizione tonale da 415 Hz a 440 Hz,
dimensioni 247 × 93 × 28 cm.

Dono al Teatro La Fenice
degli Amici della Fenice, gennaio 1998.

e-mail: info@amicifenice.it
www.amicifenice.it

Incontro con l'opera

lunedì 18 novembre 2013 ore 18.00

GUIDO ZACCAGNINI e OLGA VISENTINI

L'africaine

martedì 14 gennaio 2014 ore 18.00

SANDRO CAPPELLETTI

La scala di seta

lunedì 20 gennaio 2014 ore 18.00

GIORGIO PESTELLI

La clemenza di Tito

martedì 25 febbraio 2014 ore 17.30

GIOVANNI GAVAZZENI

Il campiello

lunedì 24 marzo 2014 ore 18.00

GIORGIO PESTELLI

Elegy for Young Lovers

mercoledì 16 aprile 2014 ore 18.00

ALBERTO MATTIOLI

La bohème

Madama Butterfly

Tosca

lunedì 23 giugno 2014 ore 18.00

LUCA MOSCA

The Rake's Progress

martedì 9 settembre 2014 ore 18.00

DANIELE SPINI

Il trovatore

mercoledì 8 ottobre 2014 ore 18.00

PAOLO COSSATO

Don Giovanni

venerdì 17 ottobre 2014 ore 18.00

MARIO MESSINIS e PAOLO FURLANI

La porta della legge

Incontro con il balletto

lunedì 16 dicembre 2013 ore 18.00

SERGIO TROMBETTA

Onegin

tutti gli incontri avranno luogo presso
il Teatro La Fenice - Sale Apollinee



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE

MEDIA & SOCIAL PARTNERS



Fondazione Teatro La Fenice di Venezia ALBO DEI FONDATORI



REGIONE DEL VENETO



SOCI SOSTENITORI



Provincia di Venezia



Fondazione di Venezia



Banca
Popolare di Vicenza



CONSORZIO VENEZIA NUOVA

SOCI BENEMERITI



CAMERA DI COMMERCIO
INDUSTRIA ARTIGIANATO E AGRICOLTURA
VENEZIA



CONFINDUSTRIA
Venezia



GENERALI



Autorità portuale



APV INVESTIMENTI

superjet
INTERNATIONAL
An Alenia Aerospazio and Sukhoi Company

CONSIGLIO DI AMMINISTRAZIONE

Giorgio Orsoni

presidente

Giorgio Brunetti

vicepresidente

Marco Cappelletto

Fabio Cerchiai

Cristiano Chiarot

Achille Rosario Grasso

Mario Rigo

Luigino Rossi

Francesca Zaccariotto

Gianni Zonin

consiglieri

sovrintendente

Cristiano Chiarot

direttore artistico

Fortunato Ortombina

direttore principale

Diego Matheuz

COLLEGIO DEI REVISORI DEI CONTI

Anna Maria Ustino, *presidente*

Annalisa Andretta

Giampietro Brunello

Andreina Zelli, *supplente*

SOCIETÀ DI REVISIONE

PricewaterhouseCoopers S.p.A.



Fondazione Teatro La Fenice di Venezia ALBO DEI FONDATORI

SOCI ORDINARI




Fondazione Amici della Fenice




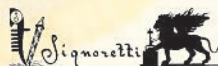
COMITÉ FRANÇAIS
POUR LA SAUVEGARDE
DE VENISE



CASSA DI RISPARMIO
DI VENEZIA

PRICEWATERHOUSECOOPERS 

 Marsilio




RUBELLI

STUDIO DE POLI
VENEZIA

GRANT
LA FENICE

THE RAKE'S PROGRESS

(La carriera di un libertino)

opera in tre atti

libretto di W. H. Auden e Chester Kallman

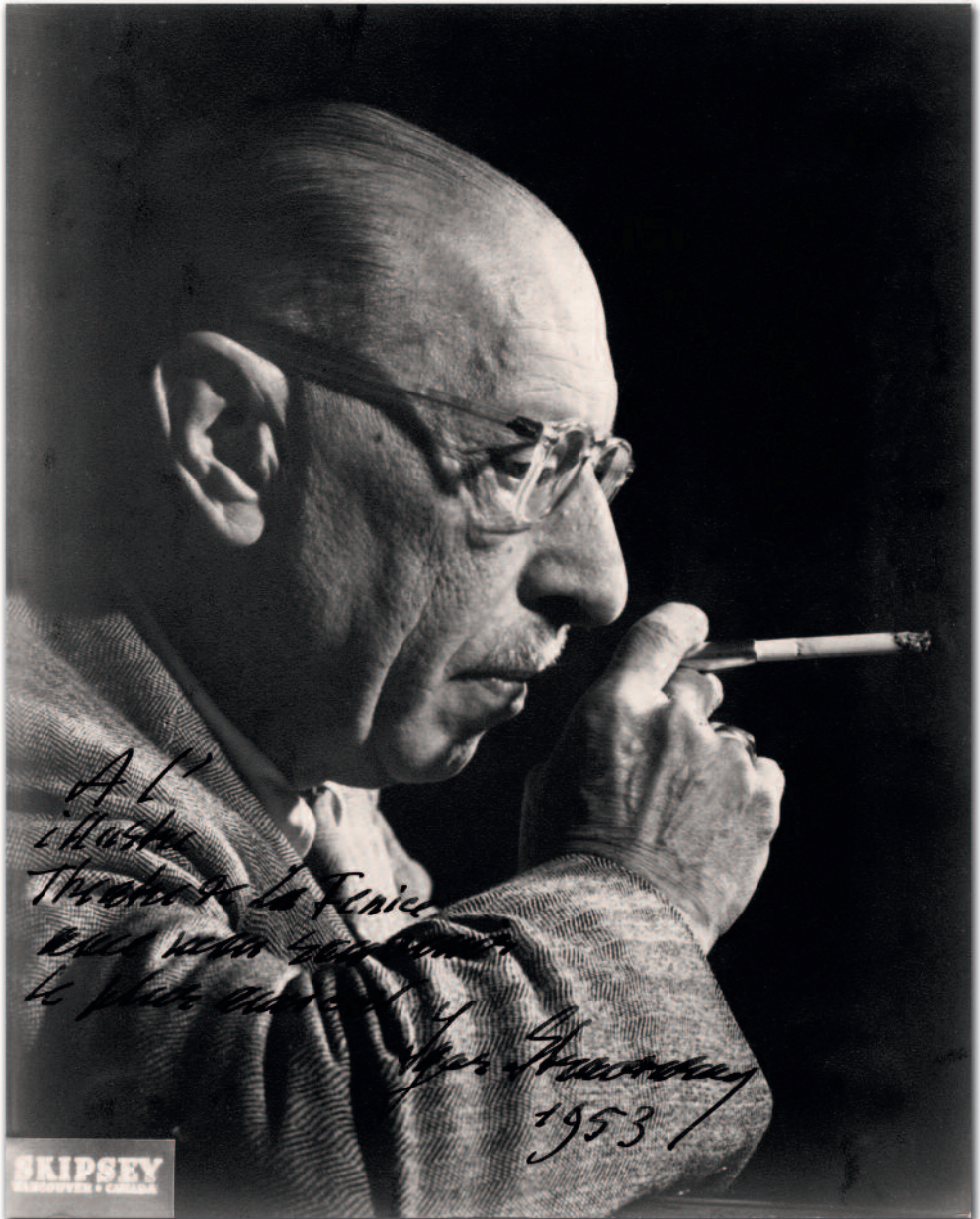
musica di Igor Stravinskij

Teatro La Fenice

venerdì 27 giugno 2014 ore 19.00 turno A
domenica 29 giugno 2014 ore 15.30 turno B
martedì 1 luglio 2014 ore 19.00 turno D
giovedì 3 luglio 2014 ore 19.00 turno E
sabato 5 luglio 2014 ore 17.30 turno C

La Fenice prima dell'Opera 2013-2014 5







Igor Stravinskij in una foto di Eric Skipsey (Vancouver, 1952) con dedica autografa al Teatro La Fenice: «À l'illustre Théâtre de La Fenice avec mon souvenir le plus amical. Igor Stravinsky 1953». Archivio storico del Teatro La Fenice.

Sommario

- 5 La locandina
- 7 L'ora del diavolo
di Michele Girardi
- 11 Luca Fontana
À la manière de...
Auden e Stravinskij – Incrocio perfetto di due manierismi
- 25 Adriana Guarnieri Corazzol
Venezia 1951: un sestetto per il *Libertino*
(con un breve preavviso e un sintetico richiamo)
- 41 «The progress of a rake begins». Intervista a Damiano Michieletto
a cura di Lorenzo Malagola Barbieri
- 45 *The Rake's Progress*: libretto e guida all'opera
a cura di Emanuele Bonomi
- 127 *The Rake's Progress* in breve
a cura di Tarcisio Balbo
- 129 Argomento – Argument – Synopsis – Handlung
- 137 Emanuele Bonomi
Bibliografia
- 153 *Dall'archivio storico del Teatro La Fenice*
«Un poco Don Giovanni un poco Faust». Macché: pretto Stravinskij!
a cura di Franco Rossi
- 160 Biografie


**BIENNALE
DI VENEZIA**


**XIV FESTIVAL INTERNAZIONALE
DI MUSICA CONTEMPORANEA**
V AUTUNNO MUSICALE VENEZIANO

TEATRO LA FENICE

Martedì 11 settembre - ore 20.45 precise
(Ritardazione n. 7 - In abbonamento)

CON IL COMPLESSO DEL
TEATRO ALLA SCALA
PRIMA ESECUZIONE MONDIALE

**THE RAKE'S
PROGRESS**
(CARRIERA D'UN LIBERTINO)

Opera in 3 atti di
W. H. AUDEN e C. KALLMAN
Musiche di
IGOR STRAWINSKY
(Pagine: ROBERT AND LAWRENCE - Pagine: CARLO E. A. I.)

PERSONAGGI e INTERPRETI

Tudore	RAFFAELE ARIÈ
Anna, sua figlia	ELISABETH SCHWARZKOPF
Tom Rakewell	ROBERT ROUSSEVILLE
Nick Shadow	OTAKAR KRASIS
Mamma Clowder	NELL TANGEMAN
Baba la furca	JENNIE TOUREL
Sellen	HÉLÈNE CUENOD
Il guardiano del manicomio	ETIENNEL MENDES
Servitori - Cortigiani - Giannotti - Cittadini - Pazzi	

L'ABBONAMENTO SI FA IN TUTTI GLI UFFICI DI VENDITA

Musiche Concertistiche e Direttore
IGOR STRAWINSKY

Regia di **CARL EBERT**

Preparatore e direttore delle repliche: **FERDINAND LEITNER**

Autore del Libretto: **VITTORIO VENEZIANI**
Autore dell'adattamento scenico: **MONA BERNINI**
Autore di GIANPIER RATTI - Regista di LEO GORGAGNI

Scenografia di CARLO ERBER - COSTUME DI GIANPIER RATTI - LUCIANO PIGNATARI e GINO ROSSI
Con l'assistenza di CARLO ERBER - COSTUME DI GIANPIER RATTI - LUCIANO PIGNATARI e GINO ROSSI
CON LA COLLABORAZIONE DEI SERVIZI TECNICI DEL TEATRO LA FENICE

E' di rigore l'abito da sera.

PREZZI (tasse comprese)

Poltrona (compresa l'ingresso) L. 70000 PALCHI di 1. e 2. fila Centrali L. 70000 " " " " " " L. 55000 PALCHI di 3. e 4. fila Centrali L. 55000 " " " " " " L. 45000 Ingresso ai posti L. 3000	GALERIA posti anteriori e posteriori L. 5000 " " " " " " L. 1500 LOGGIONI posti anteriori e posteriori L. 2500 " " " " " " L. 1000
--	---

La vendita si effettua presso la biglietteria del Teatro LA FENICE - Telefono 55.234
TEATRO LA FENICE E VENEZIA - DIRETTORE RESPONSABILE GIULIO FERRARI (Via Biadene 6, Venezia)

Locandina della prima rappresentazione assoluta del *Rake's Progress* al Teatro La Fenice, 11 settembre 1951. Archivio storico del Teatro La Fenice. Com'ebbe a dichiarare lo stesso Stravinskij a Emilia Zanetti: «La dimensione sonora in cui ho inteso fin da principio che doveva configurarsi l'opera [era quella di] una piccola orchestra, pochi personaggi, piccolo coro. In breve «musica da camera» come — per fare un esempio — *Così fan tutte*. Il che spiega come e perché io abbia tenuto particolarmente a che la prima mondiale si avesse in una cornice quale quella della Fenice piuttosto che al Metropolitan, che per primo mi richiese l'opera, e alla Scala» (*Strawinsky ha detto* in Guida a «The Rake's Progress», Venezia, Editoriale Opus per conto della Biennale, 1951, p. 8).

THE RAKE'S PROGRESS

(LA CARRIERA DI UN LIBERTINO)

opera in tre atti

libretto di W. H. Auden *e* Chester Kallman

ispirato all'omonimo ciclo pittorico di William Hogarth

musica di Igor Stravinskij

prima rappresentazione assoluta: Venezia, Teatro La Fenice, 11 settembre 1951

editore proprietario Boosey & Hawkes, London

rappresentante per l'Italia Universal Music Publishing Ricordi srl, Milano

personaggi e interpreti

Tom Rakewell Juan Francisco Gatell

Nick Shadow Alex Esposito

Trulove Michael Leibundgut

Sellem Marcello Nardis

Il guardiano del manicomio Matteo Ferrara

Anne Carmela Remigio

Baba la Turca Natascha Petrinsky

Mother Goose Silvia Regazzo

maestro concertatore e direttore

Diego Matheuz

regia

Damiano Michieletto

scene Paolo Fantin

costumi Carla Teti

light designer Alessandro Carletti

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro Claudio Marino Moretti

in lingua originale con sopratitoli in italiano e in inglese

nuovo allestimento

co-production of Oper Leipzig *and* Fondazione Teatro La Fenice

production of decoration and costumes in the workshops of Oper Leipzig

spettacolo nell'ambito del festival «Lo spirito della musica di Venezia» 2014

<i>direttore dei complessi musicali di palcoscenico</i>	Marco Paladin
<i>direttore dell'allestimento scenico</i>	Massimo Checchetto
<i>direttore di scena e di palcoscenico</i>	Lorenzo Zanoni
<i>maestro di sala</i>	Joyce Fieldsend
<i>altro maestro di sala</i>	Federico Brunello
<i>altro maestro del Coro</i>	Ulisse Trabacchin
<i>altro direttore di palcoscenico</i>	Valter Marcanzin
<i>assistente alla regia</i>	Philipp M. Krenn
<i>assistente ai costumi</i>	Agnese Bertani
<i>maestro di palcoscenico</i>	Raffaele Centurioni
<i>maestro alle luci</i>	Maria Cristina Vavolo
<i>capo macchinista</i>	Massimiliano Ballarini
<i>capo elettricista</i>	Vilmo Furian
<i>capo audiovisivi</i>	Alessandro Ballarin
<i>capo sartoria e vestizione</i>	Carlos Tieppo
<i>capo attrezzista</i>	Roberto Fiori
<i>responsabile della falegnameria</i>	Paolo De Marchi
<i>capo gruppo figuranti</i>	Guido Marzorati
<i>scene e costumi</i>	Laboratori Oper Leipzig Laboratorio Fondazione Teatro La Fenice
<i>attrezzeria</i>	Laboratori Oper Leipzig
<i>calzature</i>	Pompei 2000 (Roma) C.T.C. Pedrazzoli (Milano) Laboratorio Fondazione Teatro La Fenice
<i>parrucche</i>	Mario Audello (Torino)
<i>trucco</i>	Effe Emme Spettacoli (Trieste)
<i>sopratitoli</i>	Studio GR (Venezia)

L'ora del diavolo

Tom Rakewell, arricchitosi inopinatamente, si diverte in un bordello grazie ai buoni uffici della sua 'ombra' Nick Shadow (siamo nel secondo quadro dell'atto iniziale), quando una pendola a cucù batte i dodici colpi della mezzanotte, perfettamente sincronizzata su un arpeggio discendente di dodici note ripartito fra trombe e fagotti, mentre oboi, flauti e clarinetti, e infine i corni, si raggrupmano in un accordo di cinque suoni:

143bis *Meno mosso* ♩ = 76

pp Ob. *sf p* SHADOW *pp* FI. *pp* Cl. *pp* Cr. *pp* X Fag.

Wait, Tr (con sordina)

(Each "cuckoo" will be exactly synchronised with each of beats of 143bis)

(Shadows make a sign and the clock turns backward and coos twelve)

Dodici note: è l'ora del diavolo che suona, perché poco prima l'orologio stava per battere l'una, interrompendo le orge del 'libertino'. È bastato un gesto imperioso di Shadow per riportare indietro le lancette: «The hours obey your pleasure».

Il dado è tratto: Nick porterà per mano il nostro povero eroe sprofondandolo in un percorso di disintegrazione fino alla scena seconda e penultima dell'atto conclusivo, ambientata in un cimitero ch'è riferimento intertestuale scoperto di grande pregnanza rivolto alla fine dell'eroe in *Don Giovanni*. Ma il nostro, in qualche maniera, si riscatta e dunque si salva: una campana da fuori scena inizia a battere la mezzanotte, e anche stavolta è l'ora del diavolo. Shadow-Belzebù reclama l'anima dell'uomo che ha servito a puntino sin qui per un anno e un giorno, ma una volta giunto al nono rintocco ferma con un gesto secco la campana e concede una *chance* a Tom, che vince di slancio una partita a carte dov'è in palio la sua vita evocando l'amata Anne. Il tempo rallenta, con effetto straordinario, mettendo a fuoco gli ultimi tre rintocchi per ognuna delle carte che vengono estratte dal mazzo: dodici Fa, nove più tre, scolpiscono un'invenzione drammatica potente che traccia l'arco della vicenda, dall'inizio della peripezia fino alla catastrofe.

Il cammino del nostro debole eroe è ricco di allusioni intertestuali, che si dipanano in tutte le direzioni, e la scadenza della mezzanotte sancita dalle campane ne richiama tante altre, da quella del *Faust* di Busoni e Marlowe (ma senza bronzi), ai dodici rintocchi della strega evocata da Ferrando nel *Trovatore*, a quelli dell'ultimo quadro di *Falstaff*

(anch'essi sul Fa, ma con armonie magicamente cangianti). Peraltro il passo sopra citato contiene un riferimento che merita attenzione. Sul tempo forte della terza battuta, infatti, risuona un accordo di cinque suoni (X) dove la nona, Do, si trova sotto alla fondamentale Sib: la situazione armonica 'irregolare' è famosa perché Schönberg l'aveva descritta nel suo *Harmonielehre* a proposito del sestetto *Verklärte Nacht*, dove aveva usato un accordo di nona in quarto rivolto che gli era costato l'esclusione del meraviglioso sestetto da un programma di concerto del Tonkünstlerverein di Vienna.

Non sostengo, naturalmente, che Stravinskij abbia citato Schönberg di proposito, ma la coincidenza fra i due passaggi mi sembra in ogni caso significativa, anche se fosse dovuta solo a un ricordo inconscio (Stravinskij, tuttavia, era fra le orecchie più lucide di ogni tempo, vigili sino al minimo dettaglio). Due anni prima del *Rake's* Schönberg era stato contrapposto a Stravinskij da Theodor Wiesengrund Adorno, nella *Philosophie der neuen Musik* (1949), che assegnava all'austriaco il ruolo del progressista e al russo quello del reazionario. Un'opposizione infelice, a sua volta recepita infellicemente dalla critica successiva, e nodo gordiano dal quale ci siamo oggi districati, per fortuna. Nel saggio iniziale di questo volume, Luca Fontana illustra brillantemente il lavoro dei tre autori dell'opera, e mette nel giusto rilievo il ruolo di Auden e Kallman, in un incrocio di 'maniere' con Stravinskij ch'è chiave ermeneutica più proficua dei cozzi estetici adorniani. Adriana Guarnieri sceglie sei recensioni fra quelle apparse all'indomani della *première* veneziana – fra le quali emerge l'articolo di Emilia Zanetti, a mio avviso –, e le commenta con acume. Chiude la sezione iniziale una breve ma significativa intervista al regista della produzione che va ora in scena alla Fenice sessantatré anni dopo quella – in prima assoluta – diretta dall'autore, nella quale Damiano Michieletto coglie un importante tratto drammaturgico nella costellazione dei personaggi del *Rake's Progress*, che chiarisce la differenza sostanziale tra i due 'libertini' Tom e Don Giovanni: «Don Giovanni oltre a essere libertino, ha in sé una parte diabolica che porta tutto all'estremo e all'exasperazione e gioca con gli altri personaggi, così come fa Nick Shadow» (del resto, come sottolinea Luca Fontana, più che con «libertino» *rake* andrebbe tradotto con «puttaniere», «incauto» e «spendaccione»).

Dopo *Elegy for Young Lovers* pubblichiamo in questo volume un altro capolavoro sommo della librettistica novecentesca, con l'esautiva guida all'opera di Emanuele Bonomi (autore di una bibliografia particolarmente imponente), in un'impaginazione allineata con le norme della poesia inglese, costata anche stavolta molto tempo alla nostra redazione. Credo che ne sia valsa la pena, e che sia doveroso rendere onore al talento drammatico e formale di Kallman e Auden. Del quale do volentieri un'ultima prova citando un bigliettino che Auden, novello Boito con Verdi, inviò in francese a Stravinskij mentre lavorava al libretto (la traduzione è mia):

Promemoria. Atto I, sc. I. Credo che sarebbe meglio se a morire fosse uno zio sconosciuto all'eroe invece del padre, perché così la ricchezza giungerebbe del tutto impreveduta, e l'aura pastorale non verrebbe interrotta dal dolore, ma solamente dalla presenza sinistra del *vilain* [Shadow] [...]. P.S. Non so dirle che piacere è per me collaborare con lei. Temevo tanto che lei fosse una *prima donna*.

Michele Girardi



The Rake's Progress (1.1, 1.2) al Teatro La Fenice, giugno 2014, foto delle prove; direttore Diego Matheuz, regia di Damiano Michieletto, scene di Paolo Fantin, costumi di Carla Teti. Allestimento coprodotto da Oper Leipzig e Fondazione Teatro La Fenice. Foto © Michele Crosera.



The Rake's Progress (III.1, III.3) al Teatro La Fenice, giugno 2014, foto delle prove; direttore Diego Matheuz, regia di Damiano Michieletto, scene di Paolo Fantin, costumi di Carla Teti. Allestimento coprodotto da Oper Leipzig e Fondazione Teatro La Fenice. Foto © Michele Crosera.

Luca Fontana

À la manière de...

Auden e Stravinskij – Incrocio perfetto di due manierismi

1. I buoi del Sole

L'episodio 14 di *Ulysses* di James Joyce – *The Oxen of the Sun* (I buoi del Sole) – è un poderoso omaggio alla lingua inglese e al suo sviluppo storico. Dalla prosa tardo latina della provincia britannica alla prosa allitterativa anglosassone, al medio-inglese, all'inglese degli elisabettiani, al secentesco stile immediato e reale di Samuel Pepys, al romanzo settecentesco di Fielding e degli anglo-irlandesi Swift e Sterne, lingua nitida e a un tempo ambigua dell'ironia, sino all'oggi di Leopold Bloom e di Joyce, con accenti e *slang* dublinesi abilmente mimati. È uno straordinario *tour de force* nel genere del *pastiche* letterario, ma è anche la mappatura diacronica e sincronica di uno spazio linguistico che si è venuto costruendo nell'arco di un millennio.

L'intero *Ulysses* è costruito attraverso procedimenti di *pastiche* e parodia,¹ di forme letterarie, e in alcuni casi anche musicali, di epoche precedenti. E senza dimenticare che la struttura soggiacente e strutturante del romanzo² è quella del poema omerico, e del mito, o miti, che vi si narrano.

In un certo senso, *Ulysses* di Joyce ha avuto un ruolo ben più poderoso di un manifesto o programma di movimento, non volendo essere nessun programma o manifesto. Ha inaugurato il cammino di una ricerca che ha caratterizzato grandissima parte della letteratura, e di altre arti, ma più in particolare la musica. Ricerca che nelle categorizzazioni per ogni Bignami del futuro, potremmo chiamare: la nostalgia della lingua e della forma perduta. Qui mi interessa in particolare la poesia inglese seguita alla generazione coeva di Joyce, quella dei due americani, l'uno travestito da inglese e l'altro da cercatore d'oro, Eliot e Pound.³ Intendo la generazione cresciuta negli anni Trenta del

¹ Più che nel senso di presa in giro e trivializzazione di testi alti, la parola è da intendersi nel senso che aveva, per esempio, nella musica del XVII e XVIII secolo, ossia trasposizione di genere; esempio tipico: elementi di musica profana riciclati in composizioni sacre, o viceversa.

² Poiché di romanzo si tratta, capolavoro dell'arte del racconto, che si legge col piacere intenso – e il divertimento – di srotolare l'intricata matassa della trama. L'inefficace e stravagante traduzione italiana non permette di accorgersene. Straordinario che quell'inefficace, e nella sua prima versione anni Sessanta, ancora più sterile e brutta traduzione, abbia dato luogo a un intero movimento di avanguardie nostrane.

³ I due, come si sa, oltre ad aver operato drastiche dislocazioni del linguaggio e delle sintassi poetiche giunte fino a loro, placano la propria nostalgia di passato e quella tipica ossessione di tutto il pensiero reazionario del Novecento – il declino dell'Occidente – ricorrendo all'imitazione (si vedano le imitazioni shakespeariane di en-

Novecento, di cui Wystan Hugh Auden è senza dubbio la voce maggiore. Ora come descrivere l'aspetto formale più evidente della poesia di Auden, in tutti i periodi della sua produzione, se non ricorrendo al termine «manierismo»?⁴ Possiamo tentare un breve elenco di 'maniere' da lui praticate. Sedotto dalla metrica quantitativa greca e latina scrive in alcaici la bellissima *In Memory of Sigmund Freud* (1939).⁵ Parecchi anni dopo, nel 1966, scrive *River Profile* in saffici. Forme e metri di cui si appropria sono molteplici, sino a non lasciare inesplorata nessuna tecnica metrica, nessuna struttura strofica, nessun costrutto sintattico dell'intera storia della poesia inglese. A partire dal verso allitterativo della poesia anglosassone,⁶ dai poemi a noi trasmessi tra l'ottavo e nono secolo, *Beowulf*, *The Seafarer*. Col verso allitterativo sperimenta molto presto in una poesia del 1930 dal titolo di uno dei poemi anglosassoni, *The Wanderer*; ma lo usa per tutta la sua carriera, e nella sua forma più arcaica – un verso di quattro accenti forti e tre allitterazioni per verso – il verso allitterativo torna nel suo poema più complesso e più ricco di soluzioni formali ispirate a tutto il passato della poesia di lingua inglese, *The Age of Anxiety*, *L'età dell'angoscia*, scritto solo tre anni prima di *The Rake's Progress*, 1947, che reca come sottotitolo e definizione di genere *A Baroque Eclogue*, in sei parti; tra queste, la Parte quinta è un quasi libretto d'opera, ossia un *Masque*, genere teatrale di corte ispirato dagli intermezzi italiani e dal *ballet de cour* francese nel diciassettesimo secolo in Inghilterra, con soli e duetti indicati nel testo come cantati anche se privi di una partitura. In varie fasi del testo, parodie di canzoni americane da *juke-box* anni Quaranta, e di pubblicità radiofonica, fanno da fondale scenico all'ambientazione: un bar newyorkese in tempo di guerra dove quattro identità lasche discutono, litigano cantano, soprattutto indagano lo sparire d'ogni identità nel mondo dilaniato in cui vivono. C'è un minuscolo indizio dell'amore appassionato che Auden aveva per l'opera, e che lo porterà a un'attività tutt'altro che sporadica di librettista: l'epigrafe alla Parte terza, *The Seven Stages*, *Le sette fasi*, che contiene un richiamo ai primi sette episodi di *Ulysses*, «O patria, patria! Quanto mi costi! – A. GHISLANZONI, *Aida*». Per-

trambi) ma soprattutto a frammenti di grandi opere della cultura mondiale – con maggioranza statistica per quella italiana trecentesca – incastonati nel proprio flusso poetico... «These fragments I have shored against my ruins», scrive Eliot nella quinta sezione di *The Waste Land*: «Con questi frammenti ci puntello le mie rovine». Il problema è che se si analizzano quei frammenti ci colpisce la loro ovvietà, turistica verrebbe da dire. Niente di più di quel che un buon studente di liceo europeo d'allora poteva conoscere. E rivisti oggi, fanno un po' l'effetto deludente di quando amici americani ci mostrano le loro foto fatte in Europa, con loro sorridenti in primo piano e sullo sfondo la Torre di Pisa, Piazza San Marco e il Cupolone.

⁴ Lo intendo in senso puramente descrittivo e letterale, scrivere alla 'maniera di', dove nella parola maniera sono da leggere tutti i sensi pratici che a essa dava Vasari: stile, ricorrenze di tratti formali, etc., inclusi i concetti di «Maniera moderna» o Gran Maniera, con cui il Vasari identifica lo stile 'alto' dei massimi ingegni artistici del suo tempo. Manierismo, categoria che oggi ha perso credito nella critica delle arti figurative, ripeto, mi serve soltanto a definire descrittivamente un atteggiamento, una scelta, che potremmo dire universale in tutte le arti del Novecento.

⁵ Commosso epicedio in cui incontriamo questi versi: «For one who'd lived among enemies so long: | If often he was wrong and, at times, absurd, | To us he is no more a person | Now but a whole climate of opinion.» («Per uno vissuto tra nemici così a lungo | anche se spesso in torto e a volte assurdo | per noi lui non è più un persona | ora, ma un intero clima d'opinione»; quando non diversamente indicato le traduzioni sono mie).

⁶ Il verso allitterativo è tipico di tutta la poesia delle lingue germaniche. Si ricordi che i libretti di Wagner per creare un clima *urgermanisch*, un falso clima da epica primitiva, sono tutti scritti in versi allitterativi.

sonalissima allusione alla doppia lealtà di Auden che era diventato cittadino americano nel 1946, trovando soffocante l'atmosfera culturale della Gran Bretagna di quel tempo, e anche, malgrado fossero anche lì criminalizzati, più tollerante l'atmosfera americana verso amori del proprio sesso.⁷

Ai limiti d'ogni possibile virtuosismo è il poemetto *The Sea and the Mirror* (1944), definito «Commento alla *Tempesta* di Shakespeare»; una serie di monologhi drammatici pronunciati dai personaggi del testo shakespeariano. Vi troviamo, per esempio: sonetto petrarchesco, terza rima, villanella, *songs* in stile shakespeariano, e così via. Ma una qualità mimetica che si rivelerà preziosa per il libretto di *The Rake's Progress* sono le tante imitazioni che si incontrano, nel *corpus* poetico di Auden, dei versi brevi tipici – in primo luogo l'ottonario – della poesia satirica e gnomica del primo secolo diciottesimo: Alexander Pope e Jonathan Swift in particolare; sequenze metriche, e tratti stilistici, che saranno alla base delle forme musicali predisposte dal libretto: recitativo, aria, duetto; o, con assoluta precisione tecnica, cavatina e cabaletta.

L'uomo giusto, quindi, per quel che Stravinskij andava cercando. E la divina provvidenza che combinò questo *marriage of true minds*, in quella California di espatriati e profughi, tra Los Angeles e West Hollywood, in cui coabitavano Thomas Mann, Bruno Walter, Schönberg che giocava a tennis con George Gershwin, verso il quale aveva un affetto quasi paterno, e ammirava il virtuosismo strumentale di Artie Shaw, anche lui amico affettuoso e sollecito; poco lontano si girava *Via col vento*; King Kong si aggirava nei sogni di grandi e bambini. Poi finiva la guerra; il *boogie-woogie* pulsava nei *juke-box*; Stravinskij allupato dai soldi che si guadagnavano con la musica popolare americana componeva *Ebony Concerto* per Woody Herman.⁸ I fantasmi degli ultracorpi comunisti cominciavano a invadere le coscienze americane; Brecht rispondeva con doppiezza e Chaplin con una pernacchia alla convocazione davanti alla Commissione McCarthy; Korngold e Eisler componevano per il cinema. Per Theodor Wiesengrund Adorno – che, poco noto ai più, sembrava solo un omino molto curioso e molto esoftalmico –, impegnato a farsi rubare le proprie idee su arte e malattia da Thomas Mann (ne nacque anche una lite tra i due), trovarsi esule in questa Babele totale

⁷ Per un anno (1940-1941) Auden fu padrone di casa e 'madame' di una composita umanità: Benjamin Britten (con il quale Auden inizierà la carriera di librettista, scrivendo *Paul Bunyan*, 1941, «operetta» influenzata dal *musical* americano; la loro prima collaborazione) e Peter Pears, tutti e due negli Stati Uniti per le medesime ragioni di Auden, oltretutto per proclamato pacifismo; il compositore e scrittore americano, bisessuale, Paul Bowles e consorte Jane; la scrittrice Carson McCullers; a volte Klaus Mann, l'unico Mann che avesse il coraggio di dire che amava gli uomini, e la grande artista dello *strip-tease* Gipsy Rose Lee. Come si vede la vita di poeti e compositori inglesi quasi-tonali è sempre più interessante di quella dei filosofi tedeschi.

⁸ È noto che Gershwin, che soffriva a torto di un sentimento d'inferiorità nei confronti dei compositori per così dire 'alti', chiese a vari di questi, in particolare Ravel, Schönberg, Hindemith e Stravinskij, se avessero potuto dargli qualche lezione. Quest'ultimo rispose con una domanda: «Scusi, quanto guadagna lei la settimana con la sua musica?» «Mah», rispose Gershwin, «che so, centomila dollari all'anno circa, forse duecentomila». «Guardi che in tal caso è lei che deve dare lezione a me», ribatté il grande russo (l'aneddoto è molto noto, ne dà riscontro recentemente HOWARD POLLACK, *George Gershwin: His Life and Work*, Berkeley and Los Angeles, The University of California Press, 2006, p. 121).



William Hogarth, *A Rake's Progress*, ciclo di incisioni (1735): n. 2, il libertino circondato da artisti e professori (in alto); n. 3, il libertino nel bordello (in basso).

dell'«industria culturale», che a lui pareva culla di un vero e più terribile nazismo, sarà stato un po' come per l'arcangelo Gabriele trovarsi esiliato a Sodoma.⁹

2. «*La nostra opera è infatti, e nel senso più alto, una collaborazione*».

Stravinskij abitava a West Hollywood, in un quartiere molto *chic*, e aveva come vicino Aldous Huxley. Gli disse che aveva in animo di comporre un'opera e gli chiese di suggerirgli qualcuno che avrebbe potuto collaborare con lui come librettista. Una traccia di azione c'era e Stravinskij la covava da tempo. Nel maggio del 1947, all'Art Institute di Chicago, in una mostra di opere dei maggiori pittori inglesi, aveva visto la serie di otto dipinti di Hogarth,¹⁰ eseguita fra il 1732 e il 1733, intitolata *A Rake's Progress*, e ne aveva subito colto il potenziale teatrale. Gli era chiaro sin dall'inizio che dovesse essere:

decisamente un'opera, composta di arie, recitativi, cori e pezzi d'assieme. La sua struttura musicale, il concetto dell'uso di queste forme, perfino i rapporti tonali, sono sulla linea della tradizione classica.¹¹

Il primo incontro andò benissimo. Come raccontò in seguito a Robert Craft, al compositore «sembrava che [Auden] considerasse fare poesia come un gioco [...]. Tutta la sua conversazione sull'arte era, per così dire, *sub specie ludi*.»¹² Era questa l'epoca in cui la critica era assai aggressiva riguardo il periodo 'neoclassico' di Stravinskij. Il critico del «New York Times», esaltando sempre il periodo 'russo', definiva le ultime composizioni appunto giochi «aridi e non ispirati». Curioso che, non prendendo per nulla parte alla polemica, nel 1945, due anni prima dell'incontro con Stravinskij, Auden avesse espresso in conversazione al compositore Nicolas Nabokov la sua preferenza per l'ultima produzione di Stravinskij, rispetto alle opere del periodo russo.¹³

Bisogna tener conto del fatto che non era il normale incontro tra un musicista e un letterato. C'era un compositore, grandissimo, che sin dall'infanzia aveva avuto forti interessi letterari – com'era normale tra le classi colte russe –, e un poeta inglese che adorava la musica, suonava il pianoforte e leggeva con agio una partitura anche comples-

⁹ Come è noto Schönberg si sentì profondamente offeso dai voluti richiami alla sua persona e alla sua opera facilmente intuibili da ogni lettore di buona cultura del *Doktor Faustus*. Protestò con Thomas Mann e sprecò molto tempo a mandare in giro chiarimenti d'ogni tipo. Non ruppe con Adorno per la semplice ragione che non ci aveva mai avuto niente a che fare. E del resto Adorno avrebbe dovuto informarsi meglio circa le condizioni di salute di Schönberg: ottime sino alla fine, mente lucidissima; senza traccia di pazzia, o malattie veneree – più probabili per Thomas Mann, assai promiscuo con gondolieri.

¹⁰ È interessante che avesse pensato a una sequenza teatrale prima ancora di vedere le incisioni con le quartine narrativo-gnomiche che Hogarth vi aggiunse.

¹¹ Così si espresse Stravinskij in occasione della prima americana (1953) di *The Rake's Progress* (cit. in ERIC WALTER WHITE, *Stravinskij* [Stravinsky: the Composer and His Works, 1979²], Milano, Mondadori, 1983, p. 546.

¹² IGOR STRAVINSKY e ROBERT CRAFT, *Memories and Commentaries*, Berkeley, The University of California Press, 1959, p. 157.

¹³ HUMPHREY CARPENTER, W. H. *Auden: A Biography*, Boston, Houghton Mifflin, 1981, p. 350.

sa. L'amore per l'opera li accomunava. Igor' Fëdorovič, figlio di Fëdor Ignat'evič Stravinskij, un grande basso dell'Opera imperiale di Pietroburgo, aveva respirato sin dall'infanzia tutto il repertorio dell'opera russa – o le novità russe, per esempio di Rimskij – e dell'opera italiana, verso la quale nutrirà un amore incondizionato. Molto precoce anche la detestazione per Wagner, e in genere per l'opera tedesca *durchkomponiert*, ossia l'opera che abolisce i 'numeri' chiusi e concepisce il canto come parte di un flusso sinfonico continuo.

Auden, viceversa, aveva, come si è detto, una buona conoscenza tecnica della musica, e nel passato aveva avuto un gusto musicale medio-alto che privilegiava la musica strumentale e Wagner. Non disprezzava affatto le canzoni di quella che, pretenziosamente, definivamo musica di consumo.¹⁴ Sarebbe inoltre importante esplorare, per meglio comprendere le influenze che collaborarono a fare di Auden forse l'unico librettista nel senso proprio, tecnico della parola, e certo il maggiore, del Novecento, la conoscenza di prima mano del *Kabarett* tedesco degli ultimi anni Venti, e delle collaborazioni tra Kurt Weill, che stimava moltissimo, e Bertolt Brecht, che disistimava totalmente.¹⁵

S'è detto cos'era il gusto musicale di Auden 'nel passato', poiché a un certo punto, nel 1939, entra in scena Chester Kallman, e gli starà a fianco per molti anni.¹⁶ Auden deve a Kallman l'amore e la conoscenza approfondita dell'opera, e dell'opera italiana in particolare. Kallman era ascoltatore esperto d'opera, conoscitore di molti libretti a memoria, qualità che servirà perfettamente ai due per rievocare tutti gli stili possibili del libretto e delle strutture musicali che il libretto predispone, da Monteverdi a Händel, Mozart, Donizetti etc. Era anche un conoscitore esperto di canto. Ben presto lo divenne anche Auden, e così affascinato dal canto da fare di una sola nota l'origine di un'intuizione metafisica, espressa, sia pure, come iperbole ironica: «Ogni Do acuto emesso con perfetta intonazione demolisce la teoria che noi siamo soltanto gli irre-

¹⁴ Gran parte della critica 'alta' del Novecento – secolo ormai lontano (si spera) – decise che tutto ciò che aveva gran successo di pubblico dovesse essere considerato 'basso' e vile. Ma che dire, oggi, di Cole Porter, poeta e musicista, che Auden amava? Questo per fare un solo esempio, dimenticando Gershwin e altri. E che dire oggi dei *musicals* di Stephen Sondheim?

¹⁵ La collaborazione con Brecht, iniziata negli Stati Uniti nel 1944, con una riduzione a più mani della *Duchessa d'Amalfi* di John Webster, continuerà, con fasi alterne di sopportazione e intolleranza da parte di Auden, anche dopo la morte di Brecht. Auden e Kallman tradurranno infatti in inglese *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* (Ascesa e caduta della città di Mahagonny), pubblicata nel 1976. Quel che pensava di Brecht lo esprime più volte in termini molto chiari. Basti questa: «Era un puro mascalzone: non rinunciò mai né alla sua cittadinanza austriaca né al suo conto in Svizzera» (JAMES FENTON, *Aimez-vous Brecht?*, «New York Review of Books», 15 marzo 1984).

¹⁶ Chester Simon Kallman (1921-1975) viene sovente trattato con sufficienza negli scritti su Auden, in particolare in quelli non di lingua inglese. Spesso tutto quel che gli si dedica è una definizione affrettata, che in tempi *pre-politically correct* è quasi sempre «amante di Auden», e in quelli post- è quasi sempre «compagno» o, addirittura, come gestissero una ditta, «partner». Ma come risulta chiaro dalle lettere, la loro comunione sessuale durò due anni soltanto, poi l'affetto continuò per tutta la vita, ricco di tutte quelle componenti paterno-fraterno-filial-amichevole che sono così tipiche dell'amore nelle coppie dello stesso sesso, ed è peccato non lo siano così spesso anche in coppie di sesso diverso.

sponsabili burattini del fato o del caso». ¹⁷ Kallman era insomma un ragazzo di vasta e profonda cultura, e di molti talenti, come poeta, traduttore, e soprattutto librettista, che di rado gli sono riconosciuti. Sino a poco fa, il ruolo che ebbe nella composizione del *Rake* gli veniva a malapena riconosciuto come soltanto gregario. Studi recenti hanno restituito a Kallman il dovuto.

L'abbozzo della trama della nuova opera, il *treatment*, o la *tela*, come avrebbe detto Verdi, fu il risultato di una collaborazione stretta tra Auden e Stravinskij. Nel novembre dello stesso anno l'abbozzo, o per meglio dire lo scheletro drammaturgico, era pronto. A questo punto Auden richiese la collaborazione di Kallman; collaborazione che, a lavoro finito, si rivelò assai sostanziosa, sia per la messa a punto della drammaturgia che per la composizione dei versi – quanto ai versi, un terzo del testo, grosso modo. ¹⁸ Inizialmente Stravinskij non sapeva della partecipazione di Kallman al lavoro, e quando lo seppe ne fu abbastanza seccato. Poi, però, accettò la situazione di fatto.

A metà gennaio del 1948 Stravinskij ricevette l'atto primo; il libretto completo gli venne consegnato il 31 marzo del 1948. Il musicista ricordò sempre la collaborazione con Auden come la migliore di tutta la sua vita e la sua opera. In un'intervista per la BBC di quattordici anni successiva alla prima del *Rake's Progress* poteva ancora affermare che

non appena cominciammo a lavorare insieme, scoprii che avevamo le stesse idee non solo sul genere opera, ma anche sulla natura del Bello e del Bene. In tal senso, e nel più alto senso, la nostra opera è appunto una collaborazione. ¹⁹

3. Gioco di specchi

Parodia, imitazione, echi ironici, affettuose dissacrazioni, tutto questo troveremmo già in *A Rake's Progress* di William Hogarth se tempo e luogo ce lo permettessero. A partire dal titolo, il cui rovesciamento beffardo è immediatamente chiaro a chiunque nell'area protestante anglosassone. *The Pilgrim's Progress*, scritto da John Bunyan, ²⁰ pubblicato nelle sue due parti tra il 1677 e il 1684, è un'allegoria del cammino spirituale del cristiano (*Progress*, ossia le stazioni di un percorso spirituale, o di una processione,

¹⁷ W. H. AUDEN, *Some reflections on Music and Opera*, in ID., *Prose 1949-1955*, a cura di Edward Mendelson, Princeton, Princeton University Press, III, 2008, p. 302.

¹⁸ In questo gioco d'inganni infinito, bisogna anche tenere conto del fatto che Kallman sapeva benissimo scrivere alla maniera plurima di Auden. Per la precisa attribuzione delle varie parti dell'opera a uno dei due autori, si veda Igor Stravinsky. «*The Rake's Progress*», a cura di Paul Griffiths, Cambridge, Cambridge University Press, 1982, p. 14; e la voce «*The Rake's Progress*» di Richard Taruskin, *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/public/?jsessionid=789E4DA6F8A8B0742B41CE17DC01FC9C>.

¹⁹ Igor Stravinsky. «*The Rake's Progress*» cit., p. 4.

²⁰ John Bunyan (1628-1688) era un predicatore «dissenter», ossia non riconosceva l'autorità della «chiesa costituita» (established Church), quella che chiamiamo anglicana. Bunyan, spirito libero quant'altri mai, passò la sua vita a predicare pur essendone interdetto dalla chiesa ufficiale, e per questo era spesso in galera. Rifiutava di essere definito sia battista che puritano, anche se è chiaro che per simpatie e teologia pendeva verso i puritani. E difatti il libro divenne la guida spirituale dei puritani in America.

o di una sacra rappresentazione, in specifico nel mondo inglese di un *morality play*; o le diverse scene di un ciclo pittorico, massimamente la passione di Cristo: come si capisce, niente a che fare con la carriera di un avvocato o simile). Christian, il protagonista, è simbolo di ogni anima cristiana protesa verso la salvezza nell'altro mondo. Detto così sembrerebbe una lettura assai deprimente: è invece di tale felicità narrativa da essere ancora oggi uno dei libri più diffusi e letti nel mondo protestante non solo di lingua inglese. Meglio non si potrebbe comunicare la bellezza e la grandezza di questo libro se non con le celeberrime parole di Samuel Johnson: «il grande merito di questo libro è che l'uomo più colto nulla può trovare che si possa lodare più di esso, e il bambino non conosce niente di più divertente».

Sin dal titolo, quindi, il ciclo di dipinti e poi di stampe di Hogarth²¹ si pone come la parodia secolare di un soggetto teologico: il percorso di salvezza del Christian di John Bunyan è qui rovesciato nel percorso di perdizione miserabile e ridicola di Tom Rakehell. Rake è anche abbreviazione di Rakehell; un'etimologia possibile ne interpreta il senso come *spazza inferno*; *rakewell* è uno che lo fa bene, con metodo. Un *rake* non è certo un libertino, non ha nulla della consapevolezza irridente, e in fondo filosofica, del Don Giovanni mozartiano. Ci si può avvicinare alla traduzione se si considera una delle probabili fonti iconografiche di Hogarth, un libro di immagini, quasi una storia a fumetti, pubblicato a Venezia, anonimo, attorno al 1630 probabilmente, e intitolato *La vita del lascivo*, anch'esso *cautionary tale*, racconto cautelativo, ma molto meno icastico. Un *rake* è soprattutto un puttaniere: la serie sia dei dipinti che delle stampe lo mostra al suo meglio nella scena del bordello, con le puttane coperte di nei finti di velluto nero, non per artificiosa bellezza ma per celare le pustole sifilitiche. Un *rake* è anche malcauto: ecco la puttana che gli ruba l'orologio. Il concetto di *rake* contiene anche quello di *wastrel*, sciupone, spendaccione: Tom butta via soldi al gioco ed è arrestato per debiti. Il tema della serie di Hogarth è assolutamente parallelo a quello del *Bourgeois gentilhomme* di Molière. È la critica della stupidità dei borghesi che non praticano le virtù borghesi – frugalità, parsimonia, oculatezza, lucidità razionale e anche distacco ironico – ma imitano lo spreco di vita dell'aristocrazia. La scena seconda delle due serie di Hogarth ha per tema e per situazione esattamente quel che vediamo e sentiamo nella prima scena della *comédie-ballet* di Molière. Tom, come Monsieur Jour-

²¹ Gli otto dipinti erano compiuti fra il 1732 e il 1733, le incisioni furono stampate nel 1735. L'uso di Hogarth di produrre incisioni tratte dalle sue serie dipinte di critica sociale induce ad alcune riflessioni. La riproducibilità tecnica delle opere d'arte esiste da molto prima della fotografia. Una prospera industria culturale – Hogarth vendeva centinaia di copie delle sue storie morali, e già da allora l'Inghilterra vendeva più libri e giornali di qualsiasi altro paese europeo – può essere strumento vivace di diffusione culturale di critica politica e sociale. Si consideri l'osmosi continua tra il grande giornalismo dei «saggi periodici» di Swift, Addison e Johnson; i romanzi di satira e critica sociale di Henry Fielding, Tobias Smollett e altri; la vita musicale attorno a Händel e all'opera italiana, che generava *querelles* che ridondavano sulla stampa, nei caffè e nei *pubs* popolari; e generava le sue parodie, le *ballad operas*, la più famosa delle quali è *The Beggar's Opera* di John Gay. Se si tiene conto di tutto questo, l'immagine che se ne ricava è quella della società più dinamica che esistesse allora al margine occidentale dell'Europa, e il laboratorio di tutto quello che fino a oggi abbiamo chiamato modernità. Quindi, l'aurora del capitalismo in cui il Tom Rakewell di Stravinskij e Auden si muove.



William Hogarth, *A Rake's Progress*, ciclo di incisioni (1735): n. 4, il libertino arrestato per debiti (in alto); n. 8, il libertino al manicomio (in basso).

dain, si fa una cultura, con maestro di musica, maestro di ballo e altri parassiti alla moda di ogni specie. Nel fitto gioco di rimandi e citazioni dalla vita ‘alta’, è interessante notare che il musicista al cembalo nel quadro è poco riconoscibile – forse Händel o Porpora – e l’improbabile opera sul leggio s’intitola *The Rape of the Sabines* (Il ratto delle Sabine). Nell’incisione la figura si precisa per una palese caricatura di Händel; identità suggerita, oltre che dall’esagerato parruccone, da due nomi leggibili sulla partitura: Cuzzoni e Senesino.²²

Citazioni e parodie pittoriche costellano ciascuna delle otto immagini, sia dipinte che incise. I quadri appesi alle pareti rappresentano il gusto aristocratico – assai costoso – del tempo. Nella seconda immagine, sul camino viene ostentato un grande dipinto, che è una palese citazione in parodia del *Giudizio di Paride* di Rubens (parodiato perché se guardato da vicino ha perso ogni aulicità e sembra piuttosto l’incontro tra tre prostitute e un cliente). Ma la parodia più cattiva s’incontra nell’ultima scena. Tom morente al manicomio di Bedlam s’adagia in grembo alla donna che lo sostiene con l’abbandono di un Cristo morente.²³ La citazione è quasi sicuramente da una Pietà di Annibale Carracci. L’ironia cattiva cade su Tom – una ben miserabile Deposizione –, ma anche sull’immaginario pittorico cattolico che decorava le case della nobiltà. Hogarth detestava il culto degli antichi maestri: *dark paintings*, quadri scuri, chiamava le loro opere; e si augurava che gli inglesi cominciassero ad acquistare pittura moderna inglese.

Ecfrasis o *ecfrasi* è un termine greco che indica un procedimento retorico: la descrizione, o per meglio dire, la creazione di un equivalente verbale di un’opera d’arte visiva. In questo caso, l’opera visiva deve essere tradotta in una drammaturgia verbale che fornirà lo spunto a una drammaturgia musicale. Un modello possibile da seguire per articolare una narrazione drammatica è partire da una traccia di *comedy of manners* alla Congreve, e le parti discorsive, in particolare l’elegante *nonchalance* in prosa di Nick Shadow, ricordano il grande autore teatrale.²⁴

Ma dentro quella traccia Auden ha fatto ben altro. Della serie di Hogarth ha usato in pratica soltanto due delle immagini: il bordello e la scena finale della morte di Tom nel manicomio di Bedlam. L’impostazione a stazioni della trama elementare – ascesa e caduta – però rimane, con nuovi episodi inventati da Auden. Ma come con molta let-

²² Francesca Cuzzoni (1696-1778) e il grande «primo uomo», ossia castrato, Senesino – alias Francesco Bernardi (1686-1758) –, due tra i cantanti preferiti di Händel.

²³ Nel dipinto è in primo piano sulla destra; nella tavola incisa l’immagine è a sinistra.

²⁴ *Comedy of manners*, se certo traducibile in francese con *comédie de mœurs* non ha un corrispettivo preciso italiano. Le *manners* sono un codice di comportamento sociale; o le si eredita per via familiare, o, e così fanno i *parvenus*, le si imita in modo più o meno adeguato. È un grande tema dell’umorismo ironico inglese di tutto il secolo diciottesimo, dalle commedie di William Congreve (1670-1729) ai romanzi di Jane Austen. L’esempio più immediato di *social climber* (arrampicatore sociale) o *parvenu* è il Barry Lyndon del meraviglioso film di Stanley Kubrick (1975). Tom Rakewell, anche lui tutt’altro che libertino, è un povero sciocco, come Barry. Un tratto tipico della *comedy of manners* sono i personaggi con nomi allegorici. Auden li inventa: *Anne Trulove*, Anna Amorfedele; o il banditore dell’asta che si chiama *Sellem*, Vendili. *Mother Goose* contiene un’idea maligna: certo fa pensare alla raccolta di favole e filastrocche infantili; nel secolo diciottesimo però *goose* era la sifilide – *to catch the goose*, prendersi la sifilide. Per Nick Shadow e Baba the Turk vedi più avanti.

teratura e arte di quel periodo che ormai vediamo distante e conchiuso al punto di racchiuderlo tutto in un -ismo – modernismo (si pensi all'*Ulysses* di Joyce che ho evocato all'inizio) – in filigrana vi si leggono due miti e infiniti echi. La caduta dal paradiso terrestre (la casa e il giardino di Mr. Trulove) e la caduta in un'Inghilterra archetipica, che è madre inventrice del mondo moderno, in cui esistono già in forma embrionale tutte le tentazioni che tale mondo ci propone, o meglio ci impone, e in cui il peccato originale e finale è l'autogratificazione egoistica: «One aim in all things to pursue: | My duty to myself to do» («Perseguire in ogni cosa un solo fine | compiere il mio dovere verso me stesso»). Ma la piatta parola *egoista* non rende conto di quanto le lingue germaniche abbiano inventato per chi verso il mondo abbia un puro rapporto di rapina motivato dall'autoappagamento: *self-seeking*, io-dipendente, *go-getting*, vai e prenditelo. Voglie: voglia di denaro, di felicità, di stima pubblica, e in cambio di nulla; un cancro che distrugge il concetto stesso di società.

È il principio di piacere immediato, intollerante di ogni dilazione. E in fondo è questo il tema centrale di *The Age of Anxiety*. Un mondo di piccoli Faust che tutto vogliono meno la conoscenza, perché costa dolore. E un tale piccolo Faust – ed è questo il secondo mito in filigrana – è il nostro Tom, che merita un suo Mephisto. Nick Shadow, il diavolo, porta il nome che gli si dà nelle più antiche tradizioni popolari britanniche e che porta nel teatro popolare dei *Mummers plays*:²⁵ *Old Nick*. Ma qui, più elegante, acquista il cognome sinistro e allusivo di *Shadow*, ombra. Non un Mephisto, dopo tutto non ha molto daffare oltre la funzione che ha la pubblicità; basta che lodi un'impresa o un prodotto e Tom si distruggerà da solo. La scena in cui Rakewell si gioca a carte l'anima col diavolo è tipica dei *Mummers plays*, ed è straordinario come una delle invenzioni più grottesche e più da *Mummers play* di Auden, la *fantastic baroque machine* per trasformare i sassi in pane, oggi, dopo l'immane truffa perpetrata contro il mondo intero nel nome della teoria economica detta «monetarismo», appaia assolutamente realistica.

Giochi di ironie multiple, iniziati con Hogarth stesso, moltiplicatisi con Auden quasi all'infinito, e che la musica di Stravinskij 'immilla', per dirla con Dante, con rimandi, echi, allusioni da Monteverdi a Händel, a Mozart (tanto Mozart), a Donizetti, a Verdi... una storia dell'opera in una sola opera. Una musica che assorbe ed esaurisce tutte le proposte formali che il libretto suggerisce; libretto nato di proposito secondo la struttura a numeri chiusi della tradizione italiana, dallo Striggio a Cammarano, passando per il sommo Da Ponte. Nato con già implicito il principio che Stravinskij così enun-

²⁵ Abbiamo qui un ulteriore livello di contaminazione, ma di genere teatrale. I *Mummers Plays* sono una forma di teatro popolare buffonesco in parte ancora vivo nelle isole britanniche. Gruppi di attori rustici si travestono in modo grottesco con pentole in testa e altri aggeggi e vanno di casa in casa a rappresentare stravaganze buffe sorrette da un'elementare struttura di morte e resurrezione, e forse in un antico sostrato mitico su questo tema si radicavano i *Mummers Plays*. La trama di base è in genere questa: un eroe viene ucciso da un nemico maligno e un personaggio chiamato *the Doctor*, che usa parole ciarlatanesche alla Dulcamara, lo resuscita. Nick Shadow, oltre che aspetti del diavolo dei *Mummers Plays*, ha parecchie caratteristiche anche del *Doctor*. Un altro personaggio estratto dai *Mummers* è Baba the Turk, la donna barbata.

cia: «è attraverso il gioco non ostacolato delle sue funzioni che un'opera d'arte si rivela e si giustifica».²⁶ Un'opera che mostra le connessioni delle parti che la compongono, che nulla nasconde del montaggio di funzioni diverse e dello scopo e del senso che insieme realizzano.

Se il senso di un libretto, o di una sceneggiatura cinematografica, è suggerire e predisporre la sequenza e il montaggio di forme di cui l'opera finale si sostanzia, per poi in essa sparire, esattamente questo raggiunge il libretto di Auden, che seguiva una propria regola:

I versi che il librettista scrive non sono diretti al pubblico, ma sono in realtà una lettera privata al compositore. Hanno il loro momento di gloria, il momento in cui gli suggeriscono una certa melodia; e una volta che tutto ciò è compiuto sono spendibili come la fanteria per un generale cinese; devono cancellarsi e smettere di preoccuparsi di che cosa accadrà loro.²⁷

4. Una cabaletta – Oltre l'ironia.

La sequenza recitativo accompagnato (o arioso), aria in tempo lento, tempo di mezzo e cabaletta in tempo veloce, lungi dall'essere 'vuota' o 'vieta' formula (si scelga l'aggettivo negativo che si vuole) è una struttura elementare drammatica perfetta; sarebbe interessante notare sia nel teatro musicale che in quello parlato²⁸ quante volte ricorra. La si incontra, per esempio, anche là dove non la si cerca: nella grande opera francese di Beethoven, per esempio: «Abscheulicher», e quel che segue di Leonore in *Fidelio*. Nel primo, e amabilmente tardivo, romanticismo italiano la seconda parte può essere un'aria d'affetto (lamento, aria di costanza, ecc.) e la cabaletta esprimere un affetto contrastante, che so, felicità raggiunta (Amina) o sognata (Lucia). Col primo Verdi conquistiamo il dramma shakespeariano, e quel che impropriamente chiamiamo psicologia a teatro: n. 5. «Scena ed Aria Abigaille» in *Nabucodonosor*. Prima sezione (recitativo): «Ben io t'invenni», evento che determina l'azione dell'intera scena. *Cantabile* (aria) «Anch'io dischiuso un giorno», che rivela la piaga che Abigaille ha in sé, e quel che ha fatto di lei un mostro. E, dopo il tempo di mezzo a dialogo coi sacerdoti («Chi s'avanza»), la cabaletta conclusiva «Salgo già del trono aurato | lo sgabello insanguinato» segue una decisione presa che risulterà perlopiù fatale, come quella del Conte di Luna nel chiostro del *Trovatore*, il quale segue lo stesso percorso formale della donna (II.3, n. 7 «Tutto è deserto ... Il balen del suo sorriso»).

È espresso desiderio congiunto di Stravinskij e Auden di concludere l'atto primo facendo intonare a Anne Trulove un'aria con cabaletta. È un'aria di costanza, e la deci-

²⁶ WHITE, *Stravinsky: the Composer and his Works* cit., p. 542.

²⁷ W. H. AUDEN, *Notes on Music and Opera*, in Id., *The Dyer's Hands*, New York, Random House, 1962, p. 473.

²⁸ Per chi conosca bene Shakespeare al di là delle letture romantiche, è chiaro che i maggiori soliloqui nel suo teatro hanno questa struttura. Vi fa eccezione il troppo celebre *To be or not to be*, il meno interiore, il meno 'psicologico' dei soliloqui shakespeariani, il quale ha una struttura quadripartita, secondo la formula dell'argomentazione filosofica scolastica.

sione è ulteriormente rafforzata nella cabaletta. I versi dell'aria sono di rara tenerezza ed eleganza,

Quietly, night, O find him and caress,	O calma notte trovalo, e carezzalo
And may thou quiet find	e che calmo tu gli trovi il cuore,
His heart, although it be unkind,	per quanto ingrato. E che pulsando quel cuore
Nor may its beat confess,	non confessi, malgrado il mio pianto,
Although I weep, it knows of loneliness.	Che per nulla poi si sente solo.

perfetti per suggerire a Stravinskij la sinuosa melodia che stilizza il pianto di Anne:

ESEMPIO 1 (1831)²⁹



La cabaletta rivela subito il maestro librettista: esprime una decisione forte. Verdi diceva che a volte bisogna avere il coraggio di non fare bei versi. Ed è una cabaletta perfetta, percorsa dall'eco dell'aria di Dorabella «Smanie implacabili che m'agitano», in *Così fan tutte*:

I go to him.	Vado da lui.
Love cannot falter,	Amore non può vacillare,
Cannot desert...	non può venir meno...

ESEMPIO 2 (194)



Tutti enunciati dichiarativi, nell'ambito di un'esaltazione emotiva, che senza la musica andrebbero ben oltre il ridicolo. Ma Auden sa cosa la musica può fare alla parola. Quel cuore che forse non batte più per lei in Tom, in lei batte impetuoso. E la cabaletta si chiude su un Do acuto, e come già sappiamo: «Ogni Do acuto emesso con perfetta intonazione demolisce la teoria che noi siamo soltanto gli irresponsabili burattini del fatto o del caso».³⁰

La ninna nanna che troviamo in fine dell'opera, poco prima del quintetto che la chiude, come in ogni opera buffa, con la 'licenza', ossia congedo – omaggio al sestetto

²⁹ Gli esempi sono tratti dalla partitura: IGOR STRAVINSKY, *The Rake's Progress. / An Opera in Three Acts / By W. H. Auden and Chester Kallman*, London, Boosey & Hawkes, ©1949, ©1950, ©1951; i riferimenti sono volti alla cifra di richiamo e al numero di battute in apice che la precedono (a sinistra) o la seguono (a destra).

³⁰ Il Do acuto che conclude la cabaletta di Anne fu inserito da Stravinskij su precisa richiesta di Auden, come testimonia questo aneddoto riportato da Edward Mendelson: «Quando Stravinskij suonò la cabaletta per Auden a New York il 3 febbraio 1949, Auden chiese che la nota finale di Anne fosse modificata in un Do acuto. Stravinskij rispose che l'ultima parola del testo non era adatta per l'ottava superiore, e Auden propose un testo alternativo. Più tardi, quello stesso giorno, Auden scrisse a Kallman: "temo che dovrai mandar giù il mio distico 'Time

finale del *Don Giovanni* –, è un perfetto equilibrio di parola e musica che regala a ogni spettatore attento un momento di intensa commozione. I versi hanno la grazia preziosa di un *song* di Shakespeare, potrebbero essere quasi un apocrifo; e si lascia alla maestria di Stravinskij di produrre emozione come la musica sapeva fare un tempo.

Tale e tanto è l'ingegno che W. H. Auden e Chester Kallman hanno posto in questo libretto, e che porranno nei due successivi per Hans Werner Henze, da far pensare che Auden assegnasse all'opera come genere, e al lavoro del librettista, ben più valore di quanto fosse in voga attribuire in Italia allora, e in parte ancora oggi. Il complesso tessuto di ironie multiple, di giochi di specchi, di *pastiches* al quadrato, è un tratto di molta arte e letteratura e musica del Novecento, secolo strafinito. Nei momenti più alti oggi capiamo il senso di queste deliberate strategie: proteggere la parola, il segno, il suono da quei grandi sentimenti, quelle grandi ideologie, quelle grandi redenzioni che hanno funestato l'intero secolo; secolo che ha accatastato più cadaveri di tutta la storia umana precedente. Auden, anche in nome della sua continua riflessione religiosa che lo porterà al ritorno alla Chiesa anglicana, e poi, negli ultimi anni, ad avvicinarsi alle idee del grande teologo luterano e militante antinazista Dietrich Bonhoeffer, non rinuncerà mai a cercare un ritorno alla verità della parola oltre lo schermo e la difesa delle ironie. In margine a una polemica iniziata da T. S. Eliot, il quale giustificava la sua scelta di un linguaggio volutamente «drab» (incolore) nel suo teatro in versi, poiché lo 'stile alto' sarebbe ormai impossibile sulla scena, Auden rispondeva:

Quel che ho cercato di dimostrare è che, in quanto forma d'arte che implica parole, l'Opera è l'ultimo rifugio dello stile alto, la sola arte a cui un poeta, con nostalgia per quei tempi passati in cui i poeti potevano scrivere nella grande maniera per propria scelta, possa contribuire, purché si assuma la pena di imparare il *métier*, e sia abbastanza fortunato da trovare un compositore in cui possa credere.³¹

cannot alter | My loving heart | My ever-loving heart' per la cabaletta. Sono stato posto di fronte al problema di farlo entrare nella musica ed è stata la sola cosa adeguata che mi sia venuta in mente"» (W. H. AUDEN e CHESTER KALLMAN, *Libretti and Other Dramatic Writings by W. H. Auden 1939-1973*, a cura di Edward Mendelson, London, Faber and Faber, 1993, p. 592).

³¹ W. H. AUDEN, *Secondary Worlds*, New York, Random House, 1968, p. 116.

Adriana Guarnieri Corazzol

Venezia 1951: un sestetto per il *Libertino* (con un breve preavviso e un sintetico richiamo)

Rappresentata al Teatro La Fenice di Venezia l'11 settembre 1951 nell'ambito del XIV Festival internazionale di musica contemporanea, con buon successo di pubblico e abbondante ma disomogeneo riscontro critico, *The Rake's Progress* può ancora arrivare a costituire, a sessant'anni di distanza, un momento di curiosità e di riflessione attraverso la lettura e il vaglio di alcune importanti o significative cronache dell'evento pubblicate nel corso di quel mese. Gli applausi del pubblico della prima, che si possono ancora ascoltare nella registrazione dal vivo,¹ colpiscono sia per la loro prevedibilità, in qualche modo di rigore (nell'atto primo, per esempio, irrompono alla fine della seconda e terza scena), sia per certa loro spontaneità 'irregolare': per esempio alla fine dell'aria di Anna – dunque a metà dell'immaginario 'numero'² – nella terza scena dell'atto primo: libero tributo al cantabile di Stravinskij o alle qualità del cantabile di Elisabeth Schwarzkopf. Le osservazioni e i commenti dei critici alla musica e allo spettacolo, che si possono leggere nella stampa dell'epoca, registrano per parte loro un'uguale spontaneità, una varietà di esperienze e libertà di vedute che sollecitano a riprendere in mano alcune di quelle pagine. Verranno perciò esaminati qui gli interventi, nell'ordine (anche cronologico di uscita), di Massimo Mila, Teodoro Celli, Emilia Zanetti, Eugenio Montale, Mario Zafred e Giorgio Vigolo; preceduti da un preludeo privato di Adriano Lualdi dell'agosto, per finire con una coda di osservazioni del novembre, ormai fuori contesto, di Fedele D'Amico.

Nonostante manchino a questo elenco nomi noti della critica musicale del tempo (quelli di Pannain, Abbiati e Della Corte per tutti), gli autori scelti forniscono una testimonianza già di per sé viva e coinvolta delle attese, delle adesioni e delle ripulse riservate all'epoca a un compositore sorprendentemente inteso a fare una «parodia positiva del melodramma giocoso, dove il risveglio di Adone nei panni di un pazzo potrebbe assurgere a simbolo di elogio della follia: quella follia melodrammatica risorta in piena civiltà delle macchine».³ Scorrendole si ha innanzitutto il senso, anche visi-

¹ Stravinsky, *The Rake's Progress – Gesamtaufnahme – Aufführungsmitschnitt* («Historische Ton Dokumente»), Cantus Classics CACD 5.00676 LMS.

² All'aria segue, in funzione per così dire di tempo di mezzo, un recitativo secco e poi accompagnato di una certa ampiezza, seguito da una cabaletta.

³ GIOACCHINO LANZA TOMASI, *Premessa a Id., Guida all'opera da Monteverdi a Henze*, Milano, Mondadori, 1983, pp. IX-X: IX.

vo, della distanza intercorsa: da un 1951 in cui si poteva ancora, con tutta professionalità, scrivere Strawinsky (Celli) o Stravinski (Mila) o Strawinskij (D'Amico). A quella difformità corrispondeva poi, di fatto, la diversità dei tagli formali e dei giudizi: questi ultimi espressi senza pudori, come si addiceva a un mestiere – quello del critico musicale – ancora tutto militante.

Così, se oggi possiamo guardare alla *Carriera di un libertino* con la tranquillità di una saggezza storica nutrita dei sessant'anni successivi – con la loro vicenda di sperimentazioni ulteriori e ulteriori 'ritorni' – leggendo queste cronache restiamo colpiti anche dalla vivacità con cui l'opera (propriamente un'opera) è stata allora ascoltata, analizzata, dibattuta e anche respinta: in un'Italia combattiva, ancora intenta alla ricostruzione (degli edifici e della cultura). E unitamente al colore d'epoca cogliamo, leggendo, l'atmosfera positiva e negativa del primo impatto, quello appunto restituito anche dalle imperfezioni tecniche e dagli applausi della prima registrazione. La ricchezza degli approcci, la molteplicità delle opinioni, in una parola la discontinuità degli interventi (se pure qui limitati nel numero) ci offre in sostanza, proprio nel saliscendi degli elogi e delle stroncature, uno spaccato dell'attività critica musicale del tempo che mette in rilievo le differenze di impianto e di idee. Messe in fila, le diverse personalità professionali emergono in tutte le loro sfumature, mostrandoci quanto *The Rake's Progress* (eseguita a Venezia in lingua originale) sia stata capace di fungere da specchio delle tante anime critiche: di quanto sia stata una funzione delle varie psicologie e carriere personali.

Se come preliminare di lettura e testimonianza di quell'aspettativa prendiamo lo scritto – privato ma destinato alla pubblicazione – di un compositore e critico quale Adriano Lualdi,⁴ da sempre interessato (in linea col passato regime) a magnificare la musica italiana in quanto storicamente autosufficiente anzi maestra, non ci meravigliamo di trovare nella pagina di *Diario* datata «Firenze, agosto 1951» e dedicata all'attesa dell'evento il titolo *L'uva acerba*. È basato su una (riferita) dichiarazione di Stravinskij secondo la quale il *Libertino* sarebbe un'opera, non un melodramma. Stravinskij sarebbe dunque la volpe, e il melodramma l'uva:

Eccone un altro, che sprezza e compra. E non si tratta di un «altro» qualunque. Si tratta, nientemeno, del Maestro che – scomparso Richard Strauss – deve essere considerato come il più grande compositore di musica oggi vivente: Igor Strawinski.

Ma, a proposito della nuovissima sua fatica «A Rake's Progress» che nel complesso del Teatro alla Scala sarà prossimamente rappresentata a Venezia, anch'egli si è lasciato mordere dalla tarantola del paradosso obbligatorio, e ha dichiarato a Guido Piovene, le settimane scorse, a Los Angeles: «È una vera Opera; niente a che fare con il Melodramma, che io odio».

Come si possa comporre una «vera Opera» di teatro, e mostrarsene soddisfatti tanto da metterla al primo posto fra le cose vaste e importanti fatte nella vita (e Strawinski ne ha fatte veramente di molto vaste e importanti), odiando il Melodramma, è mistero che noi italiani pe-

⁴ Già tra i promotori e poi direttore nel 1930, 1932 e 1934 del festival veneziano.

netreremo con qualche difficoltà, posto che di Opere e di Melodrammi ce ne intendiamo abbastanza. Da tre secoli e mezzo, Opere e Melodrammi sono (in musica si sa) il nostro *tic* nazionale.

Ma, queste discrepanze, diciamo così fra parole e fatti, fra intenzioni e azioni, fra amore ed esasperazione dell'amore (che può prendere le apparenze dell'odio e diventare odio), fra voglia matta di avere una tal cosa e gesto di indifferenza o di repulsione per abbassarne il prezzo, appartengono alle cronache di tutti i tempi; cose sempre avvenute anche nelle migliori famiglie fin da quando la volpe – prima ancora che il serpente inventasse la storia del pomo – vide quel tale grappolo d'uva.⁵

Da qui prende il via una disquisizione che, attribuendo ai «rivoluzionari ad alta tensione» la responsabilità di applicare sempre titoli estranei alle forme impiegate, intende mettere ordine nella storia della musica occidentale per denunciare quell'errore comune agli innovatori estremi e, insieme, la vera natura del compositore Stravinskij:

In innumerevoli casi, da parte dei rivoluzionari ad alta tensione, nessun rapporto esiste più fra *titolo* (preso spesso dalla terminologia classica) e *forma* e *sostanza* dell'Opera d'arte. Pur di fare *diverso*, pur di mimare un 'nuovo' che dentro non si ha, bando agli scrupoli, e vivano l'arbitrio e l'anarchia. L'espedito più semplice, e più comunemente adottato, è quello di capovolgere il senso normale delle parole, come si è visto; nella speranza (ahi, quanto fallace) di poter rovesciare, con la logica, anche i vecchi idoli, e farsi un po' di largo intorno. [...] È dunque curioso, perbacco, (c'est bien drôle, parbleu) osservare che, proprio in questi anni beati in cui, facendo violenza ad oneste e benedicate parole, le si tirano a dritta e a manca, e tradiscono, e retrovertono, rendendole complici dei più spudorati contrabbandi e imbrogli artistici, Igor Strawinski ci offra un'altra prova del suo indomabile spirito di indipendenza, molto sottilmente sottolizzando;⁶

al fine di dichiarare che la forma storicamente perfetta di teatro musicale è quella del melodramma italiano (dell'Ottocento) e arrivare così a concludere che lo stesso Stravinskij ha realizzato in quella forma il suo miglior teatro musicale:

è proprio a questo *tipo* italiano di Melodramma che Strawinski si è tenuto fedele nelle sue opere di teatro più geniali, più vitali e più fortunate: quelle che gli hanno dato, con alcune opere sinfoniche, ben meritata solidissima fama.

Fin nel celeberrimo *Petruska*, che è un Balletto, è facile riconoscere (modernizzato e aggiornato, si sa, come lo è nel teatro di Puccini, Mascagni, Wolf-Ferrari) lo schema del Melodramma *tipo* italiano: *Preludio*, *Recitativo*, *Aria*, *Duetto*, *Concertato*, *Danza*, *Coro*, ecc. V'è fino il *Ballo dell'Orso*, ironizzato da Benedetto Marcello.⁷

Premesse così infastidite si nutrono evidentemente di un sentimento di diffidenza nei confronti di questo Stravinskij 'ultimo' (e presunto anti-italiano). Ma è anche curioso, per noi, riscontrare che l'intera polemica si fonda su un equivoco: in realtà il composi-

⁵ ADRIANO LUALDI, *Diario: L'UVA ACERBA*, in ID., *Tutti vivi*, Milano, Dall'Oglio, [1955], pp. 339-344: 339-340. Punteggiatura e lessico riproducono ovviamente, qui e in seguito, i testi originali nelle edizioni citate.

⁶ Ivi, pp. 341 e 342.

⁷ Ivi, pp. 341-342.

tore ha dichiarato, in anteprima ufficiale, di aver voluto fare «opera» anziché «dramma musicale» (non «melodramma»).⁸

L'articolo che Massimo Mila dedica alla prima dello spettacolo compare nell'«Unità» del 12 settembre e ha comprensibilmente tutt'altro accento da quello astioso e rivendicativo di Lualdi. Mila arriva ad assistere alla *Carriera* dopo un attento studio condotto sullo spartito e comparso all'epoca in una *Guida musicale* all'opera edita dal Teatro alla Scala, e dopo una lunga frequentazione della musica del compositore, che si completerà negli anni con molti altri scritti raccolti in *Compagno Stravinsky*.⁹ La conoscenza del *Libertino* gli permette così di commentare questa prima con l'equanimità e il favore stabiliti dalla condizione, senz'altro privilegiata, di una familiarità pregressa. Sarà il caso, come vedremo, anche dell'articolo di Emilia Zanetti (per un meccanismo quasi automatico, quello che si studia tende immancabilmente a piacere di più).

Nel suo articolo, che riassume e condensa il precedente lavoro di analisi, Mila illustra dunque il lavoro ai lettori con perfetta cognizione di causa; l'esposizione succinta della trama, che serve da *incipit*, gli riesce esemplare per chiarezza e perspicuità:

Il protagonista di questa «Carriera del libertino» di Stravinski, presentata ieri in prima assoluta al Festival musicale, è un piccolo fannullone di provincia, che diventa un trastullo passivo nelle mani del diavolo: crede supinamente all'annuncio di una favolosa eredità, abbandona la fidanzata, Anna, per recarsi a Londra, a godere la sua favolosa fortuna, con la pacchianeria ingenua dei nuovi ricchi: sposa la donna barbata di un circo equestre, per provare a se stesso la propria libertà con un atto completamente gratuito, si illude di aver inventato la macchina per trasformare le pietre in pani e con essa si rovina. Quando finalmente il suo fido segretario, Nick, lo chiama alla resa dei conti e si rivela per quello che è, il diavolo, egli si dispera e si salva la vita e l'anima con la casuale risorsa degli oziosi: una partita a carte.

Il diavolo, inviperito, si sfoga in una vendetta appropriata, privando questo essere meschino del più nobile patrimonio umano: la ragione, e facendogli finire i suoi giorni fra i mentecatti di un manicomio.¹⁰

Nel seguito, l'individuazione del retroterra storico-musicale su cui Stravinskij fa perno per costruire con «disciplina» e «diligenza laboriosa» la veste musicale «composita» dell'opera viene espressa con tutta efficacia; non senza che venga prima fatta emergere un'autorevole definizione del tipo psicologico del protagonista che verrà riproposta da altri commentatori:

Nulla dunque, in Tom Rakewell, della fosca grandezza d'animo, della potenza di iniziativa, che contraddistinguono, nel male, Don Giovanni. Questi, ha il diavolo in sè e perciò è creatura di grandezza demoniaca; il povero Tom, il diavolo ce l'ha fuori di sè, che gli fa da burattinaio: lui

⁸ Sull'argomento si vedano IGOR STRAVINSKY, *Come ho composto «The Rake's Progress»*, «La Biennale», n. 6, ottobre 1951, e *Stravinsky ha detto*, a cura di Emilia Zanetti, in *Guida a «The Rake's Progress»*, Venezia, Editoriale Opes per conto della Biennale di Venezia, settembre 1951, pp. 5-12.

⁹ MASSIMO MILA, *Compagno Stravinsky*, Torino, Einaudi, 1983. Il volume accoglie alle pp. 74-140 anche la *Guida alla «Carriera del libertino»* pubblicata nel 1951 dal Teatro alla Scala e dall'Istituto d'alta cultura di Milano nella collana «Guide musicali dell'Istituto d'alta cultura».

¹⁰ MASSIMO MILA, *Il libertino di Stravinsky*, «L'Unità», 13 settembre 1951, p. 3.

non è che uno scolarotto disubbidiente, esempio edificante dei guai che succedono ai contravventori delle norme di una morale accuratamente codificata. Alla chiusura di questo moralismo puntiglioso e formale, Stravinski ha dato la veste musicale che meglio si addice, con quel suo stile composito degli ultimi anni, che si vale largamente di ricorsi a vocaboli musicali pre-costituiti, a forme e costrutti melodici e giri di frase e spunti ritmici e impasti timbrici che hanno una loro collocazione ben precisa nella storia della musica: il Settecento: ed in particolare il Mozart operista ed il Bach delle «Passioni».¹¹

Né mancherà, nella parte finale della cronaca (tradizionalmente dedicata agli interpreti) una valutazione professionale e sensibile dei «trabocchetti» vocali, decisamente pericolosi in sede esecutiva, della partitura.

Pur improntato a un oggettivo ed equilibrato rendiconto nutrito di sicura memoria storica, lo scritto di Mila non si sottrae d'altra parte a una presa di posizione militante. Proprio in virtù di quella frequentazione e predilezione di lunga data il critico si sente di affrontare senza infingimenti anche i due 'giudizi' che si impongono in fatto di valutazione storica della *Carriera*. Il primo sarà quello relativo a un confronto tra il primo Stravinskij e l'«ultimo» (e sarà un giudizio di esplicita riserva); il secondo, decisivo per la presentazione dell'opera ai lettori del giornale, sarà il giudizio di merito. Con tratti sicuri Mila proporrà allora un elenco personale dei momenti più felici della partitura (e quindi dello spettacolo nel suo complesso):

Nella scena del cimitero, quando il diavolo si rivela ed esige il suo compenso, e poi concede di giocarlo in una partita a carte, il timbro crudo e beffardo di un modernissimo pianoforte sorregge da solo il libero arioso dei personaggi, e qui, veramente, sì, ancora una volta, Stravinski supera se stesso, sopprime tutte le elaborate strutture di questo suo ultimo stile decorativo ed inventa tutto *ex novo*, come ai bei tempi.

Quasi tutta la parte di Anna, la fidanzata dolce e fedele, riesce a rompere il guscio del divertimento stilistico ed a farsi voce diretta di una reale emozione: Anna è, appunto, la carità, la morale concreta di chi agisce secondo i dettami del cuore e della coscienza, e non secondo un regolamento.

Il suo calore si comunica alla musica, che raggiunge una intimità e una soavità impensate nella terza scena del primo atto, nel duetto finale del manicomio. [...] Naturalmente il compositore è perfettamente a suo agio [anche] negli episodi più tipicamente «stravinskiani»: l'ironica lascivia del coro di cortigiane e giovanotti nel postribolo; la parte grottesca della donna barbata; la tensione fisica e pur caricaturale della vendita all'asta.¹²

Non manca, infine, sul terreno di un giudizio globale, una riserva che oggi può apparire curiosa: quella sulle qualità del libretto di Auden, dichiarato un contenitore di «versi elegantemente concettosi». Il recensore pone di fatto quella poesia allo stesso livello delle scene «vecchiotte, oneste e senza pretese» con le quali la *Carriera* si è presentata a Venezia.

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ibid.*

Datato lo stesso giorno, ma in uscita nel «Corriere lombardo» del 12-13 settembre, l'articolo di Teodoro Celli si presenta fin dal titolo come una proposta critica assolutamente alternativa: racchiude un giudizio negativo, motivato e circostanziato, che colpisce da subito per il piglio aggressivo di un esordio che pure finge di presentare lo Stravinskij compositore in un'ottica *bipartisan*, distribuita tra favorevoli e contrari:

Giunto alle soglie della settantina, colui al quale da tempo nessuno nega la qualifica di demone occulto della musica contemporanea, colui che alcuni considerano come la più severa e angolosa coscienza manifestatasi per mezzo dell'arte dei suoni in questa prima metà del secolo, ed altri riguardano come il sempiterno beffeggiatore, l'amarognolo espositore di *boutades* acustiche, il *clown* sempre impegnato in smorfie e in sberleffi di nuovo genere, colui che molti riproclamano genio sublime ad ogni nuova sua manifestazione e che molti altri tornano a riconoscere come un «truffatore» di straordinaria bravura, come un mistificatore di suprema abilità, colui di cui comunque nessuno si può dire disconosca il formidabile ingegno e la prodigiosa maestria tecnica: Jgor Strawinsky, insomma, ha scritto la sua prima «opera lirica».¹³

Si passa da qui a una descrizione della storica circostanza tutta giocata sull'ironia, che non risparmia critiche né alla contesa tra Venezia e Milano (per il privilegio di ospitare l'evento mondiale) né alle pecche dell'organizzazione veneziana, dichiarata «caotica». Secondo tradizione, dalla circostanza si passa poi all'oggetto della cronaca, presentato con puntigliosa esattezza nei suoi elementi di prima ispirazione (le stampe di Hogarth) e di avvio del lavoro (il libretto di Auden e Kallman), con puntuale individuazione delle varianti tra le prime e il secondo. Segue una trama della vicenda operistica dettagliata e arricchita di osservazioni personali, dove il carattere del protagonista viene fatto oggetto di particolare attenzione con l'allargarne la progenitura rispetto a quella tratteggiata da Mila:

Perché, è bene dirlo subito, questo personaggio non è da intendere come il consueto libertino totalmente dedito ad imprese erotiche: è un personaggio assai complesso il cui «libertinaggio», la cui mancanza di freno e di misura, si manifestano nei più diversi campi; è un ambizioso, uno sfrenato sognatore, dominato dalla volontà di potenza e dal desiderio di tutto sperimentare, un impasto insomma dell'Ulisse dantesco e il superuomo nietzschiano, di Faust ed anche, sì, del demonismo amatorio di Don Giovanni. Ma rivelerà in seguito, nel suo perenne dubitare, nel suo dibattersi nell'angoscia e nell'incertezza, qualcosa di Amleto.¹⁴

L'esposizione della trama, puntuale e brillante, si estende poi per una buona metà dell'articolo, punteggiata solo qua e là da accenni alla musica: il terzetto «assolutamente stravinskiano» della seconda scena del secondo atto, la ninna nanna di Anna e la «corale trenodia dei matti» dell'ultima scena. Uno sguardo particolare è riservato, da ultimo, all'Epilogo:

¹³ TEODORO CELLI, *Strawinsky settantenne: sconcertante «messaggio»*, «Corriere lombardo», 12-13 settembre 1951, pp. 1 e 5: 1.

¹⁴ *Ibid.*

A questo punto, mentre cala il sipario, tutti i personaggi, tenendo le rispettive barbe e parrucche alla mano, s'avanzano alla ribalta, e cantano al pubblico la «morale della favola»: «Il diavolo ha sempre buon gioco a compiere il proprio lavoro nei cuori e nelle menti degli oziosi». Con un ultimo sberleffo e con un sonoro accordo di tipo jazz, la musica di Stravinsky chiude l'opera.¹⁵

Prende avvio da qui un ampio giudizio sul lavoro complessivo. Anche in questo caso assolutamente militante, esso richiama dapprima l'estetica dell'ultimo Stravinskij (la proibizione di «mostrare al pubblico i propri intestini», l'«obiettivismo») per passare poi alla musica della *Carriera*: in quanto musica, un'operazione «da maestro»,¹⁶ che però risente di quella poetica, per il fatto che il musicista, nel

citare, con la massima disinvoltura, spunti melodici dei più diversi autori della storia della musica – Mozart, Rossini, Händel, Lulli, Gounod, Čajkovskij, Verdi, Bellini quelli nominati – rifà, e nel rifare imbalsama, isterilisce, scheletrizza, quegli elementi melodici, armonici e ritmici. Sembra essersi tuffato nella storia della musica come in un mucchio di rottami: pesca, da quel mucchio, i «pezzi» che gli occorrono, li considera con l'occhio dell'archeologo che esamina una serie di fossili.¹⁷

Segue così una prima conclusione, che termina con un punto interrogativo:

Da tutto ciò sorge una grande tristezza: l'opera non riesce né piacevole né faceta, come ha proclamato l'autore, ma estremamente triste e, si badi, d'una tristezza capziosamente intellettualistica, e riflessa, quella che deriva dalla constatazione della impossibilità d'un lirismo vero e diretto, felice e incantato. Stravinsky mette in moto i suoi «fossili» con sbalorditiva capacità, e in questo si rivela musicista prodigioso, ché la musica è soprattutto movimento. Ma fa danzare i morti. E poi, con una dissonanza improvvisa, con un paradossale intervento timbrico, con un accompagnamento che sembra quello, di operistica memoria, schitarrante, ad accordi ribattuti, e invece si rivela zoppicante e jazzisticamente sincopato, ci ordina di non commuoverci, ci disincanta, se eventualmente ci fossimo incantati, ci fa una smorfia, ci indirizza un lazzo. Cini-smo? Pudore? Impotenza inventiva o estremo e persin sublime ritegno e dominio di sé?¹⁸

Si avvia a partire da qui il giudizio finale sull'opera: una condanna senza appello, che diventa condanna dello Stravinskij tutto intero. Il compositore viene fatto oggetto di una poderosa invettiva (memore forse della recente presa di posizione di Adorno)¹⁹ che richiama in causa il *Libertino*, nei momenti già segnalati come degni di nota, questa volta per distruggerli:

¹⁵ Ivi, p. 5.

¹⁶ «Stravinsky, dunque, ha inteso fare solamente della musica, cioè “porre un ordine nel tempo”, operare una scelta, figurare una condizione di ritmi e di sonorità. E, diciamo chiaramente, lo ha fatto da maestro, scrivendo una partitura tecnicamente mirabile, per nettezza di timbri strumentali, mobilità di ritmi, dinamica di sonorità» (*ibid.*).

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ Si veda THEODOR WIESENGRUND ADORNO, *Stravinsky e la Restaurazione*, in ID., *Filosofia della musica moderna*, Torino, Einaudi, 1975², pp. 135-210. *Philosophie der neuen Musik* era uscito a Tübingen per le edizioni Mohr nel 1949.

Ma Stravinsky è così: roso da un pudore spaventevole. Il suo desiderio di canto è sopraffatto dal terrore dell'abbandono e del sentimentalismo: la sua natura di musicista è vincolata, torturata, avvizzita da un autocontrollo feroce. In ciò sta la «modernità» di Stravinsky, dicono; ma, secondo noi, in ciò si dimostra soprattutto la patologia psichica di quest'uomo. [...] A questo punto finiamo per constatare che il supposto «obiettivismo» di Stravinsky manifesta in realtà il più deprimente e amaro caso personale della storia della musica. E ciò vale a dire che il *Rake's progress*, nonostante il funambolismo stravinskiano, nonostante l'adozione delle «forme chiuse» e del «recitativo secco» e nonostante la abilità con cui è stato disteso il libretto, e [sic] assai poco teatrale: non è teatro perché mancano i personaggi e la loro dialettica. È enormemente più teatrale il Wagner tanto odiato da Stravinsky, poiché nell'urgenza di cantare apertamente la propria vita, si dimentica nell'arte e crea personaggi autonomi. Da quest'opera, invece, emerge appena la figura di Anna, ma come ombra inconsistente delle mille eroine che palparono ed amarono nel teatro d'opera; gli altri non sono che scheletri che Stravinsky agita vanamente, in crudele omaggio alla propria spaventosa capacità di autocontrollo, alla propria tremenda avidità di isterilire scientificamente le fonti della vita.²⁰

Brevi parole di elogio rivolte allo spettacolo chiudono lo scritto secondo consuetudine: estese a tutte le componenti dello spettacolo e qui particolarmente calorose, a bilanciare (oppure esaltare) la crudezza delle precedenti conclusioni.

Nell'ordine cronologico adottato per questa rassegna ci imbattiamo ora nell'intervento di Emilia Zanetti, uscito a qualche giorno di distanza nella «Fiera letteraria». Seguendo una tradizione giornalistica che invita inevitabilmente le recensioni delle prime a privilegiare la presentazione dell'autore e dell'opera rispetto all'interpretazione, come e più dei precedenti questo scritto ha carattere piuttosto saggistico che di cronaca (nonostante venga dichiarato un «resoconto»), ad esclusione di una breve chiusa dedicata all'accoglienza del pubblico, all'esecuzione e alla messa in scena, nella quale verrà espressa una breve riserva sulla regia «un po' discontinua». ²¹ E fin dal titolo si annunciano i due poli ('maestria' e 'semplicità') entro i quali si muoverà l'illustrazione critica del lavoro: di fatto un elogio appassionato che farà perno da un lato su un'idea preventiva formatasi nel contatto diretto con l'autore, ²² dall'altro su un'intenzione decisamente militante.

L'intervento di Emilia Zanetti, che si distingue per l'impianto quasi didattico, parte dunque dalle origini, come in Celli: il passaggio di Stravinskij da Hogarth a Auden e Kallman – dietro suggerimento di Huxley – inseguendo un proposito ferreo che viene da subito presentato come esemplare: quello di realizzare «la fiaba morale destinata, molto probabilmente, a restare come la *parabola* di lui stesso, oltre che il capolavoro del suo razionalismo». Segue, come nei casi precedenti, l'esposizione della trama: attenta a sottolineare qui una vicenda che disegna nell'ultima scena non tanto un riscatto quanto una catastrofe: «La morte coglie Tom in un manicomio, ma non prima che

²⁰ CELLI, *Stravinsky settantenne* cit., p. 5.

²¹ EMILIA ZANETTI, *La maestria risolta in semplicità*, «La Fiera letteraria», VII/35, 16 settembre 1951, pp. 1 e 6: 6.

²² Il riferimento è al citato *Stravinsky ha detto* nella *Guida* edita dalla Biennale.

l'incontro con Anna – che ha continuato a restargli fedele durante tutte le sue sciagurate disavventure – non gli abbia fatto riconoscere anche nella follia la gioia del vero amore, da lui così sconsideratamente respinto». ²³

Prende avvio da qui una prima presa di posizione sull'eccellenza delle qualità dello Stravinskij compositore («metodicità», «ispirazione», «abilità», «bravura»), che nel *Libertino* «toccano il livello del miracoloso» presentandosi appunto in veste di «semplicità»: «cristallina limpidezza» che procede da una «fattura elaboratissima» altrettanto in evidenza. Si dichiara così l'assunto portante della recensione: il fatto che quest'opera del musicista rappresenti «il culmine e insieme la moralità di tutta la sua arte». E quel che segue è una disamina dell'opera in tutti quelli che vengono indicati come i suoi pregi e insieme come gli esiti di un'«esaltazione delle virtù della tecnica», del «valore dell'artigianato», tra i quali si indicano la «riconquista dell'agogica interna dei pezzi cantati» e la «riscoperta della melodia e della ripresa». ²⁴

Venendo con ciò a toccare l'argomento degli imprestiti, Emilia Zanetti rovescia sorprendentemente la prospettiva di Teodoro Celli (e anche del Mila tiepido difensore dell'«ultimo» Stravinskij):

Strawinsky si è attenuto decisamente al partito dell'ecllettismo per quel che riguarda la scelta dell'idea musicale. [...] il movente dell'effettivo ecllettismo è ben lontano da quello del puro gioco o della stanchezza inventiva; così come il ricorso alla antica struttura operistica non si spiega come uno dei soliti ritorni.

La poetica di Strawinsky, da diversi anni tutt'altro che oscura anche quando ha usato lo stile e il quadro del *divertimento*, è la poetica della regola restituita ad una epoca irregolare per eccellenza. Nell'eterna battaglia di classico e romantico egli è giunto, esorcizzando innanzi tutto i suoi propri impulsi, all'opera italiana come al più bello dei modelli ideali della vita filtrata, decantata nell'arte. E poiché, di contro alla espressività *immediata* che si esaspera nello sfogo individualista del romanticismo – realismo ed espressionismo ivi compresi – egli ha prescelto di difendere l'espressività *mediata* della stilizzazione e della pura musica, quel traguardo è del tutto naturale. Nel limite, tra i termini ben precisi di principio e fine dell'opera a numeri chiusi, egli assapora la libertà dell'arte che purifica la vita. ²⁵

Su queste basi la studiosa costruisce un elogio che è intenzione di riscatto dalle accuse già formulate da altri (per iscritto o trapelate oralmente); ridisegna, toccando i vari momenti dell'opera, la figura e la presenza di Stravinskij nella storia e geografia della musica:

Ma c'è di più per compiere [*sic*] la significatività di *The Rake's Progress*. Solo qua difatti, nel quadro dell'opera italiana, l'ecllettismo assunto da Strawinsky, con gli occhi al passato, da vent'anni a questa parte, assume in pieno il suo valore. L'orientale fattosi cosmopolita per diventare il vessillifero più appassionato della cultura occidentale, ci propone nuovamente e nei modi di larga sintesi del nostro tempo – storicista quanto sedizioso e radicato – la salute della

²³ ZANETTI, *La maestria* cit., p. 1 (per entrambe le citazioni).

²⁴ Ivi, p. 6 (per tutte le citazioni).

²⁵ *Ibid.*

tradizione. Volitivamente senza scrupoli, egli sottolinea l'importanza di tornare all'albero genealogico della nostra storia, a riassumere il passato, e a procedere nell'avvenire. Ciò che gli permette di associare le melodie quasi schubertiane [*sic*] di Anna – che finiscono per riflettersi nel lamento sempre più cosciente di Tom (compiutosi nella trenodia finale) – e gli accenti e i modi talora verdiani di Shadow, con le scene tipicamente alla Strawinsky dell'asta, della presentazione della macchina, della sfuriata di Baba, non solo; ma di sostenere anche i punti più addebitati ad altri con una intelaiatura interna inequivocabilmente strawinskyana (vedi come più evidente il processo di deformazione metrica del discorso anche più lineare). Ed è evidente che con una posizione estetica del genere, Mozart, a suo tempo grande eclettico, sta come il modello ideale ben più che come quello immediato, anche se la malinconia crepuscolare che assume la parte del dolore nell'opera e quel suo stare sul limite tra il tragico e il gioco ricordano da vicino l'etica del salisburghese.²⁶

Tutto questo per concludere che «nessun altro che Strawinsky poteva riuscire a qualche cosa di simile».²⁷

Ciò che colpisce nell'intervento di Emilia Zanetti è in definitiva proprio il dichiarare, sulla base di considerazioni personali elaborate a partire dal pensiero dell'autore, il *Libertino* quale culmine di una carriera: una posizione che nel panorama di queste recensioni della prima si distingue nettamente. Vi emerge altrettanto l'elogio della scelta della forma dell'opera italiana, argomento caro ad Adriano Lualdi ma formulato qui in un'ottica e con fini del tutto opposti.

Cronologia vuole che dal coraggioso peana appena letto si passi alla discrezione e alla quotidianità della cronaca di Montale; che ha del resto il merito – proprio per la scelta 'umile' (nel senso classico del termine: 'realistica') – di portarci direttamente dentro la vicenda materiale di quella prima, vissuta sia a tu per tu con lo spettacolo, sia a contatto con i suoi protagonisti o comprimari, sperimentati nella realtà di quelle giornate veneziane. Quella di Montale è infatti, propriamente, una cronistoria dell'intero evento, registrata giorno per giorno su pagine quasi di diario: dove la perspicuità va a braccetto con una vena di pacata autonomia (di giudizio e di sensazioni) che non scalfisce, anzi esalta l'unicità della circostanza nel suo renderla diretta e concreta.

Gli otto brevi pezzi, pubblicati in unico blocco nel «Corriere d'informazione» del 19 settembre ma datati partitamente, stabiliscono di fatto la sequenza attesa → incontri → prove → debutto → festeggiamenti → addii. Mentre l'avvenimento in sé riceve un'attenzione che ne dichiara tutta l'importanza, il giudizio sull'opera, presentato quasi come scontato – programmaticamente estraneo alle polemiche in corso – risulta assolutamente positivo, anche se aperto a interrogativi di carattere generale. Mai forse come in questo caso il «secondo mestiere» di Montale²⁸ appare per un verso condotto a termine fino in fondo, nel resoconto vivace e minuto di fatti che preparano e concludo-

²⁶ *Ibid.*

²⁷ *Ibid.*

²⁸ Si veda a questo proposito la raccolta, postuma ma autorizzata dall'autore, degli scritti critici: EUGENIO MONTALE, *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, a cura di Giorgio Zampa, 2 voll., Milano, Mondadori, 1996.

no l'avvenimento; per altro verso portato a prendere partito entrando qua e là, direttamente, nel merito. Sotto questo aspetto, nel panorama degli interventi che andiamo leggendo la testimonianza risulta unica. In questo resoconto scrupoloso fino al dettaglio e costruito con grande cura (negli avvicinamenti, nella partecipazione al fatto anche mondano, nelle letture preventive, negli ascolti ripetuti) tutto è in sostanza tracciato con un'intenzione di oggettività che coinvolge forse, nel profondo, il Montale amante della «cattiva musica»,²⁹ senza che siano presenti rimandi espliciti. Di fronte a una prima che scotta, il poeta Montale si comporta con pudore, se pure senza timidezza, mandando in campo il giornalista: con una scelta di grande vivacità e tutta narrativa rara nel Montale inviato, e preziosa per noi in quella girandola di aspri rilievi e dichiarati entusiasmi.

Si comincia dunque con una pagina dell'8 settembre pomeriggio nella quale la circostanza («Ho una bella camera sulla Riva degli Schiavoni e un interminabile Canaletto brulicante e vivente mi si dispiega sotto gli occhi. Finisco qui le mie ferie per assistere alla nascita di un presunto capolavoro; o meglio per spiare questo battesimo dalle *coulisses*, dal retrobottega») si dipinge di fastidio per il caldo e la ressa, dal quale scaturisce la fantasia di una Venezia dichiarata ufficialmente salva da attrazioni artistiche, mondane o sportive e divenuta perciò una «città del silenzio».³⁰ Ma quello sconforto viene oscurato dalla lettura e dallo studio: la pagina della stessa sera registra un entusiasmo da poeta nei confronti del libretto di Auden, incrocio miracoloso del *Mikado* con *Terra desolata* e pertanto capolavoro di geniale discontinuità:

Son riuscito a procurarmi il libretto di *The Rake's Progress* che è un gioiello del genere e contiene forse i più bei versi di Auden. Senza mancar di rispetto a quei quasi capolavori che sono i libretti di Giacosa e Illica, da quanti anni non si tesseva una ragnatela così perfetta? [...] Questo non è però un libretto funzionale come forse Auden crede. Quale musica potrà sottolineare versi che saltano dallo stile del *Mikado* di Sullivan al monologo di Baba la Turca arieggiante certi pezzi della *Terra desolata* di Eliot? [...] Intanto mi canterello, con musica di mia fattura, *What deed could be as great / As with this Gorgon to mate? / All the world shall admire / Tom Rakewell Esquire*. (Dice di messer Rakewell e del suo previsto accoppiamento con quello scorfano della donna barbata: *exploit* che riempirà il mondo di ammirazione. Ma non invidio il traduttore, che deve salvare il senso e il ritmo, qui e in molti altri luoghi più difficili. Anche se farà miracoli, ho l'impressione che questo testo secco come un bambù guadagnerà sempre a esser letto e cantato nella lingua originale.)³¹

Il giorno seguente (9 settembre) l'inviato Montale, accertata l'impossibilità di intervistare il grande compositore, ligio a un imperativo interiore giornalistico ottiene un colloquio col figlio Theodore: ne risulta una pagina di conversazione surreale e inutile

²⁹ Cfr. ID., *Paradosso della cattiva musica*, in ID., *Prime alla Scala*, a cura di Gianfranca Lavezzi, Milano, Mondadori, 1988, pp. 9-14 (uscito in precedenza nel 1949 nel «Corriere della sera»).

³⁰ ID., *Sulla scia di Stravinskij* («Corriere d'informazione», 19 settembre 1951), ivi, pp. 31-36: 31 (per entrambe le citazioni).

³¹ Ivi, p. 32.

(l'incontro «non ha dato i frutti che mi attendevo»), dove gli argomenti risultano essere la professione del figlio (pittore) e la religiosità del padre.³² Segue (10 settembre) la prova generale di un'opera moderna in cui finalmente si canta:

non posso non salutare con soddisfazione la ricomparsa, dopo tanti anni, di un'opera in cui esistono *parti* per i cantanti. Eseguito in inglese, a me il *Libertino* pare un delizioso lavoro di ebanista, di stipettaio; un'opera che tira come una pipa Dunhill di vecchia radica. Non ho mai inteso nulla di così squisitamente legnoso e rifinito. [...] Altra gradita novità è la soppressione della grande orchestra, dell'imbottitura sinfonica. Qui il diavolo si fa accompagnare dal pianoforte; e gli basta.³³

La stessa sera, ancora in cerca di uno *scoop* (o forse di condivisione e compagnia), il poeta-critico cena con il librettista e altri colleghi. L'umanità di Auden lo conquista, insieme con la sua capacità di «salta[re] dal vecchio al nuovo con perfetta disinvoltura» nella lingua poetica, riuscendo al capolavoro.³⁴

Arriva così l'11 settembre, giorno della prima. Il cronista ne registra il «trionfo» (di pubblico), che gli strappa un'altra esternazione: la lode per un artista che sa rinunciare alla modernità per inseguire la «compattezza dello stile». «Stile o tecnica?» si chiede il poeta stendendo il pezzo. E conclude con un assenso del tutto personale (la *Carriera* è un ammonimento «a non farsi barbari») al quale non manca il tocco – realistico – di un piccolo, bonario appunto nei confronti della direzione «imprecisa» di Stravinskij:

Grande trionfo della *Carriera del libertino*, alla Fenice. Stravinskij è stato tirato alla ribalta dove rimbalzava come un burattino di gomma. Quando dirige, indaffarato e assente, con largo gesto impreciso, sembra Benedetto Croce curvo su un vecchio codice. Come lui appartiene, d'altronde, al passato, a un grande passato. Il libretto di Auden attraverso il suo filtro ha perduto molti dei suoi sapori moderni, ma ha acquistato in compattezza di stile. Stile o tecnica? Un uomo come Stravinskij che fa una non lieve confusione tra forma e tecnica e distingue assurdamente tra opera in musica e dramma musicale (venerando l'una e scorbacchiando l'altro) non poteva approdare a un risultato diverso. Non è un piccolo risultato, s'intende. Con la *Carriera del libertino* un grande europeo d'elezione ammonisce gli europei a non farsi barbari. Prevedo però che molti europei di nascita e non d'acquisto risponderanno che senza barbarie non si darà un nuovo volto all'Europa. E continueranno a scrivere noiosi drammi musicali, non opere architettate come una suonata da camera.³⁵

Il giorno successivo, 12 settembre, registra la partecipazione di Montale al «vermut d'onore», vissuto con qualche distacco e un'annotazione da poeta-pittore: «Stravinskij, seduto, incassa e ringrazia. È un ometto curvo, malazzato e sorridente, che si inchina alla russa, a tuffo. Riesco a scambiare alcune parole con lui e non mi meraviglio di tro-

³² Ivi, p. 33.

³³ *Ibid.*

³⁴ Ivi, p. 34.

³⁵ Ivi, p. 35.

varlo così semplice e umanamente solitario». ³⁶ Il giorno 13, infine, ci conduce in aeroporto, a ridosso della partenza: vi spicca la zazzera rossa del simpatico Auden, che s'imbarca; poi, sull'aereo per Milano, quella che campeggia è la vista di una Venezia di «sogno», «imperlata di nebbia». ³⁷

A corollario di questo intervento possiamo ricordare che al poeta, sempre in veste di critico musicale in suolo veneziano, capiterà più volte di richiamare quel *Libertino* dalle pagine del «Corriere d'informazione»: ora come «deliziosa opera archeologica», ora come «melodramma italiano 'al quadrato'», ora come «geniale opera *pastiche*». ³⁸ Negli anni Sessanta arriverà infine a nominarlo soprattutto per rimpiangere l'importanza, anche storica, di quella prima. ³⁹

Alla lettura dell'articolo di Mario Zafred, uscito in «Vie nuove» il 23 settembre, la differenza di taglio e impostazione rispetto a quelli di Montale risulta del tutto evidente: si tratta nel suo caso di una forma-cronaca di taglio professionale, che, nel solco di una tradizione critica italiana consolidata (rispettata invero generalmente anche da Montale) articola gli argomenti secondo uno schema preciso. Quando si tratta di opera lirica contemporanea o di 'prima moderna' la scaletta prevede, nell'ordine, una descrizione della circostanza, un esame del libretto (con indicazione delle fonti ed esposizione della trama), un commento alla veste musicale e alle sue eventuali nostalgie di passato o fughe nel futuro, una citazione degli interpreti (dal direttore d'orchestra ai protagonisti ai comprimari), infine un cenno al successo o insuccesso di pubblico.

Nel suo intervento Zafred ottempera a questo schema con misura impeccabile e garbata eleganza di tratto, offrendo di fatto ai lettori di «Vie nuove» un'amabile stroncatura dell'opera. Prendendo spunto da una nota affermazione di Stravinskij sul binomio 'tecnica e ispirazione', già il cappello rivolge agli autori un chiaro rimprovero di inadempienza estetica: «Strawinsky suole dichiarare che egli nel comporre le sue opere comincia con la tecnica e finisce con l'ispirazione: se così fosse, la sua *Carriera di un libertino*, presentata in «prima» mondiale al XIV Festival internazionale di musica contemporanea a Venezia, potrebbe essere definita un'opera incompiuta». ⁴⁰ Passando successivamente al libretto, il critico (e compositore in questo caso) denuncia l'incongruità del titolo da loro adottato, contestualmente a un'esposizione bonaria e sottilmente 'degradata' della trama:

Lo spunto drammatico del lavoro è stato tratto da Strawinsky da una serie di stampe dell'incisore inglese William Hogarth, che aveva condensato in otto tavole una satira beffarda e mo-

³⁶ Ivi, p. 36.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ Ivi, rispettivamente pp. 60 (articolo del 15-16 settembre 1954), 88 (articolo del 24-25 settembre 1958) e 279 (articolo del 9-10 marzo 1959).

³⁹ Cfr. ivi gli articoli del 12-13 settembre 1959, 12-13 settembre 1960 e 5-6 settembre 1966, rispettivamente alle pp. 93, 105, 135.

⁴⁰ MARIO ZAFRED, «*Carriera d'un libertino* di Strawinsky», «Vie nuove», VI/37, 23 settembre 1951, p. 14.

realistica insieme, contro il «giovin signore» del suo tempo, che nel libretto elaborato dal poeta Wistan Auden diviene un «libertino». Libertino? A parte la molteplicità di definizioni cui si può prestare oggi in italiano la parola, il protagonista dell'opera di Strawinsky è piuttosto un piccolo ambizioso, succube di tutto ciò che può dargli l'illusione che non è un mediocre, un «borghese». Questo Tom, innamorato di una bella ragazza che ne contraccambia l'amore, quando riceve da un misterioso personaggio chiamato Shadow, cioè *l'ombra*, l'annuncio di una grossa eredità, invece di sposare la sua Anna, ora che non ci sono più ragioni economiche che lo impediscano, fila invece a Londra a far bisboccia nelle case di piacere, senza nemmeno accorgersi che la sua *Ombra* è addirittura il diavolo in persona.⁴¹

per approdare alla fine a un appunto nei confronti del passaggio dalla fonte al libretto e all'opera⁴² che trascinerà con sé una prima accusa alla musica, quella di eclettismo.

Su questa Zafred inserisce in coda un secondo rilievo, che riecheggia un argomento già trattato da Mila: il parallelo mancato Don Giovanni-Tom Rakewell. La brevissima chiusa – lo spazio del periodico è evidentemente tiranno – tocca con mano felice il brano più pregevole dell'opera (la *Berceuse* di Anna nella terza scena dell'atto terzo) inanellandolo abilmente a un elogio dell'interprete e a un cenno al gradimento del pubblico:

Strawinsky, che aveva sempre «scandalizzato» i pubblici borghesi con le sue «arditezze», stavolta ha voluto costruire un melodramma secondo gli schemi tradizionali. Uno tuttavia era il modello più alto che Strawinsky presumibilmente si proponeva durante la composizione della *Carriera di un libertino*, il *Don Giovanni* di Mozart; ma il Don Giovanni mozartiano il diavolo ce l'ha dentro, mentre il povero Tom Rake [*sic*] non è che la marionetta del suo diavolo, una marionetta che salta attraverso i brani di tre secoli di musica, per addormentarsi, alla fine, alla ninna-nanna cantata dal soprano Elisabetta Schwazkopp [...] con maestria tale da assicurare i più calorosi applausi del pubblico alla fine dell'opera.⁴³

Leggendo questa recensione dello spettacolo ci chiediamo naturalmente se il compositore Zafred abbia volutamente limitato a un'unica – per quanto perspicua – frase (il «salto» attraverso tre secoli di musica) il suo commento alla musica di Stravinskij allo scopo di adeguarsi al tipo allora corrente di lettore di «Vie nuove» oppure per motivi di censura personale. Una censura che non opera assolutamente nel caso di Giorgio Vigolo, autore di una stroncatura annunciata fin dal titolo (*Carriera del sobrio*) e portata avanti, di argomento in argomento, con una determinazione qua e là anche rabbiosa.

Secondo Vigolo, con il *Libertino* si è ascoltato uno Stravinskij inutile e inautentico: si tratterebbe di un'opera scombinata e affastellata, dove l'elemento lirico (della parte di Anna) collide con le «marcette stridule» e gli «strombettamenti da fiera o da circo», e la

⁴¹ *Ibid.* L'esposizione della trama prosegue ovviamente nelle righe successive.

⁴² «è chiaro che tanto Strawinsky quanto il suo librettista Auden hanno semplicemente tralasciato il fondo satirico di Hogarth e ne hanno colto soltanto l'aspetto prettamente moralistico, come monito a non infrangere le convenzioni usuali e tradizionalmente accettate. Tom infatti sarà punito, e anche se riuscirà a non vendere la sua anima al diavolo finirà al manicomio» (*ibid.*).

⁴³ *Ibid.* per tutte le citazioni.

scrittura compie «il giro del mondo degli stili». ⁴⁴ L'argomentazione prende le mosse dall'assunto edificante dell'opera, dove l'intento morale 'wagneriano' da puro folle piuttosto che da libertino si realizzerebbe in stilizzazioni estreme: in una «carriera del morigerato» messa in luce dai «motivi infantili» e dalle «gracili armonie» della scena *chez Mother Goose*. ⁴⁵ Parte da qui una disamina generale dell'estetismo di quest'ultimo Stravinskij, bilanciato tra *pastiche* e «riespressione» nell'illusione di ricreare lo stile italiano:

Strawinski coltiva la pia illusione di essere molto vicino allo stile italiano e alla sensibilità latina [...] ma nulla è forse più agli antipodi dello stile italiano, dell'ardente *pathos* meridionale di un Verdi, della struggente elegia di un Bellini, del fuoco di un Vivaldi, della tragica espressività di un Monteverdi o del barocco lampeggiante dei suoi *Vespri*, che la poetica stravinskiana del *pastiche* e della «riespressione», di quell'eterno cincischiare a freddo con una accademia tutta esteriore, esornativa, la musica degli altri. Il suo eclettismo è talmente eteroclitico e in fondo gratuito da porsi al di fuori di ogni ragione storica e della storicità di qualunque linguaggio. Alla sua straordinaria abilità nel montare in apparenti architetture (che oggi vorrebbero arrivare fino al rigore delle forme chiuse del passato) le briciole più frammentarie di una infinita paccottiglia di stili, manca ogni radice autentica nella determinazione concreta del fatto artistico: [...] Strawinski pratica oggi il gusto neoclassico delle forme antiche e prestabilite, e versa in vecchi stampi settecenteschi una musica novecentesca. ⁴⁶

Il critico passa poi a presentare l'opera in oggetto, ascoltata nel corso di quattro attente audizioni. Per quanto non plus ultra di *pastiche*, la *Carriera* non mancherebbe del tutto di pregi, ma soffrirebbe di un «dongiovannismo estetico»:

Il gusto del musicista è senza dubbio ammirevole per la mano leggera con cui è riuscito a dare un'apparenza di semplicità e di spigliata eleganza a una materia così composita e sempre alchimisticamente ricostituita; a cominciare dai personaggi ognuno dei quali è spesso un prisma di quattro o cinque predecessori che sfavillano l'uno nell'altro, fino all'opera stessa che è insieme le stampe di Hogarth, il *Don Giovanni*, il *Faust* e *Petruska*, non senza punte di surrealismo alla Max Ernst o di gusto macabresco alla Salvador Dali, nell'episodio della donna con la barba. [...] L'opera potrebbe perfino presentarsi come una «moralità leggendaria» della carriera stessa di Strawinski e del suo ben noto dongiovannismo estetico. ⁴⁷

Da qui Vigolo arriva a illustrare, con finezza di osservazioni, i due «episodi specifici» del *Libertino*. Il primo è la *Berceuse* dell'ultimo atto, che contiene momenti di «vera emozione» ma annega purtroppo nel declamato generalizzato, enfatico o terra-terra, dell'opera tutta:

Ora è un fatto che, insieme con la figura pienamente femminile di Anna, entra nella musica di Strawinski un nuovo lirismo, una quasi patetica ed effusa apertura di canto che può avere il

⁴⁴ GIORGIO VIGOLO, *Carriera del sobrio* («Il mondo», 29 settembre 1951), in Id., *Mille e una sera all'opera e al concerto*, Firenze, Sansoni, 1971, pp. 113-116: 114.

⁴⁵ Ivi, p. 113.

⁴⁶ Ivi, pp. 113 e 114.

⁴⁷ Ivi, p. 114. Il riferimento, letterario, rimanda a Jules Laforgue, autore di celebri (e divertenti) *Moralités légendaires*.

più bell'esempio nella Berceuse dell'ultimo atto. Che cosa è dunque Anna? [...] Non sappiamo cosa rispondere a questa domanda: poiché se in certi accenti il canto di Anna (e come riflesso di lei quello di Rakewell) attinge una intima vibrazione anche emotiva, più spesso ci sembra restare in una zona di enfasi e di declamato alquanto generico e di uno «stile qualunque».⁴⁸

Il secondo autentico «gioiello» di felicità compositiva è individuato dal critico nella scena della vendita all'asta, dove Stravinskij, rifacendosi alle proprie radici, toccherebbe per una volta il traguardo dell'autenticità («quella vendita all'asta così brulicante di vivacità e di tipica caratterizzazione fra realistica e comica, di marca autenticamente russa»);⁴⁹ un'autenticità che però sfuggirebbe a tutto il resto dell'opera.

Con Vigolo sfioriamo dunque il massimo livello di contro-cronaca di quella prima, e possiamo, nel confronto con le precedenti letture, toccare con mano quanto *The Rake's Progress* abbia sollecitato, in occasione del suo debutto, altrettanta ripulsa (Vigolo), o diffidenza (Zafred) o riprovazione e quasi disgusto (Celli) per le sue scelte stilistiche quanto ammirazione (Zanetti) o comprensione (Mila) o affettuosa adesione (Montale) a quelle stesse scelte.

Registriamo allora, a mo' di congedo, un'ultima e successiva dichiarazione critica: quella di Fedele D'Amico, che, in occasione di un concerto romano, suggella l'esperienza stravinskiana vissuta dal pubblico italiano in questo notevole 1951. All'interno dell'articolo di D'Amico, uscito in «Vie nuove» il 18 novembre,⁵⁰ l'opera occupa ormai solo lo spazio del suo titolo; vi si procede però a un'interessante confronto complessivo tra lo Stravinskij precedente il 1937, dotato di una «carica vitale categorica», e lo Stravinskij successivo a *Jeu de cartes*: pur sempre riconoscibile nella «maestria» della scrittura, ma – anche genialmente – rivolto all'indietro; incapace di ritrovare la spinta propulsiva dei suoi primi trent'anni. Tutto questo per rispondere a due domande proposte dall'articolo in apertura: perché il compositore non riceve più accoglienze trionfali; viceversa, perché, comunque, riceve accoglienze calorose. La risposta che arriva, esplicita, alla fine

Si spiega così perché davanti alle ultime partiture il pubblico non impazzisce d'entusiasmo. E tuttavia se d'altro canto (domanda numero due) il pubblico seguita ad applaudire, molto probabilmente è perché anche oggi Stravinskij offre sempre un richiamo, che nel panorama contemporaneo ha un preciso e positivo valore polemico: la chiarezza del linguaggio, l'incisività melodica, la precisione espressiva. Ciò che fa dire all'uomo della strada: anche quando non mi piace, per lo meno, non cerca d'imbrogliarmi. E l'uomo della strada è meno stupido di quanto molti credono.⁵¹

può concludere per noi (che facciamo parte del pubblico) quel grumo di pareri di addetti ai lavori che abbiamo via via incrociato e anche letto.

⁴⁸ *Ivi*, p. 115.

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ FEDELE D'AMICO, *Domande su Stravinskij*, «Vie nuove», VII/45, 18 novembre 1951, p. 13.

⁵¹ *Ibid.*

«The progress of a rake begins»

Intervista a Damiano Michieletto

a cura di Lorenzo Malagola Barbieri

Sono alla Fenice nel bel mezzo delle prove del Rake's Progress e il regista si è gentilmente reso disponibile per un'intervista.¹ Ci accomodiamo in platea, più che mai splendente grazie al sipario in glitter che riflette l'oro e l'azzurro della sala. Dietro a quel velo si cela una nuova messinscena di Damiano Michieletto al quale porgo la prima domanda a bruciapelo: che effetto fa mettere in scena un'opera che ha debuttato proprio qui, sessantatré anni fa, diretta dallo stesso compositore?

Ogni teatro dovrebbe fare oggi quello che fecero qui nel 1951, quando nel programma della Biennale per il XIV Festival internazionale di musica contemporanea venne messa in scena un'opera nuova. Perciò non bisogna celebrarla per il ruolo che ha svolto nella storia del teatro musicale ma piuttosto perché ci trasmetta il senso di un rinnovamento sempre in gioco: ogni teatro non si dovrebbe limitare a riempire i cartelloni di titoli di repertorio ma dovrebbe andare alla ricerca di drammaturghi e compositori in grado di realizzare nuove opere, costruendo così una politica culturale vera.

È quasi automatico oggi ritenere The Rake's Progress una creazione moderna: sarà la lingua inglese che tutti oramai condividiamo come un elemento legato alla globalizzazione, sarà la tematica, sempre alla moda, sarà che, in fondo, il 1951 non è una data così lontana; eppure Stravinskij si appoggia alle forme musicali della tradizione melodrammatica, tipiche dell'opera sette-ottocentesca in particolare, e si spinge fino all'utilizzo del clavicembalo per i recitativi. Potrebbe essere un modello per incentivare nuovi compositori?

Sì, la tradizione è qualcosa da cui partire e non da rifiutare. Molte esperienze del teatro musicale del Novecento non sono state in grado di cogliere proficuamente questo legame. Talvolta le prime assolute di certe opere sono divenute i loro funerali, perché l'idea di essere contro la tradizione assumeva un'importanza maggiore rispetto al progetto teatrale e alla sua articolazione. Non bisogna cancellare la tradizione come se fosse qualcosa che appesantisce la creatività, ma valersene, come di un trampolino di lancio. Ci vuole naturalmente qualcuno che sia capace di operare una sintesi della tradizione senza subirla passivamente, attraverso una conoscenza che ti permetta di proiettare lo

¹ Il colloquio si è svolto il 19 giugno 2014. Le risposte di Damiano Michieletto sono in tondo.



Igor Stravinskij ed Elisabeth Schwarzkopf alla fine della prima rappresentazione assoluta del *Rake's Progress* al Teatro La Fenice, 11 settembre 1951. Archivio storico del Teatro La Fenice.

sguardo sul futuro, anche per far crescere un pubblico nuovo. È necessario che lo spettatore potenziale capisca che una sala plurisecolare, come può essere quella della Scala, o della Fenice e tante altre ancora, può e deve essere un luogo in cui si assiste a qualcosa di contemporaneo, sia che si tratti di un'opera al debutto sia che si esegua un pilastro del repertorio: si esca dunque da alcuni *clichés* colti in cui si usa la tradizione come scudo, perdendo di vista la comunicazione con il pubblico che è fondamentale.

A proposito di recupero della tradizione e delle forme antiche, The Rake's Progress ha molti elementi in comune con il Don Giovanni mozartiano: dalla scena del cimitero, al vaudeville conclusivo in forma di licenza. Li senti presenti e, magari, svilupparli?

Sì tantissimo, anche per i personaggi stessi del libertino e della figura diabolica. Don Giovanni oltre a essere libertino, ha in sé una parte diabolica che porta tutto all'estremo e all'exasperazione e gioca con gli altri personaggi, così come fa Nick Shadow. Soprattutto la drammaturgia è animata, allo stesso modo, dallo stimolo ad andare ad esplorare i lati oscuri e profondi dell'animo umano.

E alla fine, come nel Don Giovanni, si canta l'epilogo in guisa di moralité fiabesca...

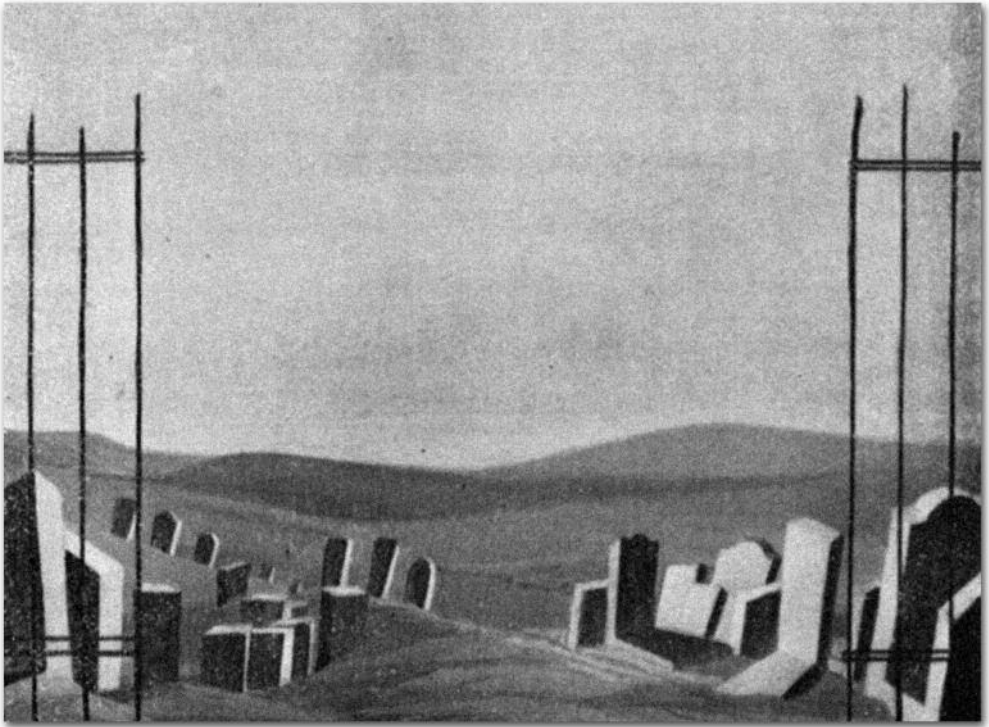
Sì, dove si dice che la parte nera e diabolica è sempre pronta in agguato ma al contempo è anche la parte che affascina: come in *Don Giovanni* la vicenda non si muove se il protagonista non è in scena, così nel *Rake's Progress* se non ci fosse Nick, motore della trama, rimarremmo fermi all'idillio familiare iniziale.

Ieri seguendo le prove di regia, all'apertura del sipario sono rimasto colpito nel vedere Tom Rakewell ritratto come un adolescente, immaturo e scansafatiche e non un uomo, con una propria personalità e determinazione, se pur arrogante: al termine della sua prima aria afferma recitando: «I wish I had money». Chi è, quindi, per te Tom Rakewell?

Tom è un adolescente. Proprio nella musica della sua prima aria ho captato il carattere agitato e scalpitante, dove afferma che non avrà mai a che fare con una vita monotona, come desidererebbe il futuro suocero; al contempo non nutre però un effettivo progetto di vita. Questo è un comportamento tipico dell'adolescenza, e rivela una fragilità che viene sfruttata dal diabolico Shadow al quale basta annusare il giovane per coglierne al volo l'ingenuità. Il nodo della trama inizia a intrecciarsi a partire dal racconto dell'eredità dello zio londinese, al quale Tom abbozza subito. In seguito si lascerà sempre abbagliare e corrompere proprio come chi è immaturo e ingenuo. È un personaggio molto *naïf* che affronta un viaggio in cui perde dignità, fino a ritrovarsi smarrito, solo, nudo, sporco: della sua brama di luccichio rimane solo fango.

E Anne Trulove?

È anch'essa un'adolescente ingenua, che si imbarazza davanti al padre se abbraccia Tom. È però dotata di una sensibilità e di capacità empatiche tipiche della donna, che la spingono a donarsi fino all'ultimo. Nella storia è sempre trattata in una maniera ci-



Un cimitero (III.2), bozzetto di Gianni Ratto per la prima rappresentazione assoluta del *Rake's Progress* al Teatro La Fenice, 11 settembre 1951; dalla *Guida a «The Rake's Progress»* cit., p. 47.

nica: viene dipinta continuamente in tutta la sua bontà, il suo candore, la sua disponibilità a perdonare Tom.

Lo stesso Stravinskij la tratta musicalmente in maniera disincantata affidandole una tipica aria doppia ottocentesca (recitativo-cantabile-recitativo-cabaletta)...

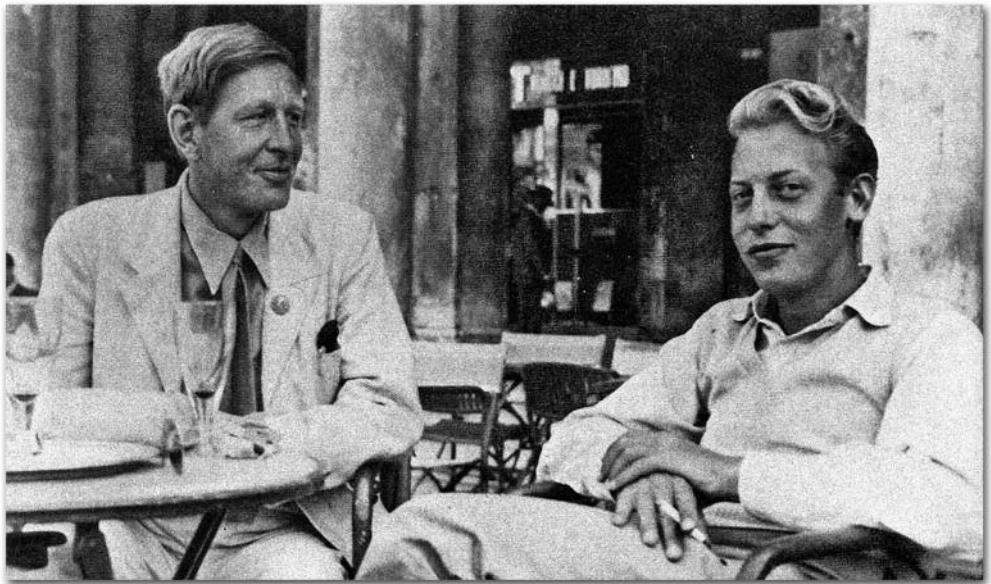
Si è vero, e però tutto ciò non basta a farla arrivare in tempo per salvare Tom. Nel manicomio ritrova un bambino disperato che ha perduto la propria bambola e l'unica cosa che Anne può fare per calmarlo è cantargli una ninna nanna. Ho tentato di mostrare proprio la differenza fra la sua personalità e quella di Tom. Nick tenta continuamente di sedurla ma non riesce mai seriamente, poiché Anne ha dalla sua parte la virtù della perseveranza e della costanza.

Mi sovviene la traduzione italiana del nome, apparentemente buffa che però ne è emblema: Anna Corfido! Con questo lo ringrazio e gli auguro un buon lavoro, la giornata di prove non è conclusa e Damiano Michieletto si appresta a seguire l'antepiano. Così, vinto dalla curiosità, ne approfitto anch'io e mi metto ad assistere alle prove nell'oscurità di un palchetto.

THE RAKE'S PROGRESS

Libretto di W. H. Auden e Chester Kallman
traduzione italiana di Anna Cavallone Anzi

Edizione a cura di Emanuele Bonomi,
con guida musicale all'opera



Wystan Hugh Auden e Chester Kallman seduti in piazza San Marco a Venezia nel 1951; al Teatro La Fenice si dava la prima assoluta del *Rake's Progress*, di cui avevano scritto il libretto per Stravinskij a quattro mani.

The Rake's Progress, libretto e guida all'opera

a cura di Emanuele Bonomi

Pur con inevitabili e occasionali scivolamenti nel tendenzioso, la genesi dell'opera è stata tracciata, con dovizia di particolari, dal compositore stesso nelle sue conversazioni in forma di intervista con Robert Craft.¹ Folgorato nel 1947 a Chicago dalla serie di otto incisioni di argomento moralistico del pittore satirico inglese William Hogarth dal titolo *The Rake's Progress*, l'autore si era rivolto per una trasposizione librettistica del soggetto al poeta Wystan Hugh Auden (pur non conoscendo quasi nulla della sua produzione) su consiglio dell'amico scrittore Aldous Huxley. La collaborazione, improntata a grande stima e cordialità reciproca, procedette spedita, e in appena una decina di giorni di lavoro a quattro mani produsse un preciso scenario cui musicista e librettista si attenero scrupolosamente nella stesura successiva. Completato nei primi mesi del 1948 – Chester Kallman si occupò della redazione di alcune parti, mentre per una revisione linguistica fu contattato il premio Nobel per la letteratura Thomas Stearns Eliot –, il libretto venne inviato a Stravinskij, che lo accettò entusiasta e con minimi ritocchi, musicandolo metodicamente al ritmo di un atto all'anno. La *première*, avvenuta al Teatro La Fenice di Venezia la sera dell'11 settembre 1951 nell'ambito del XIV Festival internazionale di musica contemporanea, fu coronata dalle ovazioni del pubblico – nonostante le riserve di parte della critica –, viatico di una popolarità universale che in un decennio consacrò il lavoro quale uno dei capolavori del Novecento più rappresentati al mondo.

Nella guida all'opera, condotta sulla partitura d'orchestra dell'editore Boosey & Hawkes,³ si è deciso di conservare, e di riportare con cura, le molte indicazioni agogiche affidate alla scansione precisa del metronomo, regola costante della produzione tarda di Stravinskij e che nel *Rake's Progress* corrobora con notevole efficacia semantica la spietata meccanicità di un ben oliato ingranaggio drammatico azionato da un autore onnisciente.

In omaggio alla *première* veneziana di sessantatré anni fa – e come prassi della «Fenice prima dell'Opera» – la nostra edizione assume come testo base quello della prima assoluta, ovvero il libretto stampato da Boosey & Hawkes nell'agosto 1951,³ che ab-

¹ IGOR STRAVINSKY e ROBERT CRAFT, «*The Rake's Progress*», in ID., *Memories and Commentaries*, New York, Doubleday, 1960, pp. 154-166; trad. it. Luigi Bonino Savarino: *Colloqui con Stravinsky*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 211-220.

² IGOR STRAVINSKY, *The Rake's Progress. / An Opera in Three Acts / By W. H. Auden and Chester Kallman*, London, Boosey & Hawkes, ©1949, ©1950, ©1951. I riferimenti degli esempi musicali sono volti alla cifra di richiamo e al numero di battute in apice che la precedono (a sinistra) o la seguono (a destra).

³ *The Rake's Progress / Opera in three acts / Music by Igor Stravinsky / Libretto by W. H. Auden and Chester Kallman*, London-New York-Toronto-Sydney-Capetown-Buenos Aires-Paris-Bonn, Boosey and Hawkes, © 1951.

biamo riprodotto fedelmente correggendo solo due errori di trascrizione del tipografo,⁴ alcuni dettagli grafici nelle didascalie (abbreviazioni, maiuscole, posizioni delle parentesi) e qualche imprecisione nella disposizione metrica. Negli anni successivi, in particolare per la prima newyorkese del 1953, i librettisti e l'editore apportarono alcune correzioni al testo, che, ulteriormente corretto nel 1959 e nel 1966, costituisce la versione oggi corrente del libretto, da cui la nostra si distingue lievemente. Delle varianti della partitura rispetto al libretto del 1951 diamo conto nelle note con numero romano in esponente, segnalando in grassetto e color grigio le parole e i versi non intonati o sostituiti.

Per quanto riguarda la metrica del testo, abbiamo integrato l'impaginazione – comunque piuttosto accurata – del libretto del 1951 con le indicazioni della preziosa edizione critica dei libretti di Auden e Kallman a cura di Edward Mendelson,⁵ distinguendo con rientri diversi ettametri, esametri, pentametri, tetrametri, trimetri, dimetri e monometri secondo le norme della poesia inglese e giustificando i passaggi in prosa.

Abbiamo apportato qualche minima integrazione all'ottima traduzione italiana di Anna Cavallone Anzi, che pubblichiamo per gentile concessione del Teatro alla Scala di Milano, al solo fine di allinearla al libretto inglese del 1951, che le poniamo a fronte.⁶

ATTO PRIMO	<i>Scene One</i>	p. 51
	<i>Scene Two</i>	p. 62
	<i>Scene Three</i>	p. 69
ATTO SECONDO	<i>Scene One</i>	p. 72
	<i>Scene Two</i>	p. 78
	<i>Scene Three</i>	p. 85
ATTO TERZO	<i>Scene One</i>	p. 94
	<i>Scene Two</i>	p. 106
	<i>Scene Three</i>	p. 113
EPILOGO		p. 121
APPENDICI:	<i>L'orchestra</i>	p. 123
	<i>Le voci</i>	p. 125

⁴ In II.3 abbiamo corretto l'ipometro «the statues» con «the little statues», e «seizes the wig» (residuo della versione originale «seizes the tea cosy») con «seizes his wig», secondo la correzione autografa del compositore mal letta dal tipografo.

⁵ W. H. AUDEN e CHESTER KALLMAN, *Libretti and Other Dramatic Writings by W. H. Auden 1939-1973*, a cura di Edward Mendelson, London, Faber and Faber, 1993. Obiettivo dell'edizione di Mendelson, che fa parte dei *Complete Works of W. H. Auden*, è riprodurre l'ultima versione del testo che i librettisti offrono al compositore, talora differente sia dal testo poi messo in musica da Stravinskij che da quello riportato nei libretti a stampa.

⁶ La sola integrazione di rilievo alla versione di Anna Cavallone Anzi riguarda la quartina di Rakewell da «Then, only let it gild its ruined fame» a «in Virtue's name» in II.2, che compare nel libretto del 1951 ma che Stravinskij tagliò in partitura accogliendo il suggerimento di Kallman «cut if too long»: la proponiamo nella traduzione di Luca Fontana, che ringraziamo.

THE RAKE'S PROGRESS

Opera in three acts

Music by
Igor Stravinskij

Libretto by
W.[ystan] H.[ugh] Auden and Chester Kallman

Characters

TOM RAKEWELL	Tenor	[Robert Rounseville]
NICK SHADOW	Baritone	[Otakar Kraus]
TRULOVE	Bass	[Raffaele Ariè]
SELLEM, <i>an Auctioneer</i>	Tenor	[Hugues Cuenod]
A KEEPER	Bass	[Emanuel Menkes]
ANNE, <i>Daughter to Trulove</i>	Soprano	[Elisabeth Schwarzkopf]
BABA THE TURK	Mezzo-soprano	[Jennie Tourel]
MOTHER GOOSE	Mezzo-soprano	[Nell Tangeman]

Roaring Boys, Whores, Servants, Citizens, Madmen

- Act One Scene One: The garden of Trulove's country cottage. Spring afternoon.
 Scene Two: Mother Goose's, a London brothel. Summer.
 Scene Three: The garden of Trulove's cottage. Autumn night.
- Act Two Scene One: The morning room of Rakewell's house in London. Autumn morning.
 Scene Two: The street before Rakewell's house. Autumn dusk.
 Scene Three: Morning room of Rakewell's house. Winter morning.
- Act Three Scene One: The morning room of Rakewell's house. Spring afternoon.
 Scene Two: A Churchyard. The same night.
 Scene Three: Bedlam.
- Epilogue

The action takes place in an Eighteenth Century England.

LA CARRIERA DI UN LIBERTINO

Opera in tre atti

Musica di
Igor Stravinskij

Libretto di
W.[ystan] H.[ugh] Auden e Chester Kallman

Traduzione italiana di
Anna Cavallone Anzi

Personaggi

TOM RAKEWELL	Tenore
NICK SHADOW	Baritono
TRULOVE	Basso
SELLEM, <i>banditore d'asta</i>	Tenore
GUARDIANO DEL MANICOMIO	Basso
ANNE, <i>figlia di Trulove</i>	Soprano
BABA LA TURCA	Mezzosoprano
MOTHER GOOSE	Mezzosoprano

Giovani, prostitute, servi, cittadini, pazzi

Atto primo	Scena prima: Il giardino della casetta di campagna di Trulove. Pomeriggio di primavera. Scena seconda: Da Mother Goose, un bordello di Londra. Estate. Scena terza: Il giardino della casetta di Trulove. Notte d'autunno.
Atto secondo	Scena prima: Il soggiorno della casa di Rakewell a Londra. Mattina d'autunno. Scena seconda: La strada di fronte alla casa di Rakewell. Crepuscolo d'autunno. Scena terza: Il soggiorno della casa di Rakewell. Mattina d'inverno.
Atto terzo	Scena prima: Il soggiorno della casa di Rakewell. Pomeriggio di primavera. Scena seconda: Un cimitero. Quella stessa notte. Scena terza: Il manicomio di Bedlam.
Epilogo	

L'azione si svolge nell'Inghilterra del Settecento.

ACT ONE

ATTO PRIMO

SCENE ONE¹

Garden of Trulove's home in the country. Afternoon in spring.

(House right, garden gate centre back, arbour left down-stage, in which Anne and Rakewell are seated)

ANNE

The woods are green and bird and beast at play²
For all things keep this festival of May;
With fragrant odours and with notes of cheer
The pious earth observes the solemn year.

RAKEWELL

Now is the season when the Cyprian Queen
With genial charm translates our mortal scene,
When swains their nymphs in fervent arms enfold
And with a kiss restore the Age of Gold.

(Enter Trulove from house and stands aside)

SCENA PRIMA

Giardino della casa di Trulove in campagna. Pomeriggio di primavera.

(Sulla destra la casa, al centro in fondo il cancello del giardino, alla sinistra sul proscenio un pergolato, sotto il quale sono seduti Anne e Rakewell)

ANNE

I boschi sono verdi e giocano gli uccelli e gli animali
poiché ogni cosa festeggia il maggio;
con profumi fragranti e note di allegria
la pia terra celebra l'anno solenne.

RAKEWELL

Ora è la stagione in cui la regina di Cipro,
con fascino sottile, trasforma la scena del mondo;
allorché i pastori abbracciano con fervore le loro ninfe
e, con un bacio, rinnovano l'età dell'oro.

(Entra in scena Trulove che, uscito di casa, resta in disparte)

¹ Prelude. ♩ = 138 - $\frac{3}{4}$, Mi.

Squillanti fanfare di trombe e corni che intonano scariche di accordi perfetti su frizzanti figurazioni di semicrome: il fulmineo preludio che apre *The Rake's Progress* serve soltanto da segnale, come ai primordi del teatro musicale, per attirare l'attenzione del pubblico, tanto che Stravinskij stesso lo considerava «semplicemente l'equivalente di "on va commencer"». Eppure bastano diciotto battute al compositore per esibire l'intero corredo stilistico cui è informata l'intera opera: un linguaggio sobrio e terso nel suo diatonismo con venature modali, ma percorso da inquiete incursioni politonali che corrodono il fondale armonico - a titolo dimostrativo valgono le quartine di quinte giuste mi-si sovrapposte alle seste minori la#-fa# (da 1°C) -, ostinati ritmici e ribattuti ossessivi a cadenzare con spietata inesorabilità la progressione narrativa, amalgami orchestrali 'cameristici' che privilegiano sonorità nitide.

² Duet and Trio. ♩ = 76 - $\frac{2}{4}$ - $\frac{3}{8}$ - $\frac{3}{8}$, La.

A definire l'atmosfera rustica della scena iniziale - con mirabile equilibrio l'architettura drammatica consta di nove quadri autonomi, tre per ogni atto, più un epilogo moralistico - è infatti la timbrica pastosa dei legni, la cui pacata introduzione trasmette un senso di arcadica serenità. Doni e dovizie primaverili vengono celebrati dai due fidanzati con lessico quanto mai aulico che evoca la solennità di un rito ancestrale - i numerosi richiami mitologici del testo (segnatamente alla storia di Venere e Adone, che si riverbererà nel finale in manicomio) rinviano alla complessa struttura metatestuale del libretto -, mentre la musica rifrange echi mozartiani nella morbidezza dell'insieme sonoro. Teneri intrecci vocali, su cui Tom e Anne celebrano le gioie dell'amore in piena sintonia con la rinascita della natura, inquadrano un duetto permeato da lirismo sensuale, che la trepidazione senile espressa 'a parte' dal padre di lei disturba solo brevemente:

ESEMPIO 1 (12)

Ann

How sweet, how sweet with in the bud-ding grove to walk, to love, ...

Rakewell

How sweet, how sweet, how sweet be-side the pli-ant stream to lie, to dream, ...

ANNE

How sweet within the budding grove
To walk, to love.

RAKEWELL

How sweet beside the pliant stream
To lie, to dream.

TRULOVE

O may a father's prudent fears
Unfounded prove,
And ready vows and loving looks
Be all they seem.

In youth we fancy we are wise,
But time hath shown,
Alas, too often and too late,
We have not known
The hearts of others or our own.

ANNE and RAKEWELL

Love tells no lies
And in Love's eyes
We see our future state,
Ever happy, ever fair:
Sorrow, hate,
Disdain, despair,
Rule not there
But love alone
Reigns o'er his own.

TRULOVE (*coming forward*)Anne, my dear.³

ANNE

Yes, Father.

TRULOVE

Your advice is needed in the kitchen.

(Anne curtsies and exits into house)

Tom, I have news for you. I have spoken on your behalf to a good friend in the City and he offers you a position in his counting house.

ANNE

Com'è dolce nel boschetto in fiore
passeggiare, amare.

RAKEWELL

Com'è dolce presso il sinuoso ruscello
giacere, sognare.

TRULOVE

O, possano i prudenti timori di un padre
dimostrarsi infondati,
ed i solleciti voti e gli sguardi d'amore
siano tutto ciò che sembrano.

In gioventù ci illudiamo di essere saggi
ma il tempo ha dimostrato,
ahimè, troppo spesso e troppo tardi,
che non abbiamo conosciuto
né il cuore altrui né il nostro.

ANNE e RAKEWELL

Amore non dice bugie
e negli occhi di amore
vediamo la nostra futura condizione,
sempre felice, sempre bella:
dolore, odio,
rancore, disperazione,
qui non regnano,
ma solo amore
regna sopra ciò che è suo.

TRULOVE (*avanzando*)

Anne, mia cara.

ANNE

Sì, padre.

TRULOVE

In cucina c'è bisogno del tuo aiuto.

(Anne saluta con un inchino ed entra in casa)

Tom, ho delle notizie per te. Ho parlato di te con un buon amico a Londra ed egli ti offre un impiego nel suo ufficio di contabilità.

³ Recitative. $\frac{4}{4}$.

Dopo aver allontanato la figlia con una scusa, il genitore affronta con decisione il futuro genero. Svolto, come consuetudine nel teatro d'opera settecentesco per le sezioni dialogiche e cinetiche, in recitativo secco – gli scabri accordi del clavicembalo parrebbero però anche tradurre la 'freddezza' della situazione –, il confronto tra i due uomini si risolve in un nulla di fatto. La generosa offerta di lavoro che Trulove rivolge a Rakewell viene rifiutata con sfrontatezza dal giovane, che confida a tal punto in se stesso da commiserare il previdente benefattore.

RAKEWELL

You are too generous, sir. You must not think me ungrateful if I do not immediately accept what you propose, but I have other prospects in view.

TRULOVE

Your reluctance to seek steady employment makes me uneasy.

RAKEWELL

Be assured your daughter shall not marry a poor man.

TRULOVE

So he be honest, she may take a poor husband if she choose, but I am resolved she shall never marry a lazy one.

(Exits into house)

RAKEWELL

The old fool.

Here I stand, my constitution sound, my frame not ill-favoured, my wit ready, my heart light.⁴ I play the industrious apprentice in a copybook? I submit to the drudge's yoke? I slave through a lifetime to enrich others, and then be thrown away like a gnawed bone? Not I! Have not grave doctors assured us that good works are of no avail for Heaven predestines all? In my fashion, I may profess myself of their party and herewith entrust myself to Fortune.

RAKEWELL

Troppo generoso, signore. Non dovete credermi ingrato se non accetto immediatamente la vostra proposta, ma ho altri progetti in vista.

TRULOVE

La tua riluttanza a cercare un impiego fisso mi mette a disagio.

RAKEWELL

State certo che vostra figlia non sposerà un uomo povero.

TRULOVE

Purché onesto, se lei vuole può scegliersi anche un marito povero, ma non sposerà un ozioso.

(Entra in casa)

RAKEWELL

Vecchio pazzo.

Eccomi qui, di sana costituzione, di aspetto non sgraziato, di intelligenza pronta, allegro e spensierato. *Io*, a far la parte del solerte contabile chino sul libro mastro? *Io*, sottomettermi all'infamia del giogo? *Io*, schiavo per la vita per arricchire altri, e poi esser gettato via come osso spolpato? Non *io!* Non hanno i sapienti affermato che lavorar bene non conta nulla, tanto in cielo sta già tutto scritto? Io sto dalla parte loro e, di conseguenza, mi affido al Destino.

⁴ Recitative. $\text{♩} = 88 - \frac{3}{4}$.

La spregiudicata professione di fede del tenore, fondata sul disprezzo del lavoro e sulla fiducia nella Fortuna, si materializza poco dopo in un'energica aria di sortita. Nel recitativo accompagnato che la precede la baldanza del ragazzo è insistentemente amplificata dal tambureggiante ritmo puntato degli archi e trova accenti quasi grotteschi nella triplice ripetizione con cui l'indolente Tom proietta il suo smodato egoismo, incarnato nel pronome «I», facendo precipitare tre volte la voce di un'ottava, prima di elencare sopra una raffica di semicrome i dispiaceri di una vita da subalterno, ma balzando nuovamente a uno stentoreo Sol₃ quando rifiuta di sottomettersi («Not I!»):

ESEMPIO 2a (28)

Rakewell

I, play the in-dus-tri-ous ap-pren-tice in a co-py-book? I, sub-mit to the drud-ge's yoke?

I, slave through a lifetime to en-rich oth-ers, and then be-thrown a way like a gnawed bone? Not I!

A commentare con tono sprezzante le tronfie parole del tenore interviene poi la coppia di fagotti (da 30³), il cui sordo borbottio introduce con naturalezza all'aria successiva.

Since it is not by merit⁵
 We rise or we fall,
 But the favour of Fortune
 That governs us all,
 Why should I labour
 For what in the end
 She will give me for nothing
 If she be my friend?
 While if she be not, why,
 The wealth I might gain
 For a time by my toil would
 At last be in vain.
 Till I die, then, of fever,
 Or by lightning am struck,
 Let me live by my wits
 And trust to my luck.
 My life lies before me,
 The world is so wide:
 Come, wishes, be horses;
 This beggar shall ride.

Poiché non è per merito
 se ci eleviamo o cadiamo in basso,
 ma il favore della Fortuna
 tutti ci governa,
 perché dovrei faticare
 per ciò che, alla fine,
 lei mi darà per nulla
 se amica mi sarà?
 Mentre, se non mi è amica,
 i beni che potrei accumulare
 per un po', col mio lavoro, sarebbero,
 alla fine, accumulati invano.
 Finché non morirò di febbre
 o colpito da un fulmine,
 lasciate che io viva come mi pare
 e che mi affidi alla mia buona sorte.
 La mia vita è di fronte a me,
 il mondo è così vasto:
 venite, desideri, siate come cavalli;
 questo pezzente vi cavalcherà.

⁵ Aria. $\text{♩} = 82 - \frac{2}{4}$, Fa.

Alle angherie cui gli toccherebbe sottostare nei panni di un «solerte contabile» – e quanto sia insopportabile tale *routine* per il fidanzato recalcitrante lo suggerisce l'ossessività ritmica del sostegno orchestrale nel recitativo – Tom oppone l'assoluta libertà di chi riceve i benefici della sorte perché a questa s'affida liberamente. Fluido nel suo decorso musicale e ancorato a un'inflexione melodica ricorrente che funge quasi da *idée fixe* – si noti inoltre il gustosissimo canone iniziale tra voce e un fagotto assai petulante –,

ESEMPIO 2b (31)

il brano altro non è se non un'appassionata invocazione alla dea bendata da parte di un sognatore impenitente e culmina in un prepotente L_3 proprio quando il «pezzente» esige che i suoi desideri divengano «cavalli» (da 243).

(Rakewell walks about)

I wish I had money.

(Shadow appears immediately at the garden gate)

SHADOW

Tom Rakewell?⁶

RAKEWELL (startled, turning around)

I —

SHADOW

I seek Tom Rakewell with a message. Is this his house?

RAKEWELL

No, not his house, but you have found him straying in his thoughts and footsteps. In short —

SHADOW

You are he?

RAKEWELL (laughing)

Yes, surely. Tom Rakewell, at your service.

SHADOW

Well, well.

(Bows)

Nick Shadow, sir, and at *your* service for, surely as your bear your name, I bear you a bright future. You recall an uncle, sir?

(Rakewell passeggia avanti e indietro)

Vorrei aver denaro.

(Shadow compare improvvisamente al cancello del giardino)

SHADOW

Tom Rakewell?

RAKEWELL (si volta con un sussulto)

Io...

SHADOW

Ho un messaggio per Tom Rakewell. È questa la sua casa?

RAKEWELL

No, non la sua casa avete trovato ma lui stesso che si aggira tra i suoi pensieri ed i suoi passi. In breve...

SHADOW

Siete dunque voi?

RAKEWELL (ridendo)

Sì, certo. Tom Rakewell, per servirvi.

SHADOW

Bene, bene.

(Si inchina)

Nick Shadow, signore, per servire *voi*, poiché, se è vostro il nome che portate io vi porto un brillante futuro. Vi ricordate di uno zio, signore?

⁶ Recitative. $\frac{4}{4}$.

La preghiera, conclusa con la dichiarazione in parlato del primo desiderio – «vorrei diventare ricco» – trova accoglimento immediato con la comparsa di Nick Shadow, satanico personaggio annunciato da un raggelante arabesco dissonante del clavicembalo, 'segnale' timbrico impiegato d'ora in avanti da Stravinskij per ogni sua azione nefasta:

ESEMPIO 3 (47)

The musical score for Example 3 (47) is in 4/4 time. It consists of two staves: the upper staff for Shadow (bass clef) and the lower staff for the harpsichord (Cemb., bass clef).
 - Shadow's part begins with the instruction "(appears immediately at the garden gate)". The first line of music shows him asking "Tom Rake-well?".
 - Rakewell's part begins with the instruction "(startled, turning round)". The first line of music shows him replying "I...".
 - The harpsichord part features a complex, dissonant arpeggiated figure. It starts with a *mf* dynamic, then moves to *pizz.* (pizzicato) and ends with a *ppp* (pianissimo) dynamic. There are markings for "Fag. 1" and "12" above the harpsichord staff.

Dopo aver identificato l'interlocutore a cui deve consegnare un messaggio, il losco figura si presenta sbrigativamente promettendo a Rakewell un «futuro brillante» – e un nuovo arpeggio minaccioso turba la quieta compostezza accordale del recitativo secco (49) –, prima di mandarlo a chiamare fidanzata e conoscenti data la prelibatezza della novità.

RAKEWELL

An uncle? My parents never mentioned one.

SHADOW

They quarrelled, I believe, sir. Yet he — Sir, have you friends?

RAKEWELL

More than a friend. The daughter of this house and ruler of my heart.

SHADOW (*bows*)

A lover's fancy and a lovely thought. Then call her, call her. Indeed, let all who will, make their joy here of your glad tidings.

(Rakewell rushes into the house, and Shadow reaches over the garden gate, unlatches it, enters the garden and walks forward. Rakewell re-enters from the house with Anne and Trulove. Shadow bows)

Fair lady, gracious gentlemen, a servant begs your pardon for your time, but there is much to tell.⁷ Tom Rakewell had an uncle, one long parted from his native land. Him I served many years, served him in the many trades he served in turn; and all to his profit. Yes, profit was perpetually his. It was, indeed, his family, his friend, his hour of amusement — his life. But all his brilliant progeny of gold could not caress him when he lay dying. Sick for his home, sick for a memory of pleasure or of love, his thoughts were but of England. There, at least, he felt, his profit could be pleasure to an eager youth; for such, by

RAKEWELL

Uno zio? I miei genitori non me ne hanno mai parlato.

SHADOW

Credo, signore, che abbiano litigato. Tuttavia, lui... Signore, avete amici?

RAKEWELL

Più che un amico. La fanciulla di questa casa è padrona del mio cuore.

SHADOW (*si inchina*)

La fantasia di un amante ed un pensiero amabile. Chiamatela allora, chiamatela. In verità, fate in modo che tutti coloro che lo desiderano si rallegrino per le vostre buone notizie.

(Rakewell corre nella casa e Shadow sporgendosi sul cancello lo apre, entra nel giardino e viene avanti. Rakewell ritorna dalla casa con Anne e Trulove. Shadow si inchina)

Bella signora, gentili signori, un servo vi prega di scusarlo se vi fa perder tempo, ma vi è molto da dire. Tom Rakewell aveva uno zio, uno che per molto tempo fu lontano dalla sua terra nativa. Fui al suo servizio per molti anni e gli fui utile in molti affari che egli, di volta in volta, fece: tutti con suo profitto. Sì, il profitto era sempre suo. Il profitto era per lui, davvero, famiglia, amico, ora di divertimento, vita. Ma tutta la sua splendida discendenza d'oro non poté confortarlo quando si trovò sul punto di morire. Con la nostalgia per la pa-

⁷ Recitative. $\downarrow = 69 - \frac{3}{4} - \frac{4}{4}$, Sol.

Rientrati in scena Trulove e Anne, il racconto di Shadow si dipana come recitativo misto ad arioso, ora sostenuto dall'intera orchestra e incorniciato da un suadente tema affidato a oboi e clarinetti per seste sui lievi *puntati* degli archi:

ESEMPIO 4 (51)

(Rakewell rushes into the house and Shadow reaches over the garden gate, unlatches it, enters the garden and walks forward. Rakewell re-enters from the house with Anne and Trulove)

Ob. I-II
Cl. I-II

Se il denso apporto strumentale ha lo scopo di sottolineare le pieghe più sottili dell'imprevedibile narrazione – si osservi in particolare il lamentoso intervento del flauto sui singhiozzi sincopati degli archi quando il baritono descrive la struggente nostalgia del fantomatico zio per il suo paese natale (da 55³) –, la fluidità della linea melodica, sorretta da una limpida scrittura diatonica, permette a Nick di intessere liberamente la propria recita a soggetto. Impertinenti disegni dei fagotti, sovente scortati da sogghignanti ribattuti di trombe e corni, conferiscono al brano un tono beffardamente solenne, ulteriormente amplificato dalla chiusa a effetto: l'annuncio che il facoltoso parente è defunto congela bruscamente l'animata esposizione (157), quindi il baritono torna a uno spoglio recitativo per informare Tom del grande patrimonio ereditato, mentre una trionfale cadenza perfetta del clavicembalo (158) certifica la grande presa delle sue parole.

counting years upon his fumbling fingers, he knew that you must be, good sir. Well, he is dead. And I am here with this commission: to tell Tom Rakewell that an unloved and forgotten uncle loved and remembered. You are a rich man.

RAKEWELL

I wished but once, I knew⁸
That surely my wish would come true,
That I
Had but to speak at last
And Fate would smile when Fortune cast
The die.

I knew.

(To *Shadow*)

tria, e per un ricordo di piacere o d'amore, i suoi pensieri erano rivolti solo all'Inghilterra. Lì, almeno, sentiva che i suoi guadagni avrebbero potuto dar gioia ad un giovane ansioso di cominciare a vivere; poiché tale, contando gli anni sulle sue dita tremanti, sapeva che dovevate essere voi, buon signore. Bene, è morto. Ed io son qui con questa commissione: riferire a Tom Rakewell che uno zio non amato e dimenticato, ha amato e ricordato. Voi siete un uomo ricco.

RAKEWELL

Non ho espresso che un desiderio e sapevo
che certamente il desiderio si sarebbe avverato,
così che io
non ho dovuto far altro che parlare
e il Fato ha sorriso quando Fortuna ha lanciato
il dado.

Lo sapevo.

(A *Shadow*)

⁸ Quartet. ♩ = 69 – $\frac{6}{8}$, Sib.

La lieta notizia è accolta dai presenti con gioia mista a sorpresa e, dopo una sezione introduttiva in cui Rakewell tradisce la propria emozione con frasi sincopate percorse da fremiti nei violini e nelle viole,

ESEMPIO 5a (58)

Rakewell

I wished but once, I

VI. I
VI. II

Vle.

Cb.

p

sim.

sim.

knew that sure - ly my wish would come true,

Yet you, who bring
The fateful end of questioning,
Here by
A new and grateful master's side,
Be thanked, and as my Fortune and my guide,
Remain, confirm, deny.

SHADOW (*bowing*)

Be thanked, for masterless should I abide
Too long, I soon would die.

ANNE (*reverently, as though startled from a trance*)

Be thanked, O God, for him, and may a bride
Soon to his vows reply.

TRULOVE

Be thanked, O God, and curb in him all pride,
That Anne may never sigh.

RAKEWELL (*puts one arm around Anne and gestures outward with the other*)

My Anne, behold, for doubt has fled our view,
The skies are clear and every path is true.

ANNE

The joyous fount I see that brings increase
To fields of promise and the groves of peace.

ANNE and RAKEWELL

O clement love!

TRULOVE

My children, may God bless you
Even as a father.

Ma tu, che porti
una profetica fine alle mie domande,
qui
al fianco di un nuovo e grato padrone
sii ringraziato, e, come mio Destino e guida,
rimani, dimmi se vuoi restare o no.

SHADOW (*inchinandosi*)

Vi rendo grazie perché se dovessi restare
a lungo senza padrone presto morirei.

ANNE

Vi rendo grazie, o Signore, per lui, e possa una sposa
presto rispondere ai suoi voti.

TRULOVE

Vi rendo grazie, o Signore, e piegate in lui l'orgoglio,
così che Anne possa non piangere mai.

RAKEWELL (*cinge Anne con un braccio e fa un ampio gesto con l'altro*)

Anne mia, guarda, ogni dubbio si è dileguato,
il cielo è chiaro ed ogni sentiero è sicuro.

ANNE

Io vedo la fonte gioiosa che porta ricchezza
di promesse ai campi ed ai boschi di pace.

ANNE e RAKEWELL

O amore clemente!

TRULOVE

[Figli miei, possa Iddio, come un padre,
benedirvi.

segue nota 8

il comune sentimento di gratitudine – che ognuno, a ben osservare, rivolge nei confronti di un differente benefattore! – prende corpo in un vivace quartetto in stile fugato aperto da un intervallo dissonante di nona minore discendente sulle parole «Be thanked» (da 362). A ogni ingresso delle voci muta, pur leggermente, l'ordito timbrico orchestrale, quasi a svelare le variegate sfumature emotive dei personaggi: la prorompente eccitazione del neo-eredittorio, l'affettuoso turbamento di Anne, il sollievo misto a inquietudine di Trulove, la consapevolezza di aver soggiogato il giovane da parte di Nick. A una fugace oasi sentimentale ($\downarrow = 60 - \frac{2}{4}$, Fa; da 66) dove la coppia di fidanzati rinsalda il proprio legame con afflato melodico più marcato, turbato però dagli arpeggi sullo sfondo di fagotto e violoncelli in pizzicato,

ESEMPIO 5b (66)

Rakewell

My Anne, _____ be - hold, for doubt has fled our view,

segue infatti la malevola intromissione dell'ignoto collaboratore (*Lo stesso tempo, ma agitato* – $\frac{4}{8} - \frac{3}{8}$, →Si; da 73) che, nella nuova veste di servitore di Tom, incombe sul padrone perché si rechi con lui a Londra, col pretesto delle seccanti formalità legali da sbrigare per riscuotere il lascito. Pressato anche dal suocero, che amerebbe accasare la figlia felicemente – e l'orchestra riprende non a caso i teneri accenti di prima per rin vigorire le implorazioni del basso –, il giovane si vede costretto ad acconsentire all'istante all'esortazione di Shadow e con piglio risoluto, rivelato dall'assordante coda del *tutti* in ritmo marziale, si lancia nella nuova avventura (da 78).

SHADOW

Sir, may Nick address you
A moment in your bliss? Even in carefree May

A thriving fortune has its roots of care:
Attorneys crouched like gardeners to pay,
Bowers of paper only seals repair;
We must be off to London.

RAKEWELL

They can wait!

TRULOVE

No, Tom, your man is right, things must be done.
The sooner that you settle your estate,
The sooner you and Anne can be as one.

ANNE

Father is right, dear Tom.

SHADOW

A coach in wait
Is down the road.

RAKEWELL

Well then, if Fortune sow
A crop that wax and pen must cultivate,
Let's fly to husbandry and make it grow.

SHADOW

I'll call the coachman, sir.⁹TRULOVE (*to Shadow*)

Should you not mind,
I'll tell you of his needs.

SHADOW

Sir, you are kind.
(*Trulove and Shadow exit by garden gate*)

ANNE

Farewell for now, may heart¹⁰
Is with you when you go,
However you may fare.

SHADOW

Signore, posso dirvi una parola
intromettendomi nella vostra felicità? Anche nel
[maggio spensierato
la fiorente fortuna ha le sue radici da curare:
legali curvi come giardinieri da pagare,
cumuli di carta che solo coi sigilli si sistemano:
dobbiamo andare presto a Londra.

RAKEWELL

Possono aspettare!

TRULOVE

No, Tom, il tuo servitore ha ragione, le cose vanno fatte.
Più presto sistemi il tuo avere,
più presto, tu ed Anne, sarete uniti.

ANNE

Papà ha ragione, Tom caro.

SHADOW

Una carrozza attende
in fondo alla via.

RAKEWELL

Bene, allora. Se la Fortuna ha seminato
un raccolto che cera e penna devono coltivare,
voliamo verso il podere per farlo crescere.

SHADOW

Chiamo il cocchiere, signore.

TRULOVE

Se non vi spiace,
vi dico ciò che gli occorre.

SHADOW

Signore, siete gentile.
(*Trulove e Shadow escono dal cancello*)

ANNE

Addio, per ora, il mio cuore
è con te quando parti,
ovunque tu vada.

⁹ Recitative. $\frac{4}{4}$.

Rimasti soli mentre Nick e Trulove allestiscono i preparativi per l'immediata partenza, gli amanti si accomiatano in un

¹⁰ Duettino. $\text{♩} = 126 - \frac{3}{8}$, Sol.

che ha tutta la finezza del soave Terzettino d'addio nel *Così fan tutte* mozartiano. La tinta pastorale data dalla predominanza dei legni riporta al clima sereno del duetto posto in apertura d'opera, anche se i ricchi cromatismi nella parte del tenore proiettano sull'idillio un velo di minaccia latente.

RAKEWELL

Wherever, when apart,
I may be, I shall know
That you are with me there.

(Trulove and Shadow re-enter by garden gate)

SHADOW

All is ready, sir.¹¹

RAKEWELL

Tell me, good Shadow, since, born and bred in indigence, I am unacquainted with such matters, what wages you are accustomed to receive.

SHADOW

Let us not speak of that, master, till you know better what my services are worth. A year and a day hence, we will settle our account, and then, I promise you, you shall pay me no more and no less than what you yourself acknowledge to be just.

RAKEWELL

A fair offer. 'Tis agreed.

(Turning to Trulove)

Dear father Trulove, the very moment my affairs are settled, I shall send for you and my dearest Anne.¹² And when she arrives, all London shall be at her feet, for all London shall be mine, and what is mine must of needs at least adore what I must with all my being worship.

RAKEWELL

Dovunque io sarò,
quando saremo divisi,
io saprò che tu sarai lì con me.

(Trulove e Shadow rientrano dal cancello del giardino)

SHADOW

Tutto è pronto, signore.

RAKEWELL

Dimmi, buon Shadow, dato che essendo nato e cresciuto nell'indigenza sono poco addentro a simili faccende, che paga sei aduso ricevere.

SHADOW

Non parliamo di questo, padrone, finché non conoscerete meglio la qualità dei miei servigi. Tra un anno e un giorno faremo il rendiconto e allora, vi assicuro, mi pagherete né più né meno ciò che voi stesso riterrete giusto.

RAKEWELL

Un'equa offerta. Siamo d'accordo.

(Rivolgendosi a Trulove)

Caro padre Trulove, non appena i miei affari sono sistemati, manderò a prendere voi e la mia adorata Anne. Quando ella verrà, Londra sarà ai suoi piedi perché tutta Londra sarà mia, e ciò che è mio non può non adorare ciò che tutto me stesso venera.

¹¹ Recitativo. $\frac{4}{4}$.

Il patto tra Rakewell e Shadow, che come ricompensa per i servigi prestati attenderà un anno e un giorno, è quindi congelato in un nuovo recitativo, accompagnato alternativamente da clavicembalo e fagotto, strumenti del demonio. Persuaso della bontà dell'accordo, nonostante il timbro scuro dello strumento ad ancia doppia renda ancora più elusive le parole del baritono (da 88⁴), l'imprudente sposino accetta l'impegno a cuor leggero confermandolo con una svelta cadenza perfetta.

¹² Arioso. $\downarrow = 60 - \frac{2}{4}$, la.

L'avventata spavalderia del giovane scapestrato è poi ribadita nell'arioso seguente in un corrusco la minore, tonalmente assai movimentato, dove il sostegno alquanto mosso dei soli archi pare suggerire una smania repressa – di cosa lo si saprà ben presto... – che solo con il denaro Tom potrà finalmente soddisfare:

ESEMPIO 6a (89³)

Rakewell

Dear father Trulove, the

VI. I
VI. II

Vle
Vlc.
Cb.

(Rakewell and Trulove shake hands affectionately. Anne brings her hand quickly to her eyes and turns her head away. Pause. Rakewell steps forward)

(Rakewell e Trulove si stringono affettuosamente la mano. Anne si porta una mano agli occhi e volge il capo. Pausa. Rakewell avanza di qualche passo)

RAKEWELL (*aside*)

Laughter and light and all charms that endear,¹³
All that dazzles or dins,

RAKEWELL (*fra sé*)

Riso, splendore e ogni malia che incanta,
tutto ciò che stupisce o stordisce,

segue nota 12

Né lo interessano in fondo le sbrigative promesse rivolte a fidanzata e suocero. Dopo una toccante pantomima di saluti (*Subito sostenuto e tranquillo* – la; da 95), attraversata da un malinconico inciso fiorito di violini e viole che si staglia al di sopra di una sinuosa progressione accordale cromatica di clarinetti e fagotti, il suo pensiero è infatti già concentrato sui molteplici piaceri ancora da scoprire.

¹³ Terzettino. ♩ = 60 – $\frac{6}{8}$, La.

A cristallizzare gli opposti sentimenti che agitano i personaggi nel momento dell'addio è un piccolo pezzo d'assieme, pensato curiosamente come sovrapposizione di tre 'a parte' – tale espediente viene sfruttato con rara efficacia per trasmettere un senso di reciproca incomunicabilità – che combinano ambizione sfrenata, disperazione a stento repressa e malcelati timori. È Tom a guidare l'*ensemble* con una gioiosa spigliatezza che l'agilità ritmica associata all'abbandono della tonalità minore rende quasi palpabile, anche se a sostenerne il dettato vocale continua a insinuarsi un allusivo fagotto:

ESEMPIO 6b (98)

Wisdom and wit shall adorn the career
Of him who can play, and who wins.

ANNE (*aside*)

Heart, you are happy, yet why should a tear
Dim our joyous designs?

TRULOVE (*aside*)

Fortune so swift and so easy, I fear
May only encourage his sins.

(*To Tom*)

Be well, be well advised.

ANNE

Be always near.

(*During the last lines, Anne, Rakewell and Trulove move toward the garden gate. Shadow holds it open for them and they pass through*)

ANNE, RAKEWELL and TRULOVE

Farewell.

SHADOW (*turning to audience*)

The PROGRESS OF A RAKE begins.

(*Quick curtain*)

SCENE TWO

*Mother Goose's brothel, London.*¹⁴

(*At a table, downstage right, sit Rakewell, Shadow and Mother Goose drinking. Backstage left a cuckoo clock. Whores, roaring boys*)

ROARING BOYS

With air commanding and weapon handy
We rove in a band through the streets at night,
Our only notion to make commotion
And find occasion to provoke a fight.

saggezza e arguzia adoreranno la carriera
di colui che può giocare e di chi vince.

ANNE (*fra sé*)

O cuore, tu sei felice e allora perché una lacrima
offusca i nostri lieti progetti?

TRULOVE (*fra sé*)

Una fortuna così facile e pronta temo
che possa incoraggiare i suoi vizi.

(*A Tom*)

Sii molto, molto prudente.

ANNE

Siimi sempre vicino.

(*Anne, Rakewell e Trulove si dirigono verso il cancello del giardino. Shadow lo tiene aperto ed essi escono*)

ANNE, RAKEWELL e TRULOVE

Addio.

SHADOW (*rivolto al pubblico*)

Inizia LA CARRIERA DI UN LIBERTINO.

(*Il sipario cala rapidamente*)

SCENA SECONDA

Bordello di Mother Goose a Londra.

(*A destra, nella parte anteriore del palcoscenico, siedono ad un tavolo Rakewell, Shadow e Mother Goose. Bevono. Sul fondo a sinistra vi è un orologio a cucù. Prostitute e giovani che schiamazzano*)

GIOVANI

Con aria baldanzosa ed armi alla mano
vaghiamo in bande, alla notte, per le strade,
nostro solo fine è fare confusione
e trovare il modo di attaccar briga.

segue nota 13

Un caparbio pedale di settima non risolta (*Più lento* ♩ = 92 - $\frac{2}{4}$, →; da ²103) inquadra gli ultimi, premurosi consigli di Anne e Trulove, mentre Nick si rivela infine al pubblico nella duplice veste di alter-ego del protagonista e diavolo in incognito, annunciando su un violento accordo di Sol maggiore preceduto da un roboante rullo dei timpani che «la carriera del libertino» può avere inizio. Sipario rapido e mutazione.

¹⁴ *Poco pesante* ♩ = 120 - $\frac{2}{4}$, Do-Si-Do.

La scelta dei librettisti di ambientare il secondo *tableau* in un bordello londinese può dirsi una delle intuizioni più felici. Il drastico mutamento scenico coincide infatti sul piano drammatico con l'avvio del cammino di Rakewell che, risucchiato dal quieto anonimato di campagna nella volgarità chiassosa di un lupanare cittadino, sperimenta la tentazione del piacere attraverso il soddisfacimento degli istinti più bassi, quelli della carne. Per adattarsi al contesto Stravinskij piega la musica a un dinamismo esuberante che alterna accenti vigorosi, a tratti persino virulenti, a insospettate vaporosità timbriche, come nel-

WHORES

In triumph glorious with trophies curious
We return victorious from Love's campaigns;
No troops more practised in Cupid's tactics
By feint and ambush the day to gain.

ROARING BOYS

For what is sweeter to human nature
Than to quarrel over nothing at all,
To hear the crashing of furniture smashing
Or heads being bashed in a tavern brawl?

WHORES

With darting glances and bold advances
We open fire upon young and old;
Surprised by rapture, their hearts are captured,
And into our laps they pour their gold.

TUTTI

A toast to our commanders then
From their Irregulars;
A toast, ladies and gentlemen:
To VENUS and to MARS!

SHADOW

Come Tom, I would fain have our hostess, good Mother
Goose, learn how faithfully I have discharged my duties as a
godfather in preparing you for the delights to which your newly-
found state of manhood is about to call you.¹⁵

So tell my Lady-Bishop of the game
What I did vow and promise in thy name.

PROSTITUTE

In glorioso trionfo con strani trofei
torniamo vittoriose dalle campagne d'amore;
non vi sono truppe più esperte nelle tattiche di Cupido
capaci di guadagnarsi la giornata con finte e agguati.

GIOVANI

Che vi è più dolce all'umana natura
che disputare per un nonnulla,
che udire lo schianto di mobilio infranto
o di teste rotte in una rissa da taverna?

PROSTITUTE

Con occhiate ammiccanti e approcci audaci
apriamo il fuoco su giovani e vecchi:
in estasi rapiti, i cuori catturati
versano il loro oro nel nostro grembo.

TUTTI

Un brindisi ai nostri capi
dai loro mercenari;
un brindisi, signore e signori:
a VENERE ed a MARTE!

SHADOW

Venite, Tom, voglio che la nostra ospite, la buona Mo-
ther Goose, sappia con quanta coscienza ho assolto i
miei doveri di padrino preparandovi per le gioie alle
quali la vostra nuova età virile vi sta per chiamare.

Dite a lei, che del gioco è la regina,
ciò che giurai e promisi a nome vostro.

segue nota 14

la delicatissima sezione centrale del preludio (da 109), imperniata su un mirabile episodio dei clarinetti che si muovono ammiccanti sul pizzicato degli archi gravi – e il riferimento ad altalene di piacere non potrebbe essere più esplicito!

ESEMPIO 7 (110)

Senza soluzione di continuità il sipario si alza su un colorito numero corale (Do-Sib), nel quale due cori divisi di depravati e puttane decantano, tra insolenti cadenze marziali e carezzevoli lusinghe melodiche, le rispettive filosofie prima di riunirsi in un brindisi collettivo a Marte e Venere – e le allusioni classiciste, inserite all'interno di un inno assai scurrile, fungono qui da contrasto stridente rispetto ai casti propositi espressi dai protagonisti a inizio opera.

¹⁵ Recitative and Scene. *Tempo rigoroso* ♩ = 72 – $\frac{4}{4}$.

Non appena Shadow introduce Tom alla tenutaria del bordello perché questi sia ammesso mediante un rito di iniziazione alle delizie del luogo, il tono generale cambia bruscamente e l'attenzione si concentra sui nuovi rapporti di forza instaurati

RAKEWELL

*One aim in all things to pursue:
My duty to myself to do.*

SHADOW (to Mother Goose)

Is he not apt?

MOTHER GOOSE

And handsome, too.

SHADOW

What is thy duty to thyself?

RAKEWELL

*To shut my ears to prude and preacher
And follow Nature as my teacher.*

MOTHER GOOSE

What is the secret Nature knows?

RAKEWELL

What Beauty is and where it grows.

SHADOW

Canst thou define the Beautiful?

RAKEWELL

I can.

*That source of pleasure to the eyes
Youth owns, wit snatches, money buys,*

*Envy affects to scorn, but lies:
One fatal flaw it has. It dies.*

SHADOW

Exact, my scholar!

MOTHER GOOSE

What is Pleasure then?

RAKEWELL

*The idol of all dreams, the same
Whatever shape it wear or name;
Whom flirts imagine as a hat,
Old maids believe to be a cat.*

RAKEWELL

*A un solo fine in ogni cosa tendere:
compiere il mio dovere verso me stesso.*

SHADOW (a Mother Goose)

È idoneo?

MOTHER GOOSE

È pure bello.

SHADOW

Qual è il vostro dovere verso voi stesso?

RAKEWELL

*Non ascoltare chi affetta pudore e chi fa sermoni
e seguire gli insegnamenti di Natura.*

MOTHER GOOSE

Qual è il segreto che Natura conosce?

RAKEWELL

Che cos'è la Bellezza e dove nasce.

SHADOW

Potete definire che cos'è il Bello?

RAKEWELL

Certo.

*È fonte di piacere per gli occhi,
giovinezza lo possiede, astuzia lo ghermisce, danaro
[lo compra,
invidia cerca di spregiarlo, ma mente;
ha solo una pecca fatale: è mortale.*

SHADOW

Esatto, mio erudito allievo!

MOTHER GOOSE

Che cos'è mai il Piacere?

RAKEWELL

*L'idolo di ogni sogno, sempre lo stesso,
qualsivoglia forma o nome prender voglia;
chi è civetta lo troverà in un cappellino,
le zitelle credono di trovarlo in un gattino.*

segue nota 15

si tra i due uomini. Nel recitare il volubile catechismo epicureo del libertino insegnatogli dal mefistofelico compagno – la ‘lezione’ si distende su una declamazione monocorde punteggiata dagli interventi del clavicembalo ad attestare la bontà delle risposte di Rakewell –, l'apprendista ha smarrito ogni sfrontatezza iniziale e pare agire oramai alla stregua di un automa. L'ispessimento graduale del sostegno orchestrale dà corpo alla malcelata agitazione del tenore che, dopo aver risposto a tutte le domande di Mother Goose, si arresta turbato quando gli viene chiesto cosa sia il vero amore. L'affetto provato per Anne resiste ancora al turbine emotivo cui è sottoposto il remissivo protagonista – la situazione è illustrata icasticamente da un timido inciso puntato degli archi scosso da frementi figurazioni dei violini primi (*Agitato* ♩ = 132 – *mb* →; da 140) – e solo il diabolico potere di Nick, capace di controllare il tempo a suo piacimento (ogni colpo di cucù rintocca su una scala discendente di dodici note divisa fra trombe e fagotti), impedisce a Tom di tirarsi indietro (*Meno mosso* ♩ = 76; da 143bis).

MOTHER GOOSE

Bravo!

SHADOW

One final question. Love is...

RAKEWELL (*aside*)

Love!

That precious word is like a fiery coal,
It burns my lips, strikes terror to my soul.

SHADOW

No answer? Will my scholar fail me?

RAKEWELL (*violently*)

No,

No more.

SHADOW

Well, well.

MOTHER GOOSE

More wine, love?

RAKEWELL

Let me go.

SHADOW

Are you afraid?

(As the cuckoo clock coos ONE, Rakewell rises)

RAKEWELL

Before it is too late.

SHADOW

Wait.

(Shadow makes a sign and the clock turns backward and coos TWELVE)

See. Time is yours. The hours obey your pleasure.

Fear not. Enjoy. You may repent at leisure.

(Rakewell sits down again and drinks wildly)

ROARING BOYS and WHORES

Soon dawn will glitter outside the shutter¹⁶
And small birds twitter, but what of that?
So long as we're able and wine's on the table,
Who cares what the troubling day is at?

MOTHER GOOSE

Bravo.

SHADOW

Un'ultima domanda. Amore è...

RAKEWELL (*fra sé*)

Amore!

Questa preziosa parola è come carbone ardente,
mi brucia le labbra e getta nel terrore la mia anima.

SHADOW

Nessuna risposta? Vuole, il mio dotto allievo,
[farmi sfigurare?

RAKEWELL (*con violenza*)

basta, no.

SHADOW

Bene, bene.

MOTHER GOOSE

Dell'altro vino, amore mio?

RAKEWELL

Lasciatemi andare.

SHADOW

Avete paura?

(Mentre l'orologio a cucù batte l'una, Rakewell si alza)

RAKEWELL

Prima che sia troppo tardi.

SHADOW

Aspettate.

(Shadow fa un gesto e l'orologio torna indietro e batte MEZZANOTTE)

Guardate! Il tempo è vostro. Le ore obbediscono alla
[vostra volontà.

Non temete, godete. Vi potete pentire con comodo.

(Rakewell si risiede e beve smodatamente)

GIOVANI e PROSTITUTE

Presto l'alba luccicherà dietro le imposte
e gli uccellini cinguetteranno: ma tutto ciò che importa?
Fin tanto che siamo desti e il vino è sulla tavola,
che importano i problemi che il mondo ci prepara?

¹⁶ Chorus. ♩ = 120 - $\frac{2}{3}$, Sib.

A ristabilire il clima di sfrenata baldoria ritorna il precedente coro seducente di prostitute e clienti, ora riuniti in una comune celebrazione delle gioie della tavola e dei piaceri del corpo amplificata nel volume sonoro, ma Rakewell si isola sconsolato affogando nel vino la sua disperazione.

While food has flavour and limbs are shapely
And hearts beat bravely to fiddle or drum

Our proper employment is reckless enjoyment
For too soon the noiseless night will come.

SHADOW (*rising to address the company*)

Sisters of Venus, Brothers of Mars, Fellow-worshippers in the Temple of Delight, it is my privilege to present to you a stranger to our rites who, following our custom, begs leave to sing you a song in earnest of his desire to be initiated.¹⁷ As you see, he is young; as you shall discover, he is rich. My master, and, if he will pardon the liberty, my friend, Mr. Tom Rakewell.

RAKEWELL (*coming forward*)

Love, too frequently betrayed¹⁸
For some plausible desire

Finché gustoso è il cibo, in forma son le membra
e battono forte i cuori al suono della viola
[e del tamburo,
nostro vero lavoro è il piacere sfrenato.

Poiché, troppo presto, arriverà la notte silenziosa.

SHADOW (*alzandosi per parlare alla compagnia*)

Sorelle di Venere, fratelli di Marte, seguaci e fedeli nel Tempio della Gioia, ho l'onore di presentarvi un estraneo ai nostri riti che, secondo l'uso, vi prega di lasciarli cantare una canzone a riprova del suo desiderio di entrare nella setta. Come vedete, è giovane: come scoprirete, è ricco. Il mio padrone e, se mi si permette di dirlo, il mio amico: Mister Tom Rakewell.

RAKEWELL (*viene avanti per cantare*)

Amore, troppo spesso tradito
per qualche spensierato desiderio

¹⁷ Recitativo. *Poco meno mosso* – $\frac{4}{4}$.

Per rianimare il compagno si alza allora Shadow che, su un recitativo assai libero cadenzato da accordi o movimenti appena accennati del cembalo, chiede al protagonista di intonare una canzone di fronte a tutti – avvenenza fisica e dote finanziaria dovrebbero così servire da esca...

¹⁸ Cavatina. $\text{♩} = 96 - \frac{2}{4}(\frac{3}{4})$, do#.

Contrariamente alle attese la cavatina intonata da Tom trabocca invece di malinconia, dipanandosi quale accorato lamento per aver tradito la promessa sposa per poi sfociare in una preghiera alla dea dell'amore affinché nonostante tutto lo perdoni. Allo splendido testo poetico consegnato da Auden, un gioiello di pregnanza semantica e simmetria formale, il compositore risponde con un'aria di altissima intensità drammatica, impreziosita dall'accompagnamento morbido e tenue – arabi del clarinetto che funge da strumento obbligato sovrapposti alla trama pastosa degli archi sul pedale di tonica (ma in primo rivolto) degli archi gravi – che rinforza la sincerità del sentimento espresso. La perfetta unione che vivifica il rapporto tra parole e musica è inoltre riscontrabile nei suggestivi 'madrigalismi' vocali ai verbi «weeping» e «dying», la cui duplice ripetizione è risolta sfruttando il *topos* espressivo del semitono discendente.

ESEMPIO 8 (152)

Or the world's enchanted fire,
Still thy traitor in his sleep
Renews the vow he did not keep,
Weeping, weeping,
He kneels before thy wounded shade.

Love, my sorrow and my shame,
Though thou daily be forgot,
Goddess, O forget me not.
Lest I perish, O be nigh
In my darkest hour that I,
Dying, dying,
May call upon thy sacred name.

WHORES (*in turn*)

How sad a song.¹⁹
But sadness charms.
How handsomely he cries.
Come, drown your sorrow in these arms.
Forget it in these eyes.
Upon these lips...

o maliosa fiamma del mondo,
pure, il tuo traditore, nel sonno
rinnova il voto che non mantenne,
piangendo, piangendo,
si prostra di fronte all'ombra tua ferita.

Amore, mio dolore e mia vergogna,
benché tu sia ogni giorno scordato,
o Dea, non scordarti di me.
Affinché non mi danni, sii a me vicino
nell'ora più buia così che,
morendo, morendo,
possa invocare il tuo santo nome.

PROSTITUTE

Che canto triste.
Ma la tristezza affascina.
Come piange con grazia.
Vieni, affonda il tuo dolore tra queste braccia.
Dimenticalo in questi occhi.
Su queste labbra...

segue nota 18

The musical score is for a chorus in G major (one sharp) and 4/4 time. The tempo is marked as 'Meno mosso'. The score consists of four staves: a vocal line with lyrics, a piano accompaniment, and a bass line. The lyrics are 'frequently betrayed'. The piano accompaniment features arpeggiated chords, and the bass line provides a steady accompaniment. The score is marked with a '5' above the piano part and a '7' below the bass part.

¹⁹ Chorus. ♩ = 76 - $\frac{4}{4}$, do#.

La profonda impressione suscitata dal canto nell'uditorio femminile si spande nel coretto di puttane che, dimessa la civetteria precedente, si sciolgono in procaci sentimentalismi – il dettato orchestrale, ancorato alla medesima tonalità della cavatina, è ora guidato da melliflue linee cromatiche di viole e corni sul rinforzo appena accennato degli archi – invitando Rake-well a dimenticare affanni e dolori tra le loro braccia. Tocca però a Mother Goose, che esercita la prelazione acquisita per diritto di anzianità, impadronirsi del giovane (*Meno mosso* ♩ = 104 - $\frac{3}{4}$, Sol, da 162) con cui si allontana verso la camera più vicina.

MOTHER GOOSE (*pushing them aside and taking Rakewell's hand*)

Away. To-night

I exercise my elder right

And claim him for my prize.

(*The chorus form a lane with the men on one side and the women on the other, as in a children's game. Mother Goose and Rakewell walk slowly between them to a door back-stage. Shadow stands downstage watching*)

CHORUS

The sun is bright, the grass is green:²⁰

Lanterloo, lanterloo.

The King is courting his young Queen.

Lanterloo, my lady.

MEN

They go a-walking. What do they see?

WOMEN

An almanack in a walnut tree.

They go a-riding. Whom do they meet?

MEN

Three scarecrows and a pair of feet.

What will she do when they sit at a table?

WOMEN

Eat as much as she is able.

What will he do when they lie in bed?

CHORUS

Lanterloo, lanterloo.

MEN

Draw his sword and chop off her head.

CHORUS

Lanterloo, my lady.

SHADOW (*raising his glass*)

Sweet dreams, my master. Dreams may lie,

But dream. For when you wake, you die.

(*Slow curtain*)

MOTHER GOOSE (*spingendole in disparte e prendendo la mano di Rakewell*)

Via, via! Stanotte

faccio valere il mio diritto di anzianità

e lo richiedo come premio.

(*Il coro fa ala, uomini da un lato e donne dall'altro come in un gioco di bambini. Mother Goose e Rakewell camminano lentamente in mezzo a loro dirigendosi verso la porta sul fondo. Shadow rimane a guardare sul proscenio*)

CORO

Il sole splende, l'erba è verde.

Lanterloo, lanterloo.

Il Re fa la corte alla giovane Regina.

Lanterloo, signora.

UOMINI

Vanno a passeggio: che cosa vedono?

DONNE

Un almanacco su un albero di noci.

Vanno a cavallo: chi incontrano?

UOMINI

Tre spaventapasseri e un paio di piedi.

Che cosa farà lei quando siederanno a tavola?

DONNE

Mangerà quanto più potrà.

Cosa farà lui quando saranno a letto?

CORO

Lanterloo, lanterloo.

UOMINI

Sfodererà la spada e le taglierà la testa.

CORO

Lanterloo, mia signora.

SHADOW (*alzando il bicchiere*)

Sogni d'oro, mio signore. I sogni possono mentire, ma sognate! Perché, quando vi svegliate, morite.

(*Il sipario cala lentamente*)

²⁰ Chorus. ♩ = 69 – $\frac{6}{8}$, La.

Il loro passaggio è scortato da due ali festose di folla che su un ritmo di siciliana prorompono in un brioso *ensemble* dallo schietto sapore popolare, commento in realtà alquanto scurrile a quanto succederà di lì a poco a letto. Se le triviali allusioni del testo – valga su tutte il *refrain* allitterante «Lanterloo, my Lady», insieme ninna nanna e gioco di carte da taverna – sfruttano il *nonsense* per ottenere un effetto straniante, suggestiva metafora della confusione emotiva del protagonista, la sonorità piena e calda ottenuta dai fiati, che ricorda da vicino quella di una cornamusa, agisce quale deformazione grottesca del rustico idillio iniziale. E come nel *tableau* d'apertura le ultime parole sono riservate a Nick, la cui sinistra e ancora indecifrabile previsione proietta la caotica gozzoviglia collettiva in una dimensione onirica rispecchiata dalla progressiva dis-solvenza orchestrale.

SCENE THREE

Same as Scene One. Summer¹ night, full moon.²¹

ANNE (*enters from house in travelling clothes*)

No word from Tom. Has Love no voice, can Love not
[keep²²

A Maytime vow in cities? Fades it as the rose
Cut for a rich display? Forgot! But no, to weep

Is not enough. He needs my help. Love hears, Love knows,

Love answers him across the silent miles, and goes.

Quietly, night, O find him and caress,²³

And may thou quiet find

His heart, although it be unkind,

Nor may its beat confess,

Although I weep, it knows of loneliness.

Guide me, O moon, chastely when I depart,

And warmly be the same,

He watches without grief or shame;

It can not be thou art

A colder moon upon a colder heart.

(*Trulove's voice is heard calling from the house — "Anne, Anne"*)

SCENA TERZA

Come la scena prima. Notte estiva, luna piena.

ANNE (*esce di casa in vesti da viaggio*)

Non una parola da Tom. Non ha voce amore, non sa
[amore tenere fede

nelle città ai voti fatti a maggio? Sforisce come rosa
tagliata per esser messa in bella mostra? Dimentica!

[Ma no, piangere

non basta. Ha bisogno del mio aiuto. Amore sente,

[amore sa,

amore risponde al di là di distanze silenziose e va.

Silenziosamente, o notte, trovalo ed accarezzalo,

e possa tu trovare sereno

il suo cuore, anche se è scortese:

né, anche se io piango, possa il suo battito rivelare

che conosce la solitudine.

Guidami, o luna, quando cautamente mi avvio,

e sii, affettuosamente, la stessa

che egli guarda senza dolore o vergogna;

non potresti essere

luna più fredda su più freddo cuore.

(*Si sente la voce di Trulove che chiama dall'interno: «Anne, Anne»*)

¹ Il libretto del 1951 riporta «Summer» nel testo, ma «Autumn» nell'elenco iniziale delle mutazioni, e anche la partitura ha «Autumn».

²¹ *Dolce-Andante* ♩ = 72 – la, $\frac{3}{8}$ - $\frac{2}{8}$.

Con perfetta simmetria scenico-timbrica il ritorno nel terzo quadro dell'atto alla tenuta di campagna di Trulove è di nuovo suggerito dai legni, il cui delizioso preludio ritrae con palesi richiami onomatopeici una notte autunnale di luna piena. Lungi dal conservare il senso di bucolica pacatezza dell'esordio primaverile, un'atmosfera di arcana mestizia domina adesso la scena e spetta ad Anne palesarne il motivo. Frustrata nella vana attesa di Tom, la donna non vuole ammettere a se stessa il cocente abbandono, anzi si dichiara disposta a tentare anche lei l'avventura cittadina per soccorrere un innamorato già sulla via della perdizione. Su tale angoscioso stato d'animo i due librettisti costruiscono l'intero *tableau*, che il compositore traduce (rivitalizzandone con inventiva le convenzioni) in un'aria doppia di stampo italiano, la cui articolazione in più movimenti (tempo d'attacco, *cantabile*, tempo di mezzo, cabaletta) è impiegata per scolpire musicalmente i contrastanti 'affetti' dell'eroina. A un breve

²² Recitativo. *Lo stesso tempo* – $\frac{3}{8}$ - $\frac{4}{8}$.

che nella timbrica dei soli archi dilata ulteriormente le malinconiche inflessioni del precedente episodio orchestrale, segue dapprima un *cantabile* che dà voce alle speranze più riposte della donna.

²³ Aria. ♩ = 112-108 – $\frac{6}{8}$, si.

Strutturato secondo una semplice forma binaria che prevede la ripresa variata della sezione iniziale, il *cantabile* si configura quale accorata invocazione notturna, cui il timbro scuro e penetrante del fagotto in funzione concertante aggiunge una patina di struggente romanticismo:

My father! Can I desert him and his devotion for a love who has deserted me?²⁴

(Starts walking back to the house. Then she stops suddenly)

No, my father has strength of purpose, while Tom is weak, and needs the comfort of a helping hand.

(She kneels)

O God, protect dear Tom, support my father, and strengthen my resolve.

(She bows her head, then rises and comes forward with great decision)

Mio padre! Posso lasciarlo e allontanarmi dal suo affetto per un amore che mi ha lasciato?

(Incomincia a camminare verso casa. Ma, improvvisamente, si ferma)

No, mio padre ha forza di carattere, mentre Tom è un debole ed ha bisogno del conforto di una mano amica.

(Si inginocchia)

O Dio, proteggi il caro Tom, sostieni mio padre, e rafforza la mia risoluzione.

(Piega il capo poi si alza e avanza con grande decisione)

segue nota 23

ESEMPIO 9a (183¹)

La squisita melodiosità del testo, impreziosita dal cesellatissimo intarsio di rime e allitterazioni, e la sua mirabile concentrazione lirica ispirano a Stravinskij la pagina emotivamente più densa dell'intera partitura che consacra il delicato ma volitivo personaggio femminile a simbolo di devozione e fedeltà coniugale. E nella coda (da 188²), in modo particolare, l'anelito al lirismo che impregna tutto il brano coglie esiti espressivi superbi, quando la voce del soprano giunge ad altezze invero 'lunari' dopo una sfibrante stretta imitativa con lo strumento a fiato per poi inabissarsi (*Molto meno mosso*; da 189), con una rovinosa caduta di due ottave nel silenzio dell'orchestra, su un «gelido» Si₂, limite estremo nel registro grave.

²⁴ Recitativo. ♩ = 88 - $\frac{3}{4}$.

Il richiamo degli affetti familiari, segnalato dalla voce di Trulove che si ode inattesa da fuori scena mentre i legni si scambiano carezzevoli incisi sentimentali, pare per un istante far recedere la donna dai suoi propositi. Ma la consapevolezza che il «debole» Rakewell non può salvarsi da solo ha presto il sopravvento e, dopo una fugace preghiera svolta su un mellifluido impasto sonoro dei corni (*Lo stesso tempo*; da 192), Anne si lancia in un'effervescente cabaletta che attesta la risolutezza della decisione.

I go to him.²⁵
 Love can notⁱⁱ falter,
 Can notⁱⁱ desert;
 Though it be shunned
 Or be forgotten,
 Though it be hurt,
 If love be love
 It will not alter.ⁱⁱⁱ
 O should I see
 My love in need
 It shall not matter
 What he may be.

(She turns and starts toward the garden gate. Quick curtain)

Vado da lui.
 Amore non può vacillare,
 non può venir meno:
 anche se disprezzato
 o dimenticato,
 anche se ferito,
 se amore è amore
 non può mutare.
 Oh s'io vedessi
 il mio amore in affanno,
 non avrà importanza
 che cosa sarà.

(Si volta e si avvia verso il cancello del giardino. Il sipario cala rapidamente)

²⁵ Cabaletta. ♩ = 126- $\frac{4}{4}$, Do.

Nei suoi contorni esteriori l'aria di carattere brillante che conclude l'atto primo altro non è che una parodia affettuosa delle convenzioni del melodramma ottocentesco, con la duplice enunciazione del materiale melodico (sempre puntellata dallo spigliato ribattuto degli ottoni)

ESEMPIO 9b (194)

Anne

I go, I go to him. Love can-not fal-ter, can-not de-sert; _____

e con una breve sezione centrale modulante (da 205) che precede la ripresa tambureggiante (da 207) in un vorticoso virtuosismo. A ben guardare però il calco stilistico-formale non si esaurisce in puro esercizio parodico, ma è piegato a fini drammatici. Incursioni repentine in tonalità minore e crude sovrapposizioni accordali di armonie di tonica e dominante nella parte iniziale lasciano infatti trasparire ancora margini di titubanza, dissipati solo più avanti – dopo le languide e dolci inflessioni dell'oasi centrale – dal diatonismo assai più marcato dell'episodio finale, dove la travolgente invenzione melodica si sposa con notevole effetto all'impetuosa determinazione del soprano.

ⁱⁱ «cannot».

ⁱⁱⁱ Nella ripresa i cinque versi da «Though» a «alter» sono sostituiti in partitura da: «Time cannot alter | A loving heart, | An ever-loving heart» («Non altera il Tempo | un cor amante | un cor ch'ama per sempre»). Sulle ragioni della sostituzione cfr. p. 23, nota 30.

ACT TWO

ATTO SECONDO

SCENE ONE

The morning room of Rakewell's house in a London square.²⁶

(A bright morning sun pours in through the window, also noises from the street. Rakewell is seated at the breakfast table. Nearby, a wig-stand and wigs. At a particularly loud outburst of noise he rises, walks quickly to the window and slams it shut)

RAKEWELL

Vary the song, O London, change!²⁷
Disband your notes and let them range;
Let rumour scream, let folly purr,
Let Tone desert the flatterer.

Let Harmony no more obey
The strident choristers of prey;
Yet all your music cannot fill
The gap that in my heart — is still.

SCENA PRIMA

Il soggiorno della casa di Rakewell in una piazza di Londra.

(Uno splendido sole mattutino entra dalla finestra insieme a confusi rumori dalla strada. Rakewell è seduto al tavolo della colazione. Ad un rumore particolarmente fragoroso egli si alza e, dirigendosi rapidamente verso la finestra, la chiude con violenza)

RAKEWELL

Cambia la tua canzone, o Londra, cambiala!
Sciogli le note e lasciale vagare,
lascia che le voci urlino, che la follia sia soddisfatta,
lascia che il giusto Tono della voce venga meno a chi
[adula.

Lascia che Armonia non più si pieghi
al voler degli striduli coristi.
Eppure ogni tua melodia possa non colmare
il vuoto che ancora esiste nel mio cuore.

²⁶ ♩ = 60 – $\frac{4}{8}$ – $\frac{6}{8}$ ($\frac{3}{4}$).

Violenti strappi orchestrali basati su intervalli discendenti di settima maggiore e alternati al nervoso lavoro dei clarinetti attraverso fitte figurazioni di biscrome delineano eloquentemente, nel solenne preludeo posto in apertura dell'atto secondo, gli inaspettati risvolti penosi dell'esperienza londinese di Tom. Dall'alto di un lussuoso appartamento il ricco scapestrato ha ormai soddisfatto l'ambizione di avere la metropoli ai suoi piedi, ma il suo animo è svuotato da un'esistenza scialacquata e superflua che lo disgusta nell'intimo.

²⁷ Aria. $\frac{2}{8}$ – $\frac{3}{8}$ – $\frac{3}{16}$ – $\frac{4}{8}$, Sib.

Infastidito dagli assordanti rumori di un mondo caotico agli antipodi rispetto all'abbandonata quiete campestre, il protagonista sfoga il proprio disagio esistenziale in un esteso soliloquio sviluppato come aria con da capo inframezzata da un corposo recitativo. Della chiassosa cornice cittadina nulla resta nella musica di Stravinskij, che anzi si incarica di esprimere il tragico sconcerto di un uomo disincantato. Nell'aria, introdotta da un commosso assolo del corno sugli arabeschi dei clarinetti, l'amplessissima arcata vocale – ben diciannove battute sorrette da un ininterrotto flusso lirico – ricorda nei flessuosi contorni frastagliati il momento in cui Rakewell aveva rassicurato l'amata nella certezza di un futuro promettente (cfr. es. 5b). Pure, i lacerti melodici dei legni, risonanze o avvisaglie delle frasi del tenore, serrano la voce in una rete di fitti disegni contrappuntistici che diviene intrigante metafora di un'illusione non concretizzata:

ESEMPIO 10 (5)

Rakewell

Va - ry the song, o Lon-don, change! Dis-band your notes and let them
range, and let them range, and let them range; let ru - mour scream, let

O Nature, green unnatural mother, how I have followed where you led.²⁸ Is it for this I left the country? No ploughman is more a slave to sun, moon and season than a gentleman to the clock of Fashion. City! City! What Caesar could have imagined the curious viands I have tasted? They choke me. And let Oporto and Provence keep all their precious wines. I would as soon be dry and wrinkled as a raisin as ever taste another. Cards! Living Pictures! And, dear God, the matrons with their marriageable girls! Cover their charms a little, you well-bred bawds, or your goods will catch their death of the rheum long before they learn of the green sickness. The others too, with their more candid charms. Pah!

(Pause)

Who's honest, chaste or kind? One, only one, and of her I dare not think.

(He rises)

Up, Nature, up, the hunt is on; thy pack is in full cry. They smell the blood upon the bracing air. On, on, on, through every street and mansion, for every candle in this capital of light attends thy appetising progress and burns in honour at thy shrine.

O Natura, verde madre snaturata, dove tu mi hai guidato io ti ho seguito. È questo il motivo per cui ho lasciato la campagna? Non vi è nessun contadino che sia così schiavo del sole, della luna e della stagione quanto schiavo un gentiluomo dell'orologio della Moda. Città, città! Cosa avrebbe potuto pensare Cesare degli strani cibi che ho assaggiato? Mi hanno soffocato. E Oporto e la Provenza si tengano tutti i loro vini preziosi. Voglio essere rugoso e rinsecchito come un acino di uva passa prima di assaggiarne un altro. Carte! Quadri viventi! E, mio Dio, le signore con le loro figlie da marito! Coprite un pochino le loro grazie, voi mezzane ben educate, o la vostra merce morirà di reumatismi molto prima di conoscere l'etisia. E le altre anche, con le loro attrattive più scoperte. Puah!

(Pausa)

Chi è onesta, casta, o gentile? Una, una sola lo è ed io non oso pensare a lei.

(Si alza)

Su, Natura, su, la caccia è aperta; la tua muta guaisce e ulula: sente l'odor del sangue nell'aria frizzante. Su, su, su, vai lungo ogni strada ed ogni casa perché ogni candela, in questa metropoli di luce, attende, con bramosia, il tuo arrivo e brucia in onore tuo al tuo altare.

segue nota 27

²⁸ Recitative. $\text{♩} = 66 - \frac{4}{4}$.

Quattro battute di transizione orchestrale conducono a un lungo recitativo (da 9), penosa narrazione del disinganno di Tom riannodata tramite una sequela di episodi musicali distinti. Ai pochi accordi spaziosi degli archi che punteggiano timidamente le iniziali riflessioni dell'uomo (da 10) segue una esagitata sezione in tempo doppio ($\text{♩} = 112 - \text{La} \flat \rightarrow$; da 12) nella quale il rapido sillabato del tenore, scagliatosi in un'accesa filippica che non risparmia niente e nessuno – nell'ordine cibo, gioco e donne –, viene come trattenuto da un'ampia melodia a valori lunghi degli ottoni (corno e poi tromba) puntellata dai leggeri staccati degli archi alternati su una progressione cromatica ascendente del basso. Soltanto il ricordo torturante della fidanzata lontana (da 18), proiettato dai dolci controcanti intrecciati di oboi e clarinetti, coglie un attimo di viva emozione del libertino, subito troncata dalle lancinanti sferzate a piena orchestra (sib; da 19) che riportano alla burrascosa temperie precedente. Scagliata a grandi intervalli verso il registro acuto, la voce ritrova con veemenza ancora maggiore il tono dell'invettiva – amplificata oltretutto dalle brutali immagini metaforiche del testo –, mentre un minaccioso idioma cromatico, condensato in contorte folate dei violini (da '21), invade l'intero tessuto orchestrale.

Always the quarry that I stalk²⁹
Fades or evades me, and I walk
And endless hall of chandeliers
In light that blinds, in light that sears,
Reflected from a million smiles
All empty as the country miles
Of silly wood and senseless park;
And only in my heart — the dark.

(*He sits down. Pause*)

I wish I were happy.

(*Enter Shadow. He has a broadsheet in his hand*)

SHADOW

Master, are you alone?³⁰

RAKEWELL

Alone and sick at heart. What is it?

SHADOW (*handing Rakewell the broadsheet*)

Do you know this lady?

RAKEWELL

Baba the Turk! I have not visited St. Giles Fair as yet. They say that brave warriors who never flinched at the sound of musketry have swooned after a mere glimpse of her. Is such a thing possible in Nature?

SHADOW

Two noted physicians have sworn that she is no impostor. Would you go see her?

Sempre la preda che inseguo
svanisce o mi sfugge, ed io cammino
lungo un vasto vestibolo zeppo di candelabri
in una luce che acceca, in una luce che brucia,
riflessa da un milione di sorrisi
tutti vuoti, come spazi in campagna,
di boschi e di parchi senza vita;
solo nel mio cuore – il buio.

(*Si siede*)

Vorrei essere felice.

(*Entra Shadow con un manifesto in mano*)

SHADOW

Signore, siete solo?

RAKEWELL

Ed anche triste. Che cos'è?

SHADOW (*porgendo a Rakewell il manifesto*)

Conoscete questa donna?

RAKEWELL

Baba la Turca! No, non sono ancora andato alla fiera di Saint Giles. Dicono che soldati coraggiosi, che non sono mai arretrati di fronte al crepitio dei moschetti, sono svenuti dopo averle dato una sola occhiata. È possibile una cosa simile in Natura?

SHADOW

Due famosi dottori hanno giurato che non vi è inganno. Volete andarla a vedere?

²⁹ Aria (Reprise). $\text{♩} = 60 - \frac{4}{8} - \frac{3}{8} - \frac{2}{8}$, Sib.

Con la ripresa dell'aria, che sul piano strutturale è un *da capo* in forma abbreviata, il monologo di Rakewell giunge a una conclusione rassegnata e introversa che non potrebbe apparire più incongruente rispetto al clima infuocato della sezione centrale. La giustificazione è ancora una volta nel libretto che, abbandonando l'eloquio altisonante del recitativo appena terminato, recupera una dimensione poetica più intimista – e si consideri la mirabile pregnanza semantica del paragone tracciato tra il cuore «oscuro» di Tom e la miriade di sorgenti luminose che invano lo circondano – assai vicina nel contenuto emotivo agli otto versi d'apertura.

³⁰ Recitative. $\frac{4}{4}$.

Unica via d'uscita per sfuggire a un'esistenza insopportabile è la pronuncia di un secondo desiderio – «vorrei essere felice» –, che provoca l'immediata ricomparsa di Shadow, preannunciato ancora una volta dalla sinistra fioritura del clavicembalo (cfr. es. 3). Esibendo il ritratto di una donna barbata e deforme, Baba la Turca, che ostenta la sua 'avvenenza' fisica quale ambito fenomeno da baraccone nelle fiere, il mefistofelico compare consiglia a Rakewell di chiederne la mano, aizzando la reazione stizzita del padrone che declina con forza l'assurda proposta incalzato dai secchi accordi in orchestra. Un assillante disegno ritmico degli archi, rotto da sforzati dissonanti che vivacizzano l'assoluta diatonicità del linguaggio ($\text{♩} = 120 - \frac{4}{8} - \frac{3}{8}$; da 29), sostiene allora lo sproloquio dialettico del baritono, uno svelto e disinvolto recitativo, volutamente asettico come le parole di chi esalta una libertà irridente da afferrare con atti gratuiti e amorali. Adescato con perfida astuzia l'interlocutore, Nick si prepara allora a un'ulteriore offensiva verbale che dia forza alle argomentazioni appena esposte, mentre un lusingante inciso cromatico discendente del fagotto si incunea misterioso nell'ordito strumentale (*Poco meno mosso* $\text{♩} = 104 - \frac{2}{4}$; da 35).

RAKEWELL

Nick, I know that manner of yours. You have some scheme afoot. Come, sir, out with it.

SHADOW

Regard^{IV} her picture.

RAKEWELL

Would you see me turned to stone?

SHADOW

Do you desire her?

RAKEWELL

Like the gout or the falling sickness.

SHADOW

Are you obliged to her?

RAKEWELL

Heaven forbid.

SHADOW

Then marry her.

RAKEWELL

Have you taken leave of your senses?

SHADOW

I was never saner. Come, master, observe the host of mankind. How are they? Wretched. Why? Because they are not free. Why? Because the giddy multitude are driven by the unpredictable Must of their pleasures and the sober few are bound by the inflexible Ought of their duty, between which slavery there is nothing to choose. Would you be happy? Then learn to act freely. Would you act freely? Then learn to ignore those twin tyrants of appetite and conscience. Therefore I counsel you, Master — Take Baba the Turk to wife. Consider her picture once more, and as you do so reflect upon my words.

In youth the painting slave pursues³¹
The fair evasive dame;
Then, caught in colder fetters, woos
Wealth, office or a name;

RAKEWELL

Nick, so bene quali sono i tuoi modi. Tu stai tramando qualcosa. Suvvia, signore, fuori tutto.

SHADOW

Osservate il suo ritratto.

RAKEWELL

Vorresti vedermi tramutato in pietra?

SHADOW

La desiderate?

RAKEWELL

Come la gotta o il mal caduco.

SHADOW

Le dovete riconoscenza?

RAKEWELL

Il Cielo non voglia.

SHADOW

Allora sposatela.

RAKEWELL

Siete uscito di senno?

SHADOW

Non sono mai stato più assennato. Suvvia, padrone, osservate l'umanità nel suo insieme. Com'è? Infelice. Perché? Perché non è libera. Perché? Perché la moltitudine incostante è trascinata dall'imprevedibile Frenesia del piacere ed i pochi che han la mente lucida sono condizionati dall'inflessibile senso del Dovere: tra queste due schiavitù non vi è scelta. Vorreste essere felice? Allora imparate ad agire liberamente. Vorreste agire liberamente? Allora imparate ad ignorare quella coppia di tiranni che sono il desiderio e la coscienza. Perciò vi consiglio, padrone, di sposare Baba la Turca. Guardate ancora un momento il suo ritratto e, nel frattempo, riflettete sulle mie parole.

In gioventù lo schiavo ansante insegue
la bella dama che lo sfugge.
Poi, imprigionato in più tristi catene corteggia
la ricchezza, gli incarichi o un titolo,

^{IV} «Consider».

³¹ Aria. ♩ = 98 – $\frac{3}{8}$ - $\frac{4}{8}$, Sib.

L'unica aria di Nick, ancora nella forma col *da capo*, assoggetta Tom al credo edonistico del bieco servitore con la logica stringente di un sillogismo categorico che la musica imbriglia in una struttura rigorosa. Un tempo assai disteso sorregge l'esposizione iniziale dove il baritono traccia un desolante ritratto dell'esistenza umana, stretta tra una gioventù sprecata nell'inseguire amori e ricchezze fino a una vecchiaia inaridita nella «stretta prigionia della Virtù», cui gli squilli smorzati di corni e tromba danno un tono di goffa solennità:

Till, old, dishonoured, sick, downcast
 And failing in his wits,
 In Virtue's narrow cell at last
 The withered bondsman sits.

That man alone his fate fulfills,
 For he alone is free
 Who chooses what to will, and wills
 His choice as destiny.
 No eye his future can foretell.
 No law his past explain
 Whom neither Passion may compel
 Nor Reason can restrain.

(Pause)
 Well?

(Rakewell looks up from the broadsheet. He and Shadow look at each other. Pause. Then suddenly Rakewell begins to laugh. His laughter grows louder and louder. Shadow joins in. They shake hands. During the finale Shadow helps Rakewell get dressed to go out)

RAKEWELL

My tale shall be told.³²
 Both by young and by old.

finché vecchio, disonorato, malato, depresso
 e debole ormai d'ingegno
 lo schiavo, logorato dall'età,
 siede nella stretta prigione della Virtù.

Realizza pienamente il proprio destino solo colui
 che è veramente libero,
 sceglie ciò che vuole
 e vuole ciò che ha scelto in sorte.
 Nessuno può prevedere il suo futuro.
 Nessuna legge può rivelare il passato
 di chi Passione non può costringere
 né Ragione condizionare.

(Pausa)
 Ebbene?

(Rakewell distoglie lo sguardo dal manifesto. Lui e Shadow si guardano negli occhi. Pausa. Poi improvvisamente Rakewell incomincia a ridere. La sua risata diviene man mano sempre più fragorosa. Shadow vi partecipa. Si stringono la mano. Durante il finale Shadow aiuta Rakewell a vestirsi per uscire)

RAKEWELL

La mia storia verrà raccontata,
 da giovani e vecchi.

segue nota 31

ESEMPIO 11 (37)

Feroci volate dei legni che affiorano dal ribollire magmatico in orchestra immettono quindi ruvidamente nella sezione centrale ($\text{♩} = 98 - \frac{3}{4}$, do, da 41), nella quale la tesi è ribadita con enfasi ricattatoria su un drastico cambiamento di agogica e tonalità, prima della ripresa assai accorciata del materiale d'esordio (*Tempo I* $\text{♩} = 98 - \frac{3}{8}$, Sib, da 45), quando la certezza di avere finalmente soggiogato la volontà del padrone si traduce in un sommesso sogghigno del clarinetto che sprofonda nel registro grave.

³² Duet-Finale. $\text{♩} = 132 - \frac{6}{8}$, Sol.

Con una risata euforica Rakewell si convince infatti della sensatezza dell'invito e, animato da un'allegria irrefrenabile benché scriteriata, si lancia in un duetto spumeggiante con Shadow pronto a portare a termine la farsa stravagante:

A favourite narration
 Throughout the nation
 Remembered by all
 In cottage and hall
 With song and laughter
 For ever after.
 For tongues will not tire
 Around the fire
 Or sitting at meat
 The tale to repeat
 Of the wooing and wedding
 Likewise the bedding
 Of Baba the Turk
 That masterwork
 Whom Nature created
 To be celebrated
 For her features dire,
 To Tom Rakewell Esquire.

SHADOW

Come, master, prepare
 Your fate to dare,
 Perfumed, well-dressed
 And looking your best,
 A bachelor of fashion,
 Eyes hinting passion,
 Your carriage young
 And upon your tongue
 The gallant speeches
 That Cupid teaches
 With Shadow to guide,
 Come, seek your bride,
 Be up and doing,
 Attend to your wooing,
 On Baba the Turk
 Your charms to work.

Sarà il racconto preferito
 in tutto il paese,
 ricordato da tutti,
 in case e palazzi,
 con canti e con risa
 per l'eternità.
 Giacché le lingue non si stancheranno,
 raccolte intorno al fuoco
 o sedute a tavola,
 di ripetere il racconto
 dell'amore e del matrimonio
 e così del connubio
 di Baba la Turca,
 quel capolavoro
 che Natura ha creato
 per esser celebrato
 per le sue orrende fattezze,
 con Tom Rakewell, signore.

SHADOW

Suvvia, padrone, preparatevi
 a sfidare il vostro destino,
 profumato e ben vestito
 nella vostra forma migliore,
 uno scapolo alla moda,
 con gli occhi folgoranti di passione,
 il portamento giovanile
 e, sulla lingua,
 i discorsi galanti
 che insegna Cupido.
 Con Shadow per guida,
 vieni, cerca la tua sposa,
 su, datti da fare,
 dedicati a corteggiare
 così che, su Baba la Turca,
 agisca il tuo fascino.

segue nota 32

ESEMPIO 12 (51)

Rakewell

My tale shall be told both by young and by old, by young and by old, by — young and by old.

Scortato da un'orchestra che dispiega un'energia dinamica impetuosa condita da armonie piccanti e trilli leggiadri, l'*ensemble* procede con vivacità straripante e culmina in un'enfatica 'stretta' (da ¹⁷³) nella quale entrambe le voci si uniscono a celebrare un beffardo inno nuziale.

What deed could be as great
As with this gorgon to mate?
All the world shall admire
Tom Rakewell Esquire.

RAKEWELL

My heart beats faster.
Come, Shadow.

SHADOW

Come, master
And do not falter.

RAKEWELL and SHADOW (*together*)

To Hymen's Altar.
Ye Powers, inspire
Tom Rakewell Esquire.

(*Exeunt. Quick curtain*)

Quale impresa è più grande
che l'unirsi a una gorgone?
Tutto il mondo ammirerà
Tom Rakewell, signore.

RAKEWELL

Il mio cuore batte più velocemente.
Vieni, Shadow.

SHADOW

Venite, padrone,
non perdetevi d'animo.

RAKEWELL e SHADOW (*insieme*)

All'Altare d'Imene.
Voi potenze, date forza
a Tom Rakewell, signore.

(*Escono. Cala rapidamente la tela*)

SCENE TWO

*Street in front of Rakewell's house. London. Autumn. Dusk. The entrance, stage centre, is led up to by a flight of semi-circular steps. Servants' entrance left, tree right.*³³

(*Enter Anne. She looks anxiously at the entrance for a moment, walks slowly up the steps and hesitatingly lifts the knocker. Then she glances to the left and, seeing a servant beginning to come out of the servants' entrance, she hurries down to the right and flattens herself against the wall under*

SCENA SECONDA

Strada di fronte alla casa di Rakewell. Londra. Autunno. Crepuscolo. All'ingresso, al centro del palcoscenico, si giunge per una scalinata semicircolare. A sinistra vi è l'ingresso di servizio. A destra un albero.

(*Entra Anne. Guarda ansiosa l'ingresso, sale lentamente gli scalini e, esitando, solleva il battente. Poi guarda a sinistra e, vedendo un servitore uscire dalla porta di servizio, scende in fretta a destra e si appiatta contro il muro sotto l'albero, con la mano stretta al*

³³ ♩ = 96 - $\frac{3}{4}$, do.

Raggelanti fremiti a piena orchestra segnalano nell'intenso preludio alla seconda scena l'ingresso di Anne. La donna, appena giunta a Londra alla ricerca di Tom, si aggira solitaria dinanzi alla fastosa dimora del fidanzato, ammantata di morbidi increspamenti per terze dei violini sopra cui si eleva la melodia sofferente di una tromba:

ESEMPIO 13a (81)

Palesi riferimenti drammatico-musicali riconosciuti dallo stesso autore, quali l'insolito impiego dello strumento a fiato (reminiscenza, forse, del *Don Pasquale* donizettiano), affollano la pantomima a plasmare un quadro di incantevole e disperato lirismo dove la protagonista femminile agisce come novella Micaëla, timorosa ma tenace eroina della *Carmen* di Bizet.

the tree, her hand held against her breast, until he passes and exits to the right. Then she steps forward)

ANNE

How strange! although the heart for love dare everything,³⁴
The hand draws back and finds
No spring of courage. London! Alone! seems all
[that it can say.

O heart, be stronger, that what this coward hand
Wishes beyond all bravery, the touch of his,

May bring its daring to a close, unneeded,

And love be all your bounty.

(With an elevated and quiet determination)

No step in fear shall wander nor in weakness delay;

Hear thou or not, merciful Heaven, ease thou or not my
[way;

A love that is sworn before Thee can plunder Hell
[of its prey.

(As she turns again toward the entrance, a noise from the right causes her to turn in that direction and come forward, as a procession of servants carrying wrapped, yet obviously strangely shaped packages, starts crossing the stage from

cuore, fino a che il servitore non è passato e uscito a destra. Poi ella avanza verso il proscenio)

ANNE

Che strano! Anche se per amore il cuore oserebbe tutto,
la mano si ritrae e non sa trovare
uno scatto coraggioso. A Londra! Da sola! pare che
sia tutto ciò che sa dire.

O cuore, sii più forte: ciò che questa mano codarda
desidera va al di là di ogni azione audace – il toccare
[la sua –

possa tu portare a buon fine ciò che essa, inutilmente,
[osa:

ed amore sia la tua ricompensa.

(Con determinazione sublime e tranquilla)

Non andrò in giro raminga e impaurita, né la fragilità
[mi tratterrà;

che tu mi ascolti o no, pietoso Cielo, che tu mi renda
[o no facile la via;

un amore giurato di fronte a Te può strappare
[all'Inferno la sua preda.

(Mentre si avvia di nuovo verso l'ingresso, un rumore, da destra, la induce a voltarsi in quella direzione e a portarsi sul proscenio mentre una fila di servitori, che portano oggetti incartati e pacchi di forme strane, at-

³⁴ Recitative and Arioso. *Lo stesso tempo* – $\frac{3}{4}$ - $\frac{3}{8}$ - $\frac{3}{4}$, do →.

Angoscia ed esitazione si condensano poco dopo in un recitativo affannoso che esprime il panico di una donna certamente non avvezza ai sordidi ambienti metropolitani. Illustrata dapprima da lacerti melodici disuniti sui nervosi brividi degli archi, l'ansia cede quindi il posto all'imprudenza audace ($\text{♩} = 84 - \frac{4}{4}$, si; da 87), che sfocia infine nella determinazione intrisa di speranza espressa da un melodizzare più disteso e cantabile (*Lo stesso tempo* – $\frac{3}{4}$ - $\frac{3}{4}$ - $\frac{4}{4}$ - $\frac{4}{4}$, Mi♭):

ESEMPIO 13b (90²)

Anne

No steps, no steps in fear shall wan - der

ben cantato in *p*

Fl. I *mf*

Vle. Cl. I

Vlc. Fag. I *p*

Cb. arco pizz. arco

the right and exiting into the servants' entrance.³⁵ While this is going on, night begins to fall. At its close the stage is dark)

What can this mean?... A ball?... A journey?...

[A dream?

How evil in the purple dark they seem...

Loot from dead fingers... Living mockery...

I tremble with no reason...

(As the procession is completed, a sedan chair is carried in from the left, preceded by two servants carrying torches. Anne turns suddenly towards it)

Lights!...

(The chair is set down before the steps. Rakewell steps from it into the light)

... 'Tis he!

(Anne hurries to him, and he takes a few steps forward to meet her and holds her gently away from himself)

RAKEWELL (*confused and agitated*)

Anne! Here!

ANNE (*with self-control*)

And, Tom, such splendour.

RAKEWELL

Leave pretences,³⁶

Anne, ask me, accuse me —

ANNE (*interjecting*)

Tom, no —

traversa la scena da destra e si dirige verso l'ingresso di servizio. Mentre tutto ciò avviene, inizia a calare la notte. Alla fine il palcoscenico è buio)

Cosa può voler dire tutto questo?... Un ballo?...

[Un viaggio?... un sogno?

Sembrano forme maligne che rosseggiano nel buio...

Bottino di dita morte... spettacolo grottesco...

Tremo senza ragione...

(Quando il corteo è finito, una portantina viene portata in scena da sinistra, preceduta da due servitori che reggono delle torce. Anne si gira immediatamente)

Luci!...

(La portantina è posata davanti ai gradini. Rakewell ne scende ed è in piena luce)

... È lui!

(Anne si precipita verso di lui ed anche lui fa alcuni passi verso di lei, tenendola gentilmente a distanza)

RAKEWELL (*confuso e agitato*)

Anne! Qui!

ANNE (*dominandosi*)

Tom, che lusso!

RAKEWELL

Non fingere,

Anne, fammi domande, accusami —

ANNE

Tom, no —

³⁵ $\text{♩} = 96 - \frac{2}{4}$, Fa-Sol-Fa.

Prima però che Anne riesca ad avvicinarsi all'ingresso, una spiritosa marcetta, slegata dal contesto sonoro precedente per l'impianto integralmente diatonico, si propaga in orchestra per tratteggiare il variopinto corteo nuziale che attraversa la scena. Sgomenta di fronte al bizzarro spettacolo, la donna smarrisce ogni certezza, «ballo?... viaggio?... sogno?...», ma non appena Rakewell smonta dalla lussuosa portantina che i servitori depongono a terra, riconosce l'amato e gli si getta incontro.

³⁶ Duet. *Alla breve* $\text{♩} = 92 - \frac{2}{2}$, fa.

La sezione iniziale del duetto, che contrappone un'innamorata ebba di gioia e disposta a perdonare mancanze e offese a un novello sposo il cui unico desiderio è quello di sbarazzarsi di una presenza inopportuna, si dipana in un clima di comune smarrimento, amplificato dai frenetici e quasi violenti interventi degli archi alternati. Dopo un fugace 'a parte' (da 114) in cui le voci si sovrappongono in una parentesi meditativa cullata dalle morbide trame accordali di flauti e clarinetti, il dialogo riparte quindi con minor foga. Agendo sulla sensibilità di Anne nel tentativo di persuaderla ad abbandonare Londra, Tom offre alla donna una descrizione squallida della vita londinese con una declamazione più misurata (*Molto meno mosso* $\text{♩} = 58 - \frac{6}{8}$, do→Mi♭; da 117) a cui i disegni imitativi dei flauti sui placidi arpeggi dei clarinetti danno tuttavia sfumature di tenebre. Ma ogni sforzo è vano e il ritorno della ribollente atmosfera d'apertura (*Tempo 1* $\text{♩} = 92 - \frac{2}{2}$, fa; da 123) sancisce la reciproca incomunicabilità delle parti. Solo quando Anne, in un ultimo sussulto di volontà, rivela al fidanzato di considerarlo ancora degno per l'amore che prova per lei il libertino mostra un attimo di cedimento, anche se il confuso slancio emotivo è presto mortificato dall'intervento di Baba.

RAKEWELL

— Denounce me to the world, and go;
Return to your home, forget in your senses
What, senseless, you pursue.

ANNE (*quietly*)

Do you return?

RAKEWELL (*violently*)

I!

ANNE

Then how shall I go?

RAKEWELL

You must!

(*Aside*)

O wilful powers, pummel to dust
And drive into the void, one thought — return!

ANNE (*aside*)

Assist me, Heaven, since love I must
To calm his raging heart, his eyes that burn.

RAKEWELL (*turning to Anne and addressing her with a more measured tone*)

Listen to me, for I know London well!
Here Virtue is a day coquette,
For what night hides, it can forget,
And Virtue is, till gallants talk — and tell.
Then, only let it gild its ruined fame,
Perfume its obvious decay,
It sallies forth into the day,
Corrupting all again in Virtue's name.
O Anne, that is the air we breathe; go home,
'Tis wisdom here to be afraid.

ANNE

How should I fear, who have your aid

And all my love for you beside, dear Tom?

RAKEWELL (*bitterly*)

My aid? London has done all that it can
With me. Unworthy am I, less
Than weak. Go back.

ANNE (*simply*)

Let worthiness,

So you still love, reside in that.

RAKEWELL (*touched, stepping towards her with emotion*)

O Anne!

(Baba suddenly puts her head out through the curtains of the sedan-chair window. She is very elaborately coiffed, and

RAKEWELL

Denunciami al mondo e vattene.
Ritorna a casa, dimentica col tuo buon senso
ciò che, insensatamente, vai inseguendo.

ANNE (*tranquillamente*)

E tu torni?

RAKEWELL (*con violenza*)

Io!

ANNE

E allora come potrò andarmene io?

RAKEWELL

Tu devi!

(*Fra sé*)

Oh forza di volontà, buttata nella polvere
e trascinata nel nulla – un sol pensiero – tornare!

ANNE (*fra sé*)

Assistimi, o Cielo, giacché io l'amo io devo
calmare il suo cuore in tumulto ed i suoi occhi che
[bruciano.

RAKEWELL (*volgendosi ad Anne e parlandole in tono più calmo*)

Ascoltami, perché io Londra la conosco bene!
Virtù qui è una civetta
perché ciò che la notte nasconde, dimentica,
e Virtù esiste solo finché ne parlano i suoi spasimanti.
S'indori lei la fama sua in rovina,
si profumi la puzza di marciume
che sparge in pieno giorno, e poi ancora
col nome di Virtù tutto corrompa.
O Anne, questa è l'aria che noi respiriamo: vai a casa,
aver paura qui è l'unica saggezza.

ANNE

Come posso aver paura io che ho al mio fianco il tuo [aiuto

e tutto il mio amore per te, Tom caro?

RAKEWELL (*con amarezza*)

Il mio aiuto? Londra ha fatto di me tutto
ciò che voleva. Io sono indegno, men
che debole. Torna indietro.

ANNE (*con semplicità*)

Lascia che dignità,

poiché tu ancora ami, stia in questo.

RAKEWELL (*commosso, si volge verso di lei con emozione*)

O Anne!

(Baba la Turca improvvisamente sporge la testa tra le tendine della finestra della portantina. Ha una petti-

her face is, below the eyes, heavily veiled in the Eastern fashion)

BABA (*interrupting with vexation*)

My love, am I to remain in here forever?³⁷ You know that I am *not* in the habit of stepping from *sedan chairs*^v unaided. Nor shall I wait, unmoved, much longer. Finish, if you please, whatever business is detaining you with this person.

(*She withdraws her head*)

ANNE (*surprised*)

Tom, what —?

RAKEWELL

My wife, Anne.

ANNE

Your wife!

(*Pause. Then, with slight bitterness*)

I see, then, it is I who was unworthy.

(*She turns away. Rakewell again steps toward her, then checks himself*)

ANNE (*aside*)

Could it then have been known³⁸

When Spring was love, and love took all our ken,

That I and I alone

Upon that forsworn ground,

Should see love dead?

O promise the heart to winter, swear it bound

To nothing live, and you shall wed;

natura molto elaborata ed il suo volto, dagli occhi in giù, è coperto da un fitto velo alla maniera orientale)

BABA (*interrompe i due in modo brusco*)

Amor mio, devo rimanere qui per sempre? Sai che non ho l'abitudine di scendere dalla portantina senza aiuto. E non aspetterò, immobile, più a lungo. Smetti, per favore, qualsiasi sia la cosa che ti trattiene con questa persona.

(*Ritira la testa*)

ANNE (*sorpresa*)

Tom, che cosa?

RAKEWELL

Mia moglie, Anne.

ANNE

Tua moglie?

(*Pausa. Con lieve amarezza*)

Allora, capisco, ero io l'indegna.

(*Volge le spalle. Rakewell, di nuovo, si dirige verso lei ma poi si ferma*)

ANNE (*fra sé*)

Chi poteva allora sapere quando primavera era amore ed amore prendeva tutta la nostra attenzione, che io, ed io sola,

in questa situazione di falso e spergiuo avrei dovuto vedere amore morto?

Oh prometti di offrire il tuo cuore all'inverno, giura che non è legato a nulla che viva, e tu ti sposerai;

³⁷ Recitative. *Molto meno* ♩ = 72 – $\frac{2}{4}$, Re;

Dall'interno della portantina, da cui non è sua abitudine scendere senza aiuto, la mostruosa consorte di Rakewell si presenta sgarbatamente, sporgendo il volto velato per lagnarsi con voce piagnucolosa – e i due fagotti ne enfatizzano la cadenza con il loro dialogo impertinente – di essere stufa di attendere. La reazione inorridita di Anne, che comprende con orrore di essere lei stessa «l'indegna», si materializza in pochi, lugubri istanti attraverso scarse battute di declamato trainato verso il grave da una spossata discesa cromatica del corno (*Lo stesso tempo* – $\frac{4}{4}$; da 130).

^v «my sedan».

³⁸ Trio. ♩ = 72-74 – $\frac{4}{4}$, mi.

Unica decisione da prendere dopo uno *shock* così crudele non può che essere la fuga precipitosa, ma Stravinskij costruisce su questa situazione, al contempo patetica, amaramente ridicola e impregnata di tragica ironia, uno dei momenti più intensi dell'intera opera – posto, non a caso, al centro esatto dell'arco drammatico. Indicato quale «terzetto» in partitura, l'*ensemble* è in realtà congegnato in modo assai originale come un duetto senza dialogo – entrambi i protagonisti non hanno d'altronde più nulla da dirsi – cui si sovrappongono gli interventi di Baba. Tutti e tre i personaggi si esprimono 'a parte': Anne e Tom, ostacolati nel loro amore da un'assurda fatalità, riflettono rispettivamente su esperienze passate e conseguenze future – e con sommo magistero tecnico i librettisti confezionano due testi speculari a livello metrico-poetico eppur contrapposti nel significato –; Baba, al contrario, rimane ai margini dello sviluppo narrativo, continuando imperterrita a lamentarsi dei ritardi nel suo giorno di nozze. Anche a livello musicale i rapporti drammatici risultano nettamente polarizzati. Un medesimo afflato lirico lega infatti le parti vocali della coppia di innamorati, le cui simultanee frasi cadenzali modulano un denso tessuto sonoro ripartito in tre sezioni distinte pervase da un insistente scansione sincopata:

But should you vow to love, O then
See that you shall not feel again —
O never, never, never —
Lest you, alone, your promise keep,
Walk the long aisle, and walking weep
Forever.

TOM (*aside*)

It is done, it is done.
I turn away, yet should I turn again,
The arbour would be gone
And on the frozen ground,
The birds lie dead.
O bury the heart there deeper than it sound,
Upon its only bridal bed;
And should it, dreaming love, ask — When
Shall I awaken once again?

ma dovessi tu mai far voti d'amore, oh allora
bada di non farti accorgere —
oh mai, mai, mai —
a men che tu, da sola, la tua promessa voglia mantenere
e cammini lungo la navata, e camminando pianga
per sempre.

RAKEWELL (*fra sé*)

È finita, finita.
Volto le spalle, eppur, se mi voltassi ancora,
l'albero sarebbe scomparso
e, sul terreno gelato,
giacerebbero gli uccelli morti.
Oh seppellisci il cuore là dove non si possa
udirlo battere, nel suo unico possibile talamo nuziale;
e se mai dovesse, sognando amore, chiedere: Quando
mai mi risveglierò?

segue nota 38

ESEMPIO 14 (131¹)

Anne

Could it then, could it then have been known when love was spring

Rakewell

It is done, it is done.

Fl. I-II

p

Cl. I-II

p *mf*

VI. I
VI. II

Vlc.
Cb.

arco
(pizz.)

Al ritmo compassato della sequenza iniziale, chiusa emblematicamente dalla parola «dead», segue una decisa impennata espressiva che al ruvido slittamento tonale (mi \flat ; da 136) abbina una esasperazione sentimentale che sfocia sulla parola «never» in un'ampia fioritura per seste di soprano e tenore. Nella coda, infine (da 139), le voci si scindono nuovamente in accorati disegni melodici, mentre il mezzosoprano irrompe con decisione nella trama polifonica mediante uno svelto sillabato di segno opposto che procede immutato sino alla suggestiva cadenza sospesa su cui tutte e tre le voci intonano la parola «forever».

Say — Never, never, never;
 We shall this wint'ry promise keep —
 Obey thy exile, honour sleep
 Forever.

BABA (*poking her head out of the curtains at each remark*)

Why this delay?
 Away!
 Oh, who is it, pray,
 He prefers to his Baba on their wedding day?

A family friend? An ancient flame?
 I'm quite perplexed
 And more, I confess, than a little vexed.

Enough is enough!
 Baba is not used
 To be so abused.
 She is not amused.
 Come here, my love.
 I hate waiting,
 I'm suffocating,
 Heavens above!

Will you permit me to sit in this conveyance
 Forever?

(*Anne exits right hurriedly*)

I have not run away, dear heart. Baba is still waiting patiently
 for her gallant.³⁹

RAKEWELL (*squaring his shoulders and approaching the
 chair*)

I am with you, dear wife.
 (*He helps her from the chair with a gallant bow*)

BABA (*patting him affectionately on the cheek*)

Who was that girl, my life?

RAKEWELL (*ironically*)

Only a milk-maid, pet,
 To whom I was in debt.

rispondi: mai, mai, mai.
 Noi manterremo questa promessa fatta d'inverno,
 rimarremo in esilio, onore dormirà
 per sempre.

BABA (*sporgendo, ad ogni frase, la testa fuori dalle ten-
 dine*)

Perché mai questo ritardo?
 Suvvia...
 Oh, di grazia, che è mai
 costei che lui preferisce alla sua Baba nel giorno del
 [loro matrimonio?]

Un'amica di famiglia? Una vecchia fiamma?
 Sono proprio stupita
 e non poco, lo confesso, seccata.

Quando è troppo è troppo!
 Baba non è abituata
 ad essere così maltrattata.
 Non si diverte.
 Vieni qui, amore mio,
 odio aspettare,
 mi pare di soffocare.
 Oh cielo!

Mi lascerai seduta in questa portantina
 per sempre?

(*Anne esce precipitosamente*)

Io non sono scappata via, cuore mio. Baba è qui che
 aspetta pazientemente il suo innamorato.

RAKEWELL (*alzando le spalle e avvicinandosi alla por-
 tantina*)

Eccomi a te, moglie cara.
 (*L'aiuta a scendere con un galante inchino*)

BABA (*battendogli affettuosamente una mano sulla
 guancia*)

Ma chi era quella ragazza, vita mia?

RAKEWELL (*ironico*)

Solo una lattaiia, mia diletta,
 con la quale ero in debito.

³⁹ Finale. ♩ = 54 - $\frac{3}{4}$, Re.

Fuggita Anne, Baba può finalmente uscire allo scoperto e presentarsi al pubblico al ritmo di una marcia solenne di barocca pomposità. L'effetto generale rispetto al dramma appena occorso è quasi straniante, sia nella sovrana insensibilità ostentata dalla donna, sia nel repentino cambiamento nell'atteggiamento di Rakewell che, dopo averla aiutata con garbo a scendere dalla portantina, rinnega ogni coinvolgimento emotivo con la «lattaiia». Attirata dall'opulenza del corteggio e dalla notorietà del personaggio, una gran folla accorre in scena per acclamarla e ammirarne le fattezze spaventose. Gonfia di orgoglio, Baba reagisce da diva consumata e con gesto teatrale si toglie il velo offrendo la sua barba fluente al tripudio generale.

(As Rakewell takes his wife's hand and lifts it to begin conducting her up the steps, the entrance doors are thrown open, servants carry off the sedan chair, servants appear from the entrance and line the sides of steps carrying torches, and voices are heard off crying)

VOICES

Baba the Turk is here! Baba the Turk is here!

(At this Baba, as she begins her ascent, draws herself up with obvious pride — and the crowd pours onto the stage from both sides)

CROWD *(facing the house — covering the whole front of the stage — in the darkness)*

Baba the Turk, Baba the Turk, before you retire,
Show yourself^{vi} once, O grant us our desire.

(Baba and Rakewell have reached the top of the steps. He exits into the house, and she, with an eloquent gesture, sweeps around to face the crowd, removes her veil and reveals a full and flowing black beard. As the crowd, entranced, chants)

Ah! Baba, Baba, Baba. Ah!

(She blows them a kiss and keeps her arms outstretched with the practiced manner of a great artiste. Tableau. Curtain)

SCENE THREE

The same room as Act Two, Scene One, except that now it is cluttered up with every conceivable kind of object: stuffed animals and birds, cases of minerals, china, glass, etc.

(Rakewell and Baba are sitting at breakfast, the former sulking, the latter breathlessly chattering)

BABA

As I was saying both brothers wore moustaches,⁴⁰
But Sir John was taller; they gave me the musical glasses.

(Come Rakewell prende la mano di sua moglie e la solleva iniziando a salire la scala, la porta d'ingresso viene spalancata, i servitori ne escono e si allineano lungo i lati della scalinata, reggendo torce. Voci fuori scena che gridano)

VOCI

Baba la Turca è qui! Baba la Turca è qui!

(Baba, cominciando a salire, si erge piena di comprensibile orgoglio, mentre i cittadini si ammassano sul palcoscenico)

LA FOLLA *(di fronte alla casa - occupando l'intera parte anteriore del palcoscenico - nell'oscurità)*

Baba la Turca, Baba la Turca, prima di entrare,
fatti vedere una volta sola; esaudisci il nostro desiderio.

(Baba e Rakewell hanno raggiunto la cima delle scale. Egli entra in casa. Baba, con gesto eloquente, si gira rivolgendosi alla folla, si toglie il velo e scopre una fitta e fluente barba nera. Mentre la folla, ipnotizzata, canta)

Ah! Baba, Baba, Baba. Ah!

(Baba butta baci e spalanca le braccia col gesto studiato della grande artista. Tableau. Sipario)

SCENA TERZA

La stessa stanza dell'atto secondo, scena prima, tranne che ora la stanza è stipata di ogni sorta di oggetti: animali ed uccelli impagliati, vetrinette di pietra, porcellane, vetri ecc.

(Rakewell e Baba stanno facendo colazione, il primo è di pessimo umore, la seconda parla senza posa)

BABA

Come stavo dicendo, entrambi i fratelli avevano i baffi
ma Sir John era più alto – mi hanno regalato

[un'armonica.

^{vi} «thysself».

⁴⁰ Aria. ♩ = 132– $\frac{3}{8}$ -16, Fa.

Se con fare divertito compositore e librettisti si premurano fin da principio di dissipare ogni dubbio su possibili tentazioni erotiche provate da Tom nei confronti dell'esotico fenomeno da baraccone, il terzo quadro dell'atto secondo si apre con un gustosissimo siparietto di vita domestica dove Baba è descritta nei suoi modi paradossali e derisori quale perfetta caricatura della sensibilità femminile. L'ambientazione è la medesima del *tableau* di inizio atto: la stanza dove Rakewell aveva protestato il suo ribrezzo per un'esistenza sprecata, ora saturata di eccentrici *souvenir* e cianfrusaglie varie provenienti dalle fortunate *tournées* internazionali della donna barbata. Mentre gli sposini siedono per colazione il piccante e assai monotono resoconto è rievocato dal mezzosoprano, con insopportabile cicaluccio, in un'arietta salmodiante sostenuta da un loquace *perpetuum mobile* di archi e clarinetti:

That was in Vienna, no, it must have been Milan
Because of the donkeys. Vienna was the Chinese fan

— Or was it the bottle of water from the River Jordan?

I'm certain at least it was Vienna and Lord Gordon.

I get so confused about all my travels.

The snuff boxes came from Paris, and the fulminous
[gravels

From a cardinal who admired me vastly in Rome.

You're not eating, my love. Count Moldau gave me the
[gnome,

And Prince Obolowsky^{vii} the little statues of the Twelve
[Apostles,

Which I like best of all my treasures except my fossils.

Which reminds me I must tell Bridget never to touch the
[mummies.

I'll dust them myself. She can do the wax-work dummies.

Of course, I like my birds, too, especially my Great Auk;

But the moths will get in them. My love, what's the matter,
[why don't you talk?

(Pause)

What's the matter?

RAKEWELL

Nothing.

Ciò accadde in Vienna, no, doveva essere Milano,
perché c'erano gli asini. A Vienna mi regalarono un
[ventaglio cinese –

o la bottiglia d'acqua del Giordano?

Sono certa però che era Vienna e Lord Gordon.

Faccio una gran confusione con tutti i miei viaggi.

La tabacchiera arrivò da Parigi, e gli acciarini

da un cardinale che molto mi ammirò a Roma.

Ma tu non mangi, amore mio. Il Conte Moldau mi
[regalò lo gnomo

ed il Principe Obolowsky le statuine dei Dodici
[Apostoli,

che, dopo i fossili, sono i preferiti tra i miei tesori.

Questo mi fa venire in mente che devo dire a Bridget
[di non toccare mai le mummie.

Le spolvererò io stessa. Lei può spolverare i manichini
[di cera.

Certo mi piacciono anche i miei uccelli, specialmente il
[mio grande Nibbio,

ma se li mangeranno le tarme. Amore mio, cosa c'è
[che non va, perché non parli?

(Pausa)

Cosa c'è?

RAKEWELL

Nulla.

segue nota 40

ESEMPIO 15 (1157)

The musical score for Example 15 (1157) is presented in four staves. The top staff is for the vocal line, labeled 'Baba', in a 3/8 time signature. The lyrics are: 'As I was say-ing both bro-thers wore mou-sta-ches. But Sir John was tall-cr;'. The second staff is for Violins I and II (VI. I-II), the third for Clarinets I and II (Cl. I-II), and the fourth for Violoncello and Contrabasso (Vlc. Cb.). The instrumental parts feature rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes.

^{vii} «Obolowsky».

BABA	Speak to me!	BABA	Parlami!
RAKEWELL	Why?	RAKEWELL	Perché?
BABA (<i>rises and puts her arm lovingly round Rakewell's neck</i>)	Come, sweet, come. ⁴¹	BABA (<i>si alza ed abbraccia teneramente Rakewell</i>)	Su, caro, su
	Why so glum?		perché così cupo?
	Smile at Baba who		Sorridi a Baba che
	Loving smiles at you.		con amore sorride a te.
	Do not frown,		Non esser corrucciato,
	Husband dear...		marito mio adorato...
RAKEWELL (<i>pushing her violently away</i>)	Sit down.	RAKEWELL (<i>spingendola via con violenza</i>)	Siediti.
BABA (<i>bursts into tears and rage. During the following she strides about the stage and, at each of the four words in the first lines of both stanzas, picks up some object and smashes it</i>)	Scorned! Abused! Neglected! Baited! ⁴²	BABA (<i>irata, scoppia in lacrime. Durante la sua aria cammina avanti e indietro per il palcoscenico. Per ognuna delle quattro parole, prende un oggetto e lo manda in pezzi</i>)	Delusa! Offesa! Respinta! Tradita!
	Wretched me!		Disgraziata me!
	Why is this?		Ma perché tutto ciò?
	I can see.		Io lo so.

⁴¹ Baba's Song. $\frac{2}{4}$

Moine e lusinghe con cui la donna condisce la sua esposizione non ottengono però l'effetto sperato. Nella speranza di attirare l'attenzione di un marito distratto e immerso in neri pensieri, Baba intona allora una canzoncina sentimentale a cappella, che spande i suoi effluvi dolcinati nel silenzio orchestrale.

⁴² Aria. $\text{♩} = 144 - \frac{4}{4}$, re.

All'estremo rifiuto di Tom che la respinge con violenza, sopraggiunge infine la crisi isterica, svolta in una grande aria durante la quale Baba percorre furiosa la scena distruggendo quasi pezzo per pezzo la sua pregiata collezione. Rabbia e frustrazione si mescolano in quella che potrebbe essere letta come una parodia affettuosa dell'atteggiarsi capriccioso delle *star* di prima grandezza, traducendosi in musica ora in collerici salti d'ottava su goffi *glissandi* vocali sorretti da parossistiche esplosioni orchestrali (*Meno mosso* $\text{♩} = 120 - \frac{2}{4}$, re; da 170),

ESEMPIO 16 (170)

Meno mosso

(At each of the following four words Baba picks up some object and smashes it)

Baba

Sco - rned! A - bu - sed! Ne - glec - ted! Bai - ted!

Wre - tched me! Why is this? Why is this?

ora in gorgheggi spaventosi che approdano a un lungo vocalizzo sulla parola «never» che produce pungenti dissonanze scontrandosi col clarinetto (187) quando la donna, dopo aver rinfacciato al marito l'infatuazione per Anne, giura che non permetterà mai di farsi scalzare dalla rivale.

I know who is
Your bliss, your love, your life
While I, your loving wife —
Lie not! — am hated.

Young, demure, delightful, clever
Is she not?
Not as I.

(Shoving her face into Rakewell's)

That is what
I know you sigh.

Then sigh! Then cry! For she
(She sits down)

Your wife shall never be —
Oh no! no, ne... (ver)

(In the middle of the last word Rakewell rises suddenly, seizes his wig and plumps it down over her head, back to front, cutting her run off suddenly. Baba remains silent and motionless in her place for the rest of the scene. Rakewell walks moodily about with his hands in his pockets, then flings himself down on a sofa backstage)

RAKEWELL

My heart is cold, I cannot weep;⁴³
One remedy is left me — sleep.

(He sleeps. A short pause. A door right opens and Shadow peeps in.⁴⁴ Seeing all clear, he withdraws his head and then enters, wheeling in front of him some large object covered by a dust sheet. When he has brought it to the front centre of stage he removes the dust sheet; discloses a fantastic baroque machine. He looks about, picks a loaf of bread from the

Io so chi è
la tua gioia, il tuo amore, la tua vita,
mentre io, la tua amorevole sposa —
non mentire! — vengo odiata.

Giovane, pudica, deliziosa, saggia,
non lo è?

Non come me.

(Schiacciando il suo viso contro quello di Rakewell)

Io lo so

che è per questa che sospiri.

Sospira allora! e piangi! Perché lei
(Si siede)

non sarà mai tua sposa —
Oh no! no, ma... (i)

(A metà dell'ultima parola Rakewell si alza di scatto, afferra la propria parrucca e gliela ficca in testa, rovesciata, interrompendo l'effluvio di parole. Baba rimane in silenzio ed immobile al suo posto per tutta la durata della scena. Rakewell cammina su e giù, di malumore, con le mani in tasca, poi si butta contro un divano sul fondo della scena)

RAKEWELL

Ho il cuore freddo, non posso piangere:
mi è rimasto un sol rimedio: dormire.

(Dorme. Una porta sulla destra si apre e Shadow fa capolino. Vedendo che tutto è tranquillo ritira la testa e quindi entra spingendo di fronte a sé un grande oggetto coperto da un telone. Quando l'ha portato al centro della scena toglie il telone; scopre così una macchina fantastica e complicata. Si guarda in giro, pren-

⁴³ Recitative. ♩ = 66 - $\frac{3}{4}$.

Per far definitivamente tacere la consorte troppo petulante Rakewell passa allora alle maniere forti e, afferratane d'impulso la parrucca, gliela preme con forza sul viso interrompendone lo sproloquio con la conseguenza esilarante di gettarla all'istante in uno stato catatonico – e per tutta la durata del quadro Baba rimarrà immobile al suo posto alla stregua di un'ingombrante suppellettile! Rincorato eppur esausto, il tenore sfoga infine la sua cinica insensibilità in un fulmineo recitativo sul pizzicato degli archi, prima di assopirsi sotto l'effetto ipnotico di una lunga nota tenuta del corno con sordina e della viola sul ponticello.

⁴⁴ Pantomime. Più mosso ♩ = 92 - $\frac{3}{4}$, Sol.

Tale pedale funge quindi da magnetico fondale sonoro per una curiosa pantomima in cui Shadow, entrato circospetto nella stanza, testa una «fantastica macchina barocca» apparentemente capace di tramutare un coccio di vaso rotto da Baba in pezzo di pane. L'operazione è in realtà un imbroglio grossolano – secondo le indicazioni del libretto il trucco deve oltretutto risultare ben visibile anche agli spettatori –, che il demoniaco personaggio maschera canticchiando una triviale melodia mentre gli effetti sonori ottenuti in orchestra, meccanici disegni dei legni nel registro acuto e pizzicati degli archi gravi su scale ottatoniche, paiono trasmettere i cigolii di un dispositivo mal funzionante:

table, opens a door in the front of the machine, puts in the loaf and closes the door. Then he looks round again and picks off the floor a piece of a broken vase. This he drops into a hopper on the machine. He turns a wheel and the loaf of bread falls out of a chute. He opens the door, takes out the piece of china, replaces it by the loaf and repeats the performance, so that the audience sees that the mechanism is the crudest kind of false bottom. The second time he ends with the loaf in the machine and the piece of china in his hand. Then he puts back the dust sheet and wheels the machine backstage near Rakewell's sofa and takes up a position near Rakewell's head)^{viii}

de un panino dalla tavola, apre uno sportello nella parte frontale della macchina, vi introduce il panino e richiude lo sportello. Poi si guarda ancora in giro e raccoglie dal pavimento un pezzo di vaso rotto. Lo lascia cadere in un imbuto che sta sopra alla macchina. Gira una ruota ed il panino cade fuori da uno scivolo. Apre lo sportello, prende fuori il pezzo di vaso lo rimette al posto del panino e ripete l'esibizione così che gli spettatori vedano che il marchingegno non è altro che un terribile imbroglio. La seconda volta egli finisce con il panino nella macchina e il pezzo di vaso in mano. Infine rimette il telone e spinge la macchina sul fondo della scena, vicino al divano di Rakewell e si sistema vicino alla testa di lui)

RAKEWELL (*stirring in his sleep*)
O I wish it were true.⁴⁵

RAKEWELL (*muovendosi nel sonno*)
Vorrei che fosse vero.

segue nota 44

ESEMPIO 17 (191²)

(*singing to himself*)
sottovoce

Shadow
Fa la la la la la la la la la la la la la la

Cl. I
Cl. II
Cor. I
Vla
Cb.

Ott. Fl. I
8^{va}
8^{va}
pizz.

^{viii} Aggiunta: «SHADOW (*singing to himself*) | Fa la la la la la».

⁴⁵ Recitative-Arioso-Recitative.

Proprio nel momento in cui il clavicembalo espone il motivo dell'es. 3, segno che il diavolo è ormai pronto ad agire (3/4), Tom si risveglia di soprassalto appena dopo aver sospirato il suo terzo desiderio: «vorrei che fosse vero». Nell'euforico arioso che segue (*Agitato* ♩=116-4/4, Mi; da 194), permeato dal rassicurante sostegno dei violini, il tenore è come posseduto dalla visione apparsagli in sogno – una macchina in grado di affrancare l'umanità dal bisogno fisico e materiale. Così non può che gridare al «miracolo» quando Shadow, su un ordito orchestrale assai simile a quello della pantomima precedente (♩=136-3/4, Sol; da 199; cfr. es. 17) – ora però la melodia, affidata a flauto e ottavino, si distende su valori più lunghi, bilanciati dal fluido e noioso accompagnamento dei clarinetti –, gli palesa la reale esistenza della macchina, riuscendo persino a convincerlo del suo perfetto funzionamento. In piena estasi delirante, il protagonista inizia allora a cullare chimere utopistiche proiettate in un futuro vicinissimo, unica possibilità per poter ottenere infine il perdono della fidanzata tradita – e la momentanea rimembranza di Anne giustifica il duplice richiamo al recitativo prima della cabaletta del soprano (1.3) e all'incipit dell'aria tenorile che apre il secondo atto (II.1), sia nell'inflessione melodica che nel timbro chiaro del corno (*Lento* ♩=69 – Sib; da 204; cfr. es. 10).

SHADOW

Awake?

RAKEWELL (*starting up*)

Who's there?

SHADOW

Your shadow, master.

RAKEWELL

You!

O Nick, I've had the strangest dream. I thought —
How could I know what I was never taught

Or fancy objects I have never seen? —

I had devised a marvellous machine,

An engine that converted stones to bread

Whereby all peoples were for nothing fed.

I saw all need^{ix} abolished by my skill

And earth become an Eden of good will.

SHADOW (*with a conjurer's gesture, whipping the dust sheet off the machine*)

Did your machine look anything like this?

RAKEWELL

I must be still asleep. That is my dream.

SHADOW

How does it work?

RAKEWELL (*very excited*)

I need a stone.

SHADOW (*handing him the piece of vase*)

Try this.

RAKEWELL

I place it here. I turn the wheel and then —

(*The loaf falls out*)

The bread!

SHADOW (*picking up the bread, breaks off a piece and hands it to Rakewell*)

Be certain. Taste!

RAKEWELL (*after tasting it, falls on his knees*)

O miracle!

O may I not, forgiven all my past

For one good deed, deserve dear Anne at last?

SHADOW

Siete sveglino?

RAKEWELL (*alzandosi di scatto*)

Chi è là?

SHADOW

La vostra ombra, padrone.

RAKEWELL

Tu!

Oh Nick, ho fatto un sogno stranissimo. Pensavo —
Ma come potrei io conoscere ciò che non mi è mai

[stato insegnato

o immaginare oggetti che non ho mai visti? —

Avevo inventato una macchina meravigliosa,

una macchina che mutava le pietre in pane,

con la quale tutti sarebbero nutriti senza spesa.

Vedevo ogni bisogno abolito dal mio ingegno

e la terra divenire un Eden di buona volontà.

SHADOW (*con un gesto da mago strappando il telone della macchina*)

Per caso la vostra macchina assomigliava a questa?

RAKEWELL

Devo essere ancora addormentato. Questo è il mio

[sogno.

SHADOW

Come funziona?

RAKEWELL (*molto eccitato*)

Ho bisogno di una pietra.

SHADOW (*porgendogli il pezzo di vaso*)

[Provate con questo.

RAKEWELL

Lo metto qui. Giro la ruota e poi —

(*Il panino scivola fuori*)

Il pane!

SHADOW (*raccolto il pane, ne spezza un boccone e lo porge a Rakewell*)

Siate ben sicuro. Assaggiate!

RAKEWELL (*dopo averlo assaggiato, cade in ginocchio*)

Oh miracolo!

Non potrò io, perdonato tutto il mio passato,
per una buona azione meritarmi alla fine la mia cara

[Anne?

^{ix} «want».

(Beside his machine. Very elated and oblivious to his surroundings)

Thanks to this excellent device⁴⁶
 Man shall re-enter Paradise
 From which he once was driven.
 Secure from want,^x the cause of crime,
 The world shall for the second time
 Be similar to heaven.

SHADOW (downstage. In a worldly-wise manner and taking the audience into his confidence)

A word to all my friends, where'er you sit,
 The men of sense, in boxes or the pit.
 My master is a fool as you can see,
 But you may do good business with me.

RAKEWELL

When to his infinite relief
 Toil, hunger, poverty and grief
 Have vanished like a dream,
 This engine Adam shall excite
 To hallelujahs of delight
 And ecstasy extreme.

SHADOW

The idle drone and the deserving poor
 Will give good money for this toy, be sure.

For, so it please, there's no fantastic lie
 You cannot make men swallow if you try.

(Di fianco alla sua macchina, molto eccitato e dimentico di ciò che lo circonda)

Grazie a questo straordinario congegno
 l'uomo rientrerà in Paradiso
 da dove, una volta, fu scacciato.
 Libero dal bisogno, causa del crimine,
 il mondo sarà, per la seconda volta,
 simile al Cielo.

SHADOW (sul proscenio. In modo accorto e rivolgendosi in confidenza al pubblico)

Una parola a tutti i miei amici, dovunque voi sediate,
 agli uomini di buon senso nei palchi o in platea.
 Il mio padrone è pazzo, come potete vedere,
 ma voi potete fare dei buoni affari con me.

RAKEWELL

Quando con suo gran sollievo
 fatica, fame, povertà e dolore
 saranno svaniti come un sogno,
 Adamo scatenerà intorno a questa macchina
 frenetiche urla di gioia
 e di profonda estasi.

SHADOW

Il fannullone ozioso ed il povero meritevole
 siate certi che pagheranno denaro sonante per questo
 [giocattolo].
 Poiché, in vero, non v'è bugia così incredibile
 che, se ci provi, non riesci a rendere accettabile.

⁴⁶ Duet. $\text{♩} = 138 - \frac{2}{4}$, *Mib.*

Abbandonandosi a un entusiasmo dilagante, Rakewell dà il via infine a un frizzante 'duetto' conclusivo dove, senza minimamente curarsi della presenza di Nick – che infatti ne approfitta per avanzare sul proscenio e sbeffeggiare, sul piroettare impertinente del fagotto, la credulità del padrone (Si→; da 210) –, accarezza una lunga sequela di mirabolanti fantastiche rie esaltate da un'irruenza vocale cui l'orchestra si adatta con robusti incisi ascendenti:

ESEMPIO 18 (205⁴)

(Besides his machine. Highly exalted and oblivious to his surroundings)

Rakewell

Thanks to this ex-cel-lent de-vice man shall re-en-ter
 pa-ra-dise from which he once was dri-ven.

^x «need».

RAKEWELL

Omnipotent when armed with this,
 In secular abundant bliss
 He shall ascend the Chain
 Of Being to its top to win
 The throne of Nature and begin
 His everlasting reign.

SHADOW

So, you who know your proper interest,
 Here is your golden chance. Invest. Invest.
 Come, take your shares immediately, my friends,
 And praise the folly that pays dividends.

Forgive me, master, for intruding upon your transports; but your dream is still a long way from fulfillment.⁴⁷ Here is the machine, it is true. But it must be manufactured in great quantities. It must be advertised, it must be sold. We shall need money and advice. We shall need partners, merchants of probity and reputation in the City.

RAKEWELL

Alas, good Shadow, your admonitions are only too just; and they chill my spirit. For how am I, who am become a byword for extravagance and folly, to approach such men? Is this dream, too, this noble vision, to prove as empty as the rest? What shall I do?

SHADOW

Have no fear, master. Leave such matters to me. Indeed, I have already spoken with several outstanding^{x1} citizens concerning your invention; and they are as eager to see it as you to show.

RAKEWELL

Ingenuous Shadow! How could I live without you? I cannot wait. Let's visit them immediately.

(Rakewell and Shadow begin wheeling the machine out. Just as they reach the door, Shadow, who is pulling in front, turns)

RAKEWELL

Lui, Onnipotente perché forte della sua scoperta, ed onusto di gioia imperitura, ascenderà al punto più alto del Creato per conquistare il trono di Natura e dare inizio al suo perpetuo impero.

SHADOW

Visto che voi sapete qual è il vostro interesse, eccovi l'occasione d'oro. Investite. Investite. Venite amici miei, prendetevi subito le vostre quote e lodate la follia che paga i dividendi.

Perdonatemi, padrone, se mi intrometto nei vostri slanci di entusiasmo, ma il vostro sogno è ancora ben lontano dal divenire realtà. Qui vi è la macchina, questo è vero. Ma bisogna produrla in grandi quantità. Deve essere reclamizzata, deve essere venduta. Avremo bisogno di soci, mercanti che siano onesti, ed abbiano una buona reputazione nella City.

RAKEWELL

Ahimè, buon Shadow, i tuoi ammonimenti sono fin troppo giusti; raffreddano i miei entusiasmi. Poiché chi mai son io, che son diventato lo zimbello di tutti per la mia prodigalità e bizzarria, per avvicinare tali uomini? Anche questo sogno, questa splendida visione si dimostrerà inconsistente come tutto il resto? Che debbo fare?

SHADOW

Non abbiate alcun timore, padrone. Lasciate a me queste incombenze. Io, per il vero, ho già parlato con molti autorevoli cittadini della vostra invenzione, ed essi sono tanto desiderosi di vederla quanto voi di mostrarla.

RAKEWELL

O geniale Shadow! Come potrei vivere senza di te? Non posso attendere. Andiamo subito a trovarli.

(Rakewell e Shadow incominciano a spingere fuori la macchina. Come giungono alla porta, Shadow, che tira la macchina davanti, si gira)

⁴⁷ Recitative. $\frac{4}{4}$

Resta l'incognita della commercializzazione della macchina, che Shadow risolve prontamente in un'improvvisa sezione dialogica trattata in recitativo secco – e l'impiego di una tecnica musicale tanto 'desueta' per elucubrazioni economiche è certo tocco di mirabile ironia autoriale. Confortato dunque sulla concreta fattibilità del progetto, il protagonista si riappropria dei veementi toni iniziali (♩ = ♩ = 138 – $\frac{2}{4}$, Mib; da 230) e sprona all'azione il compare, non prima però di avergli rivelato di essersi ormai sbarazzato della moglie!

^{x1} «notable».

SHADOW

Oh, master.

RAKEWELL

What is it?

SHADOW

Should you not tell the good news to your wife?

RAKEWELL

My wife? I have no wife. I've buried her.

(Exeunt. Quick curtain)

SHADOW

Oh, padrone.

RAKEWELL

Che c'è?

SHADOW

Non date la buona notizia a vostra moglie?

RAKEWELL

Mia moglie? Io non ho moglie. L'ho sepolta.

(Escono. Cala rapidamente la tela)

ACT THREE

ATTO TERZO

SCENE ONE

The same as Act Two, Scene Three, except that everything is covered with cobwebs and dust.⁴⁸ Baba is still seated motionless at the table, the wig over her head, also covered with cobwebs and dust. Afternoon. Spring.

(Before the curtain rises a great choral cry of "Ruin, Disaster, Shame", is heard from behind it. When the curtain rises two groups of the crowd of respectable citizens are examining the objects. Two other groups enter as the scene progresses)

GROUP I

What curious phenomena are up today for sale.

GROUP II

What manner of remarkables.

GROUP III *(entering. In the door, horrified)*

What squalor!

GROUP I *(crowded around some object, admiringly)*

What detail!

GROUP IV *(entering)*

I am so glad I didn't miss the auction.

GROUP II

So am I.

GROUP III

I can't begin admiring.

GROUP IV

O fantastic!

SCENA PRIMA

La stessa della scena terza del secondo atto, tranne che tutto è ricoperto di polvere e ragnatele. Baba è sempre seduta immobile a tavola, con la parrucca sulla testa, anch'essa coperta di polvere e ragnatele. Primavera.

(Prima che si alzi il sipario si sente un grande grido del coro «Rovina, Disastro, Vergogna». Quando il sipario si alza due gruppi della folla di rispettabili cittadini stanno esaminando le suppellettili. Altri due gruppi entrano col progredire dell'azione)

PRIMO GRUPPO

Che oggetti straordinari vi sono oggi all'asta.

SECONDO GRUPPO

Che roba singolare.

TERZO GRUPPO *(entrando. Sulla porta, con raccapriccio)*

Che squallore!

PRIMO GRUPPO *(radunato intorno ad alcuni oggetti, con ammirazione)*

[Che minuzia di particolari!

QUARTO GRUPPO *(entrando)*

Son proprio contento di non aver perso l'asta.

SECONDO GRUPPO

Anch'io.

TERZO GRUPPO

Non so da che parte cominciare ad esprimere la mia
[ammirazione.

QUARTO GRUPPO

[Fantastico!

⁴⁸ ♩ = 132 - $\frac{2}{4}$, Mi.

Nella marcata varietà espressiva delle tre scene che lo compongono, l'atto conclusivo rappresenta una sintesi affascinante dei differenti registri esplorati dagli autori: comico-grottesco, tragico-demoniaco e onirico-patetico. Non solo: lo sviluppo narrativo è articolato secondo una inesorabile progressione drammatica, che principia curiosamente con un suggestivo *anticlimax* introduttivo. Per la terza volta l'azione si svolge nella stanza di Tom, sepolta da polvere e ragnatele – persino Baba, ancora immobile sotto la parrucca rovesciata, continua da mesi a troneggiare indisturbata su una sedia – e presa d'assalto da una chiassosa folla di «rispettabili cittadini» convenuti per assistere alla vendita all'asta dei beni dopo la disastrosa bancarotta. Sgarbanti colori orchestrali si intercalano a frenetici intrecci dialogici tra i vari gruppi corali in un quadro davvero frastornante che abbonda di finezze spassose: dapprima il frettoloso inventario dell'innumerabile ciarpame esotico raccolto da Baba, svolto sopra turbine volate degli archi e cadenzato più volte dall'esclamazione «Rovina, disastro, vergogna» – già udita da fuori scena ancor prima dell'alzarsi del sipario – in funzione di brioso *refrain* collettivo, quindi il chiacchierio sottovoce (♩ = ♩ - $\frac{6}{8}$, sol; da 12), riverberato in orchestra da deboli *puntati* con sordina degli archi, con cui i presenti enumerano le funeste conseguenze delle frodi di Rakewell. Il timido ingresso di Anne (♩ = ♩ - $\frac{2}{4}$, Mi; da 24), sempre alla ricerca di notizie su Tom, ha l'unico effetto di polarizzare per un istante le maldicenze della folla, che presto però catalizza la sua attenzione sui buffi e strampalati preparativi per l'inizio dell'asta, condotta dal banditore Sellem (*Poco meno mosso* ♩ = 120 - $\frac{3}{4}$; da 39).

TUTTI

Let us buy!

(Again the cry of "Ruin, Disaster, Shame" is heard from offstage. The crowd pauses in its examination, looks at each other, then comes forward and addresses the audience with hushed voices that barely conceal a tinge of complacency)

CROWD

Blasted! Blasted! so many hopes of gain:
 Hundreds of sober merchants are insane;
 Widows have sold their mourning-clothes to eat;
 Herds of pale orphans forage in the street;
 Many a Duchess divested of gems,
 Has crossed the dread Styx by way of the Thames.

O stricken, take heart in placing the blame —

(They begin to disperse again into groups examining the objects)

Rakewell. Rakewell. Ruin. Disaster. Shame.

(Enter Anne. She looks about quickly and then approaches the crowd, group by group)

ANNE

Do *you* know where Tom Rakewell is?

GROUP I

America. He fled.

GROUP II

Spontaneous combustion caught him hurrying. He's dead.

ANNE

Do *you* know what's become of him?

GROUP III

[Tom Rakewell? How should we?

GROUP IV

He's Methodist.

GROUP III

He's Papist.

GROUP IV

He's converting Jewry.

ANNE

Can *no* one tell me where he is?

TUTTI

We're certain he's in debt;
 They're after him, they're after him, and they will catch him
 [yet.

TUTTI

[Compriamo!

(Di nuovo si ode fuori scena il grido «Rovina, Disastro, Vergogna». La folla smette di esaminare gli oggetti, tutti si guardano l'un l'altro, poi avanzando si rivolgono al pubblico con voci soffocate che nascondono a stento una punta di compiacimento)

LA FOLLA

Distrutte! Distrutte! tutte quelle speranze di ricchezza:
 cento saggi mercanti sono usciti di senno;
 vedove han venduto gli abiti a lutto per mangiare;
 schiere di pallidi orfani cercano cibo nelle strade;
 molte duchesse delle lor gioie si son spogliate
 ed hanno attraversato l'orrendo Stige passando per il

[Tamigi.

O voi, infelici, siate decisi nell'addossare la colpa —

(Si dividono ancora in gruppi guardando gli oggetti)

Rakewell. Rakewell. Rovina. Disastro. Vergogna.

(Entra Anne. Guarda rapidamente attorno e poi si avvicina alla folla, gruppo per gruppo)

ANNE

Sapete dov'è Tom Rakewell?

PRIMO GRUPPO

In America. È fuggito.

SECONDO GRUPPO

È stato colto, mentre si precipitava via, da autocombustione per eccesso di alcoolici. È morto.

ANNE

Sapete cosa ne è stato?

TERZO GRUPPO

[Tom Rakewell? Perché dovremmo?

QUARTO GRUPPO

È un metodista.

TERZO GRUPPO

È un papista.

QUARTO GRUPPO

Sta convertendo gli Ebrei.

ANNE

Non sa dirmi nessuno dove sia?

TUTTI

[Siamo certi che ha debiti;
 lo cercano, lo cercano, e lo prenderanno.

ANNE (*aside*)

I'll search him in the house myself.

(*Exit*)

GROUPS I and II

I wonder at her quest.

GROUPS III and IV

She's probably some silly girl he ruined like the rest.

(*They return to their examination unconcernedly. Then the door is flung open and Sellem enters with a great flurry followed by a few servants who begin clearing space and setting up a dais*)

SELLEM

Aha!

CROWD

He's here,
The auctioneer.

SELLEM (*to the servants*)

No! over there.

(*They begin nervously setting it up again in another spot*)

Be quick. Take care.

CROWD (*to each other*)

Your bids prepare.
Be quick. Take care.

SELLEM (*mounts the dais and bows*)

Ladies, both fair and gracious: gentlemen: be all welcome to this miracle of, this most widely heralded of, this — I am sure you follow me — ne plus ultra of auctions.⁴⁹

(*Pause*)

Truly there is a divine balance in Nature: a thousand lose that a thousand may gain; and you who are the fortunate are not so only in yourselves, but also in being Nature's very missionaries. You are her instruments for the restoration of that order we all so worship, and it is granted to, ah! so few of us to serve.

ANNE (*fra sé*)

Lo cercherò io stessa.

(*Esce*)

PRIMO e SECONDO GRUPPO

Quale sarà la sua richiesta?

TERZO e QUARTO GRUPPO

Forse è una ragazza sciocca da lui rovinata come tutte
[le altre.

(*Tornano, spensieratamente, ad esaminare gli oggetti. Poi, la porta si spalanca ed entra Sellem, molto agitato, seguito da alcuni servitori che incominciano a farsi largo e a sistemare un podio*)

SELLEM

Ah!

LA FOLLA

Eccolo qua
il venditore d'asta.

SELLEM (*ai servitori*)

No! Là.

(*Si mettono, nervosamente, ad allestire il podio da un'altra parte*)

Fate in fretta. State attenti.

LA FOLLA (*l'un l'altro*)

Preparate le vostre offerte.
Fate in fretta. State attenti.

SELLEM (*sale sul podio e si inchina*)

Signore belle e gentili, signori: siate tutti benvenuti a questo miracolo, a questa annunciata ovunque, a questa — son certo che siete d'accordo con me — a questa «non plus ultra» di asta.

(*Pausa*)

Certo in Natura vige un divino equilibrio: a migliaia perdono ciò che migliaia posson guadagnare, e voi, che siete i fortunati, non lo siete solo in quanto siete voi stessi ma anche in quanto siete i missionari di Natura. Voi siete i suoi mediatori per restaurare quell'ordine che tutti noi adoriamo e, mi si riconosca, pochi di noi rispettano.

⁴⁹ Recitative. *Meno mosso* ♩ = 80-*Ancora meno mosso* ♩ = 60-*Lo stesso tempo* ♩ = 60-63- $\frac{3}{4}$ - $\frac{4}{4}$.

Affidato a un tenore caratterista, l'imbonitore si presenta con ridicola affettazione, rivolgendo agli astanti un solenne 'proclama' cui lo screziato ordito orchestrale — un'imperiosa caduta degli archi a evidenziarne i ripetuti inchini, un curioso contro-canto di flauto e clarinetto che si dilata per gradi in intervalli sempre più ampi,

(He bows again. Applause)

Let us proceed at once. Lots one and two: which cover all objects subsumed under the categories — animal, vegetable and mineral.

(During the following Sellem is continually on the move, indulging in elaborate by-play, holding up objects; servants are rushing on and off the dais with objects; the crowd is eager and attentive)

Who hears me, knows me; knows me⁵⁰

A man with value; look at this —

(Holding up the stuffed auk)

What is it? — Wit

And Profit: no one, no one

Could fail to conquer, fail to charm,

Who had it by

To watch. And who could not be

A nimble planner, having this

(Holding up a mounted fish)

Before him? Bid

To get them, get them, hurry!

(During the next seven lines various individuals and groups in the crowd are bidding excitedly: "one, two, three, five, etc.")

(Si inchina di nuovo. Applauso)

Cominciamo subito. I lotti uno e due raccolgono tutti gli oggetti inclusi nelle categorie: animali, vegetali e minerali.

(Nel prosiegua della scena Sellem è in continuo movimento ed indulge in una elaborata azione mimica sollevando vari oggetti; i servitori corrono con gli oggetti su e giù dal podio; la folla è impaziente ed attenta)

Chi mi ascolta mi conosce, mi conosce

come uomo di vaglia: guardate questo —

(Sollevando il nibbio impagliato)

Che cosa è? — Ingegno

e Profitti: nessuno, nessuno,

potrebbe non riuscire a far conquiste, ad incantare,

avendo questo uccello

per custode. E chi potrebbe non essere

un abile progettista se tiene questo

(Sollevando un pesce imbalsamato)

davanti agli occhi? Vi prego

prendeteli, prendeteli in fretta!

(Durante i successivi versi varie persone singolarmente ed in gruppi tra la folla lanciano offerte con grande animazione «uno, due, tre, cinque, ecc.»)

segue nota 49

ESEMPIO 19 (146)

una sommessa fanfara di tromba – incorpora un accento di caricaturale frenesia e pomposità.

⁵⁰ Aria. $\text{♩} = 126 - \frac{3}{8}$, Fa.

Pari inventiva timbrica informa anche la dinamicissima scena seguente, concepita come una sorta di rondò nel quale tre assoli di Sellem (da 51; da 68; da 86), ognuno corrispondente alla messa all'asta di qualche oggetto, sono inframezzati dal caotico succedersi delle offerte (Bidding Scene. *Meno mosso* $\text{♩} = 144$; da 66 e da 83), concluso da un colpo di martello al momento dell'aggiudicazione. Un singolare ostinato della tromba sopra ossessive semicrome ribattute via via ascendenti scandisce durante la presentazione dei beni in vendita – animali imbalsamati, piante tropicali, busti di marmo – tanto l'impazienza del banditore quanto il crescente accalorarsi della folla. Nel ritornello ($\text{♩} = 63 - \frac{3}{8}$, Sol; da 62), invece, uno stilizzato ritmo di valzer interviene per rendere goffamente pretenziose le insistenti esortazioni del tenore, condite in aggiunta da gustose onomatopee verbali:

La! come bid.
 Hmm! come buy.
 Aha! the auk.

Witty, lovely, wealthy. Poof! go high!

La! some more.
 Hmm! come on.
 Aha! the pike.

(Silent pause)

Bid — bid —^{xii} going at twenty-three — going — going — gone.

CROWD

Hurrah!

(Pause)

SELLEM (holding up a marble bust)

Behold it, Roman, moral,
 The man who has it, has it
 Forever — yes!

Suvvia! fate offerte.
 Hmm! su, comprate.
 Ah! Il nibbio.

Spiritoso piacevole, simbolo di opulenza. Poof! offrite
 [di più!]

Ecco! ancora di più!
 Hmm! di più!
 Ah! Il luccio.

(Silenzio)

Offrite — offrite — ventitré — ventitré e uno — ventitré e due — ventitré e tre — agguadato.

LA FOLLA

Evviva!

(Pausa)

SELLEM (sollevando un busto di marmo)

Osservatelo, romano, austero.
 l'uomo che lo possiede, ce l'ha
 per sempre — sì!

segue nota 50

ESEMPIO 20 (62)

(During the next bars various individual and groups in the Crowds are bidding excitedly)

Coro parlando

Sellem
 Fl. I
 Ob. I
 Cl. I
 Fag. I
 Vlc.
 Cb.

poco sf
p stacc.
mf
sim.
sempre sim. accompagnando

La! come bid. Hmm! come buy. One...

Solo quando Sellem, conscio di giocare la carta vincente (Recitative. $\frac{4}{4}$; da 85), presenta Baba come oggetto dell'asta, l'oratoria squillante cede il posto a un mormorio seducente (Aria, continued. *Tranquillo* $\downarrow = 126 - \frac{3}{4}$, Mi \flat ; *Più mosso* - Sol; da 86) che scatena ben presto un vero e proprio tumulto tra gli avventori (Final Bidding Scene. *Meno mosso* $\downarrow = 144 - \frac{2}{4}$; da 95). Per rabbonire i presenti il banditore rimuove allora la parrucca di Baba con il risultato di riattivare un meccanismo inceppatosi.

^{xii} «seven... eleven ... fourteen... nineteen... twenty... twenty-three».

(Holds up a palm branch)

And holy, holy, curing
The body, soul and spirit;
A gift of — God's!

And not to mention this or

(Holding up various objects)

The other, more and more and —
So help me — more!
Then bid, O get them, hurry!

(Crowd, during the next seven lines, bids as before)

La! come bid.
Hmm! come buy.
Aha! the bust.
Feel them, life eternal: Poof! go high!

La! some more.
Hmm! come on.
Aha! the palm.

(Silent pause)

Bid — bid —^{xiii} going at seventeen — going at seventeen — going — going — gone.

CROWD

Hurrah!

(Pause)

SELLEM

Wonderful. Yes, yes. And now for the truly adventurous —

(Walking over slowly to the covered Baba, and changing his voice to a suggestive whisper)

An unknown object draws us, draws us near.
A cake? An organ? Golden Apple Tree?
A block of copal? Mint of alchemy?
Oracle? Pillar? Octopus? Who'll see?
Be brave! Perhaps an angel will appear.

(Pause for effect. During the next seven lines the crowd bids as before, but this time gets so excited that they almost drown out Sellem, and they begin fighting among themselves)

La! come bid.
Hmm! come buy.
Aha! the it.
This may be salvation. Poof! go high!
La! be calm.
Hmm! come on.
Aha! the what.

(Sollevando un ramo di palma)

Benedetto, benedetto, cura
corpo, animo e spirito:
Un dono di Dio!

Per non parlare poi di questo
(Sollevando vari oggetti)
o di quest'altro, di più, di più —
aiutatemi — di più!
Orsù offrite, prendeteli, presto!

(La folla fa offerte come prima)

Ecco! suvia, fate offerte.
Hmm! su comprate.
Ah! Il busto.
Toccateli, vita eterna. Poof! andate più su!
Ecco! un po' di più.
Hmm! venite.
Ah! la palma.
(Silenzio)

Offrite — offrite — diciassette — diciassette e uno — diciassette e due — diciassette e tre — aggiudicato.

LA FOLLA

Evviva!

SELLEM

Meraviglioso! Sì, sì. Ed ora per chi veramente ama
[l'avventura —
(Camminando lentamente verso Baba, che è ancora coperta, e abbassando la voce in un misterioso sussurro)

Un oggetto misterioso ci attrae, avviciniamoci.
Una torta? Un organo? L'Albero delle Mele d'Oro?
Un blocco di coppale? Un simbolo di magia?
Oracolo? Colonna? Piovra? Chi lo vedrà?
Coraggio! — Forse apparirà un angelo.

(Pausa d'effetto. La folla fa offerte come prima, ma questa volta tutti sono così eccitati che quasi coprono la voce di Sellem ed incominciano a picchiarsi tra loro)

Ecco! Su, fate offerte.
Hmm! Su, comprate.
Ah! La «cosa»!
Questa può essere la salvezza. Poof! Offrite di più!
Ecco! State calmi.
Hmm! Su, avanti.
Ah! La «cosa».

^{xiii} «fifteen... and a half... three-quarters... sixteen... seventeen...».

(At this point the crowd is so raucous that Sellem is practically shouting by the time he ends the next phrase)

Bid — bid —^{xiv} going at ninety — going at a hundred — going — going — gone.

(In order to quiet the crowd, Sellem, as he shouts his last "Gone," snatches the wig off Baba's head. The effect quiets them immediately and she, for the moment completely impervious to her surroundings, finishes the word she began in the last scene)

BABA

... ever.

(Then she looks quickly around, snatches up a veil that is lying on the table, stands up indignantly and during the next verse brushes herself off while the crowd and Sellem murmur in the background over and over)

CROWD and SELLEM

It's Baba, his wife. It passes believing.

BABA

Sold! Annoyed! I've caught you! — thieving!⁵¹

If you dare

Touch a thing,

Then beware

My reckoning.

Be off, be gone, desist:

I, Baba, must insist

Upon — your leaving.

(The voices of Rakewell and Shadow are heard giving a street-cry from off stage)

RAKEWELL and SHADOW (off)

*Old wives for sale, old wives for sale!*⁵²

Stale wives, sharp^{xv} wives, silly and grim wives!

Old wives for sale!

SELLEM and CROWD

Now what was that?

(La folla rumoreggia in modo tale che Sellem deve quasi gridare quando sta per finire la sua frase)

Offrite — offrite — novanta — cento — cento e uno — cento e due — cento e tre — aggiudicato.

(Per calmare la folla Sellem, mentre grida «aggiudicato», strappa la parrucca dalla testa di Baba. La mossa calma immediatamente tutti e lei, assolutamente ignara, sul momento, di ciò che la circonda, finisce la parola che aveva iniziato a dire nell'ultima scena)

BABA

... mai!

(Si guarda rapidamente in giro, afferra un velo posato sul tavolo, si alza indignata e durante il verso seguente si rassetta mentre la folla e Sellem mormorano sullo sfondo)

LA FOLLA e SELLEM

È Baba, sua moglie. Ciò va al di là di ogni

[immaginazione.]

BABA

Venduta! Offesa! Vi ho colti mentre rubate!

Se solo osate

toccare qualcosa

poi dovrete stare attenti

a fare i conti con me.

Via, andatevene, smettetela:

io, Baba, voglio assolutamente

che ve ne andiate.

(Si sentono le voci di Rakewell e Shadow che gridano dalla strada fuori scena)

RAKEWELL e SHADOW

Mogli vecchie in vendita, mogli vecchie in vendita!

Mogli avvizzite, mogli compite, mogli stupide ed

[arcigne!]

Mogli vecchie in vendita!

SELLEM e LA FOLLA

E questo cos'era?

^{xiv} «fifty, fifty-five, sixty, sixty-one, sixty-two, seventy, ninety.»

⁵¹ Aria. *Poco meno mosso* ♩ = 120 - *Più mosso* ♩ = 144 - $\frac{2}{4}$, re.

Totalmente ignara della situazione, la donna ripiglia infatti, tra lo sbalordimento generale, il suo vocalizzo proprio dove l'aveva sospeso nel precedente duetto con Tom (cfr. nota 41). Ma accortasi al volo di ciò che la circonda, si rassetta con fare sdegnoso e redarguisce Sellem trattandolo da approfittatore e invitandolo ad andarsene in un'aria di orgogliosa invettiva.

⁵² *Molto meno* ♩ = 60 - $\frac{3}{4}$.

Dietro le quinte si ode improvvisamente la voce di Rakewell intonare con Shadow un motivetto volgarmente allusivo.

^{xv} «prim».

BABA (<i>aside</i>)	The pigs of plunder! ⁵³	BABA (<i>fra sé</i>)	Quei porci ladri!
	(<i>Enter Anne hurriedly. She rushes to the window</i>)		(<i>Entra, di corsa, Anne. Si precipita alla finestra</i>)
ANNE	Was that his voice?	ANNE	Era la sua voce quella?
SELLEM and CROWD	What next, I wonder?	SELLEM e LA FOLLA	Cosa succederà ancora?
BABA (<i>aside</i>)	The milk-maid haunts me.	BABA (<i>fra sé</i>)	La lattaiia mi perseguita.
ANNE (<i>at the window</i>)	Gone!	ANNE (<i>alla finestra</i>)	Se n'è andato!
BABA (<i>reflectively — after glancing about</i>)	All I possessed	BABA (<i>riflettendo, dopo essersi guardata attorno</i>)	[Tutto ciò che possedevo
	Seems gone.		sembra perduto.
	(<i>Shrugging her shoulders</i>)		(<i>Alzando le spalle</i>)
	Well, well.		Bene, bene.
	(<i>To Anne, a bit imperiously and indulgently</i>)		(<i>Rivolgendosi ad Anne con un misto di degnazione e d'indulgenza</i>)
	My dear!		Mia cara!
ANNE (<i>turning</i>)	His wife!	ANNE (<i>girandosi</i>)	Sua moglie!
BABA	His jest —	BABA	Il suo zimbello —
	No matter now. Come here, my child, to Baba.		Ora non ha più importanza. Vieni qui da Baba,
			[bambina mia.
	(<i>Anne goes over to her</i>)		(<i>Anne le si avvicina</i>)
SELLEM (<i>obviously under a strain</i>)	Ladies, the sale, if you could go out.	SELLEM (<i>visibilmente teso</i>)	Signore, c'è l'asta, vogliate uscire.
BABA (<i>impatiently</i>)	Robber.	BABA (<i>seccata</i>)	Ladro.
	Don't interrupt.		Non interrompete.
CROWD (<i>to him as he walks desperately to a corner of the room</i>)	Don't interrupt or rail;	LA FOLLA (<i>a Sellem</i>)	Non interrompete e non protestate;
	A scene like this is better than a sale.		una scena come questa è meglio di un'asta.

⁵³ Recitative. ♩ = 88 – $\frac{2}{4}$

A questo punto Baba valuta lucidamente la situazione, mentre l'eco beffarda della canzonetta ritorna a corni e fagotti e un attenuato fondale dei legni richiama alla mente i tonitruanti annunci di Sellem: col fallimento di Rakewell, anche tutta la sua collezione di oggetti bizzarri è perduta. «Pazienza» commenta, scrollando le spalle; e osservando Anne, accorsa poco prima alla finestra per cercare di scorgere l'amato (*Meno mosso* ♩ = 63 – $\frac{3}{4}$; da 112), la chiama a sé con accenti materni, troncando con decisione i bislacchi tentativi del banditore di continuare l'asta.

BABA (*to Anne*)

You love him, seek to set him right:⁵⁴
 He's but a shuttle-headed lad:
 Not quite a gentleman, nor quite
 Completely vanquished by the bad:
 Who knows what care and love might do?
 But good or bad, I know he still loves you.

ANNE

He loves me still! Then I alone
 In weeping doubt have been untrue:
 O hope, endear my love, atone,

Enlighten, grace whatever may ensue.

SELLEM and GROUPS I and II

He loves her.

GROUPS III and IV

Who?

BABA (*ad Anne*)

Tu l'ami, cerca di farlo tornare in sé,
 non è altro che un ragazzo incerto ed indeciso:
 non è proprio un gentiluomo ma non è neppure
 completamente vinto dalle forze del male.
 Chi sa dire cosa potrebbero fare premure ed affetto?
 Comunque, buono o cattivo che sia, io so che lui ti
 [ama ancora.]

ANNE

Mi ama ancora! Allora sono io
 che, in lacrime dubitando, sono stata infedele.
 O speranza, rendi più intenso il mio amore, fallo
 [espiare,
 illumina e sii benevola verso qualunque cosa possa
 [avvenire in seguito.]

SELLEM e il PRIMO e SECONDO GRUPPO

Egli l'ama.

TERZO e QUARTO GRUPPO

Chi?

⁵⁴ Duet. $\text{♩} = 88 - \frac{4}{4}$, Do.

Nel duetto femminile che segue, cui partecipano con commenti discreti anche coro e Sellem, il gran cuore di Baba, nascosto finora sotto un velo di stravagante eccentricità, esce sorprendentemente allo scoperto. Con autorità mista a indulgenza, riflesse dalla serena scrittura accordale degli archi cui la tromba aggiunge un'inflessione di solenne nobiltà, la donna giunge infatti in soccorso alla fanciulla titubante, incoraggiandola a rintracciare Tom ancora una volta per liberarlo dai malefici influssi del satanico servitore:

ESEMPIO 21 (107)

La replica di Anne (*Più mosso* $\text{♩} = 92 - \text{Fa}$; da 116), felice di apprendere che Tom l'ama ancora, esprime nella linea vocale assai irregolare le inquietudini di una giovane tormentata, ma pronta a reagire grazie alla comprensione di un'altra donna. Culmine espressivo dell'*ensemble* è quindi l'ampia melodia spianata (*Alla breve* $\text{♩} = 63 - \frac{4}{4}$, La \flat ; da 122), soffusa di un'aura quasi religiosa e sorretta da un'elegante controcanto del corno sul sostegno delle viole, con cui Baba mette fine al suo «compiaciuto intermezzo» matrimoniale e annuncia il ritorno ai palcoscenici circensi. Infine, pur nella diversità dei sentimenti espressi, le due voci si uniscono in un tenero intreccio polifonico (Fa; da 128) a sancire una sorprendente comunione spirituale che incontra l'approvazione dei presenti, incuranti dei della frustrazione di Sellem, che vede la sua asta sfumata.

SELLEM and GROUPS I and II

That isn't known.

GROUPS III and IV

He loves her still.

SELLEM and GROUPS I and II

The tale is sad —

GROUPS III and IV

— if true.

BABA

So find him, and his man beware!
I may have made a bad mistake
Yet I can tell who in that pair
Is poisoned victim and who snake!
Then go —

ANNE

But where shall you —?

BABA (*lifting her hand to gently interrupt*)

My dear,

A gifted lady never need have fear.
I shall go back and grace the stage,
Where manner rules and wealth attends.

(*With an all-inclusive gesture*)

Can I deny my time its rage?
My self-indulgent intermezzo ends.

ANNE

Can I for him all love engage
And yet believe her happy when love ends?

GROUPS III and IV

She will go back.

GROUPS I and II

Her view is sage.

GROUPS III and IV

That's life.

GROUPS I and II

We came to buy.

TUTTI

See how it ends.

SELLEM (*despondently*)

Money farewell. Who'll buy? The auction ends.

(*At the end of the ensemble, the voices of Rakewell and Shadow are again heard from the street. All on stage pause to listen*)

SELLEM e il PRIMO e SECONDO GRUPPO

Questo non si sa.

TERZO e QUARTO GRUPPO

Egli l'ama ancora.

SELLEM e il PRIMO e SECONDO GRUPPO

È una triste storia

TERZO e QUARTO GRUPPO

... se è vera.

BABA

Trovalo e sta' attenta al suo servitore!
Posso aver fatto un grosso sbaglio
ma penso di poter dire chi, in quella coppia,
è la vittima avvelenata e chi è la serpe.
Orsù, vai —

ANNE

Ma voi dove...?

BABA (*solleva la mano accennando, gentilmente, ad interromperla*)

Mia cara,

una donna dotata non deve mai aver paura:
tornerò ad adornare il palcoscenico
dove vigono le buone maniere e la ricchezza mi

[attende.

(*Con un ampio gesto*)

Posso, alla mia età precludermi il successo?
Il mio compiaciuto intermezzo qui finisce.

ANNE

Posso impegnare tutto l'amore per lui
e tuttavia crederla felice senza amore?

TERZO e QUARTO GRUPPO

Lei tornerà.

PRIMO e SECONDO GRUPPO

La sua idea è giusta.

TERZO e QUARTO GRUPPO

È la vita.

PRIMO e SECONDO GRUPPO

Eravamo venuti per comprare.

TUTTI

Vediamo come finisce.

SELLEM (*avvilito*)

Addio denaro. Chi comprerà? L'asta finisce.

(*Si sentono, di nuovo, dalla strada le voci di Rakewell e Shadow. Tutti, sul palcoscenico, si fermano ad ascoltare*)

RAKEWELL and SHADOW (*off*)

*If boys had wings and girls had stings⁵⁵
And gold fell from the sky,
If new-laid eggs wore wooden legs
I should not laugh or cry.*

ANNE

It's Tom, I know!

BABA

The two, then go!

SELLEM and CROWD

The thief, below!

ANNE

I go to him.⁵⁶
O love, be brave,
Be swift, be true,
Be strong for him and save.

RAKEWELL e SHADOW (*fuori scena*)

*Se i ragazzi avessero ali e le ragazze pungiglioni
e piovesse oro dal cielo,
se le uova fresche avessero gambe di legno
non riderei né piangerei.*

ANNE

È Tom, lo so!

BABA

Son loro due, vai!

SELLEM e LA FOLLA

Il ladro è di sotto!

ANNE

Vado da lui.
O amore, sii coraggioso,
sii pronto, sii fedele,
sii forte per lui, salvalo.

⁵⁵ Ballad Tune. $\text{♩} = 56 - \frac{3}{8}$, Sib; $\text{♩} = 100 - \frac{3}{4}$.

La nuova ricomparsa dall'esterno del motivetto popolare cantato sguaiatamente da Tom e Nick – e il frivolo arpeggiato di corni e viole in pizzicato sui cupi rintocchi dei timpani

ESEMPIO 22 (134)

(The voices of Rakewell and Shadow are again heard from the street. All on the stage pause to listen)

The musical score consists of five staves. The top two staves are for the vocalists Rakewell (treble clef) and Shadow (bass clef), both in 3/8 time. They sing the lyrics: "If boys had wings and girls had stings". The bottom three staves are for instruments: Cor. I-II (treble clef), Vle (pizz.) (treble clef), and Timp., Vlc., Cb. (bass clef). The instrumental parts include a piano (p) section for the strings and a sforzando (sim.) section for the horns.

dà ora alle voci dei compari un carattere ancora più inquietante – immette infine nella pirotecnica stretta conclusiva che coincide con l'uscita di entrambe le donne.

⁵⁶ Stretto-Finale. $\text{♩} = 56 - \frac{3}{8}$ (S), do → Mib

Fiancheggiata dai presenti che ne intensificano lo sfogo vocale con uno straripante intarsio imitativo, Anne si appresta a partire, lasciandosi alle spalle ogni timore o indecisione intonando il verso iniziale della sua cabaletta nell'atto primo (*Poco più mosso* $\text{♩} = 63$, da 143). Da par suo, Baba si congela dal pubblico in pompa magna con un vivace siparietto, appena offu-

BABA

Then go to him.
In love be brave,
Be swift, be true,
Be strong for him and save.

SELLEM and CROWD

They're after him.
His crime was grave;
Be swift if you
Want time enough to save.

ANNE (*pausing for a moment — to Baba*)

May God bless you.

ALL (*but Anne*)

Be swift if you
Want time enough to save.

(*Anne rushes out. The voices of Rakewell and Shadow are heard disappearing in the distance*)

RAKEWELL and SHADOW

*Who cares a fig for Tory or Whig
Not I, not I, not I.*

(*Pause. Then Baba turns and addresses Sellem with lofty command*)

BABA

You! Summon my carriage!

(*He, impressed in spite of himself and certainly forgetting he came to auction off her carriage, bows, goes to the door and opens it for her. Baba to the crowd*)

Out of my way!

(*Crowd falls back and she starts to leave — turning at the door*)

The next time *you* see Baba you shall pay.

CROWD

I've never been through such a hectic day.

(*Curtain*)

BABA

Sì, va' da lui.
In amore sii coraggiosa,
sii pronta, sii fedele,
sii forte per lui, salvalo.

SELLEM e LA FOLLA

Lo stanno cercando.
I suoi misfatti sono gravi:
sii pronta se vuoi
avere tempo a sufficienza per salvarlo.

ANNE (*si ferma un momento — a Baba*)

Dio vi benedica.

TUTTI (*tranne Anne*)

Sii pronta se vuoi
aver tempo a sufficienza per salvarlo.

(*Anne corre via. Le voci di Rakewell e Shadow si sperdono nella lontananza*)

RAKEWELL e SHADOW

*Di Tory e di Whig a chi importa alcunché?
Non a me, non a me, non a me.*

(*Pausa. Poi Baba si gira e si rivolge a Sellem ordinando, con aria di sussiego*)

BABA

Tu! Fai venire la mia carrozza!

(*Sellem, impressionato senza volerlo, e certo dimentico del fatto di esser venuto per mettere all'asta anche la carrozza, si inchina e dirigendosi verso la porta gliela apre. Baba alla folla*)

Fatemi largo!

(*La folla arretra ed ella si avvia ad uscire. Sulla porta si volta per aggiungere*)

La prossima volta che vedrete Baba dovrete pagare!

LA FOLLA

Mai abbiamo vissuto giornata così intensa.

(*Sipario*)

segue nota 56

scato dall'ultima intromissione della sconcia canzonetta da fuori scena ($\downarrow = 56 - \frac{3}{8}$, Sib; da 149) e svolto sul medesimo tutture orchestrale che aveva aperto il quadro ($\downarrow = 132 - \frac{2}{4}$, Mi; da 151; cfr. nota 46), che riafferma il magnetico ascendente di uno tra i più straordinari personaggi del teatro operistico.

SCENE TWO

A starless night. A churchyard.⁵⁷ Tombs. Front centre a newly-dug grave. Behind it a flat raised tomb, against which is leaning a sexton's spade. On the right a yew tree.

(Enter Rakewell and Shadow left, the former out of breath, the latter carrying a little black bag)

RAKEWELL

How dark and dreadful is this place.⁵⁸
Why have you led me here?
There's something, Shadow, in your face
That fills my soul with fear!

SHADOW

A year and a day have passed away
Since first to you I came.
All things you bid, I duly did
And now my wages claim.

SCENA SECONDA

Notte senza stelle. Un cimitero. Tombe. Al centro, davanti, una fossa appena scavata. Dietro una pietra sepolcrale sollevata contro la quale è appoggiata una vanga da becchino. Sulla destra un albero di tasso.

(Entrano Rakewell e Shadow, sulla sinistra: il primo è senza fiato, il secondo porta una piccola borsa nera)

RAKEWELL

Com'è buio e lugubre questo luogo.
Perché mi hai condotto qui?
C'è qualcosa, Shadow, nel tuo volto
che mi riempie l'animo di paura!

SHADOW

Son trascorsi un anno ed un giorno
da quando, per la prima volta, io venni da te.
Tutto ciò che mi ordinasti, puntualmente lo eseguii
ed ora la mia paga io ti richiedo.

⁵⁷ Prelude. $\text{♩} = 69 - \frac{3}{2}$.

Un livido preludio per quartetto d'archi rivela la lugubre ambientazione della penultima scena – un cimitero debolmente illuminato in una notte oscura con una fossa appena scavata al centro, un luogo che non può che richiamare alla memoria la scena del cimitero in *Don Giovanni* –, e serve a riprendere il filone narrativo principale. Al brillante *divertissement* precedente si contrappone infatti la gravosa serietà del decisivo snodo drammatico, isolato rispetto al contesto circostante dalla singolarità delle scelte musicali – giova ricordare che Stravinskij iniziò a comporre l'opera proprio da questo brano. Se l'agogica fortemente rallentata ricorda che la 'carriera' è giunta ormai al termine, l'ordito strumentale si muove in un ambito non più riconducibile all'idioma tonale procedendo in spire avvolgenti e soffocanti che suggeriscono lo stringersi di una morsa inesorabile.

⁵⁸ Duet. $\text{♩} = 84 - \frac{3}{2} - \frac{3}{2} - \frac{3}{2} - \frac{3}{2}$, sol.

La scadenza concordata di un anno e un giorno in cui Nick si impegnava a servire Tom è trascorsa e il diavolo esige inflessibile il suo onorario. Scortato dagli incisi rabbrividenti di flauti e clarinetto su serrate figurazioni di semibiscrome per terze e arpeggi ascendenti,

ESEMPIO 23 (161)

(Enter Rakewell and Shadow)

The image shows a musical score for two parts: Flute I-II (Fl. I-II) and Clarinet I (Cl. I). The music is in 3/8 time and consists of a series of rhythmic patterns. The Flute part is written in treble clef and features a sequence of eighth notes and chords, often beamed together. The Clarinet part is written in bass clef and features a similar sequence of eighth notes and chords, often beamed together. The score is divided into four measures by vertical bar lines. The overall texture is dense and rhythmic, characteristic of Stravinsky's style.

Rakewell fa il proprio ingresso carico di un'angoscia indecifrabile veicolata dai timorosi melismi della linea vocale sopra un austero ritmo puntato degli archi gravi. Oscuri presagi riempiono la mente del libertino e il tono sarcasticamente gaio delle repliche di Shadow ($\text{♩} = 56 - \frac{3}{2}$, Sol; da 165), costruite sulle fatue movenze del precedente «ballad tune» (cfr. es. 22), non fa che aumentarne l'inquietudine. Quando poi il servitore rivela al padrone di reclamarne l'anima lasciandogli però, con atto di macabra generosità, la scelta sulle modalità della sua morte, il sostegno orchestrale più marcato tradisce l'impaziente imperiosità del baritono ($\frac{4}{4}$, si; da 174), cui il tenore non può che opporre, nel breve episodio 'a due' ($\text{♩} = 84 - \frac{3}{2}$, sol; da 176), una dolente rassegnazione imbrigliata nella pervasività agli archi di martellanti disegni ritmici. Ai cupi rintocchi di una campana fuori scena il destino di Tom pare fatalmente segnato. Il diavolo conta fino a otto, e si arresta.

RAKEWELL

Shadow, good Shadow, be patient; I
Am beggared as you know
But promise when I am rich again
To pay you all I owe.

SHADOW

'Tis not your money but your soul
Which I this night require.
Look in my eyes and recognize
Whom — Fool! you chose to hire.

(Pointing out grave and taking the objects mentioned out of his bag)

Behold your waiting grave, behold
Steel, halter, poison, gun.
Make no excuse, your exit choose:
Tom Rakewell's race is run.

RAKEWELL

O let the wild hills cover me
Or the abounding wave.

SHADOW

The sins you did may not be hid.
Think not your soul to save.

RAKEWELL

O why did an uncle I never knew
Select me for his heir?

SHADOW

It pleases well the damned in Hell
To bring another there.
Midnight is come: by rope or gun
Or medicine or knife,
On the stroke of twelve you shall slay yourself
For forfeit is your life.

(A clock begins to strike)

Count one, count two, count three, count four,
Count five and six and seven.

RAKEWELL

Have mercy on me, Heaven.

SHADOW

Count eight —

RAKEWELL

Too late.

SHADOW

No, wait.

(He holds up his hand and the clock stops after the ninth stroke)

RAKEWELL

Shadow, buon Shadow, abbi pazienza;
sono ridotto alla miseria, come sai,
ma ti prometto che non appena sarò di nuovo ricco
ti pagherò tutto ciò che ti devo.

SHADOW

Non è il tuo denaro ma l'anima tua
quella che io esigo stanotte.
Guardami negli occhi e riconosci
chi, tu pazzo! scegliești di assumere al tuo servizio.
(Indicando la fossa, e tirando fuori dalla borsa gli oggetti menzionati qui di seguito)
Guarda la fossa che ti aspetta, guarda –
pugnale, capestro, veleno, pistola.
Non trovar scuse, scegli la tua fine:
la corsa di Tom Rakewell è terminata.

RAKEWELL

Oh fate che mi ricoprano selvagge alture
o onde gigantesche.

SHADOW

I peccati che hai commesso non possono essere celati.
Non pensare di poter salvare la tua anima.

RAKEWELL

Perché mai uno zio mai conosciuto
mi scelse come suo erede?

SHADOW

Ai dannati in Inferno è assai gradito
trascinarvi qualcun altro.
È mezzanotte: con la corda, con la pistola
col veleno o col pugnale,
al batter dell'ultimo rintocco dovrai ucciderti
poiché, con la vita, pagherai il debito.

(Un orologio comincia a battere l'ora)

E uno – e due – e tre – e quattro –
e cinque – e sei – e sette...

RAKEWELL

Cielo, abbi pietà di me.

SHADOW

... e otto –

RAKEWELL

Troppo tardi.

SHADOW

No, aspetta.

(Shadow alza la mano e l'orologio si ferma dopo il nono colpo)

SHADOW (*urbanely*)

Very well then, my dear and good Tom, perhaps you impose a bit upon our friendship; but Nick, as you know, is a gentleman at heart, forgives your dilatoriness and suggests — a game.⁵⁹

RAKEWELL

A game?

SHADOW

A game of chance to **thoroughly**^{xvi} decide your fate. Have you a pack of cards?

RAKEWELL (*taking a pack from his pocket*)

All that remains me of this world — and for the next.

SHADOW

You jest. Fine, fine. Good spirits make a game go well. I shall explain. The rules are simple and the outcome simpler still: Nick will cut three cards. If you can name them, you are free; if not,

(*He points to the instruments of death*)

you choose the path to follow me. You understand.

(*Rakewell nods*)

Let us begin.

(*Shadow shuffles the cards, places the pack in the palm of his left hand and cuts with his right, holding then the portion with the exposed card towards the audience and away from Rakewell*)

Well, then.

RAKEWELL

My heart is wild with fear, my throat is dry,⁶⁰

I cannot think, I dare not wish.

SHADOW

Come, try.

Let wish be thought and think on one to name,

You wish in all your fear could rule the game
Instead of Shadow.

SHADOW (*con aria conciliante*)

Benissimo allora, mio caro e buon Tom, forse tu fai troppo affidamento sulla nostra amicizia; ma Nick, come tu sai, è, al fondo, un gentiluomo, perdona la tua lentezza e suggerisce — un gioco.

RAKEWELL

Un gioco?

SHADOW

Un gioco d'azzardo per decidere, definitivamente, della tua sorte. Hai un mazzo di carte?

RAKEWELL (*tirando fuori dalla tasca un mazzo*)

Tutto ciò che mi rimane di questo mondo, e per l'altro.

SHADOW

Scherzi. Bene, bene. Il buon umore fa andar bene il gioco. Spiegherò. Le regole sono semplici, il risultato ancora più semplice: Nick alzerà tre carte. Se sai dire quali sono, sei libero; se no

(*Indica gli strumenti di morte*)

devi scegliere il sentiero per seguirmi. Hai capito?

(*Rakewell assentisce*)

Incominciamo.

(*Shadow mischia le carte, mette il mazzo sul palmo della mano sinistra e lo taglia con la destra e poi mostra al pubblico, senza farsi vedere da Rakewell, la parte del mazzo con la carta scoperta*)

Bene, allora.

RAKEWELL

Ho il cuore sconvolto dalla paura, ho la gola secca, non riesco a pensare, non oso sperare.

SHADOW

Su, prova.

Fa' sì che il desiderio sia pensiero e pensa a chiamare [chi, tu, così spaventato, vorresti che guidasse il gioco al posto di Shadow.

⁵⁹ Recitative. ♩ = 69 – $\frac{4}{4}$

Nick manipola di nuovo il tempo — come già fatto nel bordello londinese — esibendo il suo potere, ed esprimendosi con un eloquio falsamente bonario rassicura Rakewell di volergli offrire un'estrema possibilità: una partita a carte per salvare la sua anima.

^{xvi} «finally».

⁶⁰ Duet. ♩ = 69 – $\frac{4}{8}$, fa# →.

Nell'esteso duetto su cui si svolge la terribile sfida la sonorità gelida e distaccata, quasi arcana del clavicembalo — strumento associato fin dal principio dell'opera a Nick — torna alla ribalta per creare una sensazione di estraniante e surreale allucinazione con il suo sottofondo armonico mirabilmente cangiante imperniato su di un implacabile ostinato di solenni accordi arpeggiati che si sciolgono in misurati arpeggi bitonali:

RAKEWELL (*aside*)

Anne.

(Silent pause. Calmly)

My fear departs;
I name — the Queen of Hearts.

RAKEWELL (*fra sé*)

Anne!

(Silenzio. Con calma)

Svanisce la paura,
io chiamo – la Regina di Cuori.

segue nota 60

ESEMPIO 24 (13187)

(Shadow shuffles the cards, places the pack in the palm of his left hand and cuts with his right, holding then the portion with the exposed card towards the audience and away from Rakewell)

Shadow

Well, then

Cemb.

legato *legato*

Rakewell

My heart is wild with fear, _____

Un tessissimo dettato vocale, a metà strada tra il recitativo drammatico e un declamato arioso, sostiene l'intero quadro, mentre i continui cambi di tempo cadenzano i bruschi scatti narrativi secondo una scansione tripartita che corrisponde alle altrettante 'mani' del gioco. Nella prima è il pensiero della fidanzata ad aiutare il protagonista, ma il diavolo non se ne cura affermando dinanzi al pubblico con tono ilare (e rigorosamente diatonico) che «In amore o a carte è noioso vincere subito» ($\text{♩} = 112 - \frac{2}{4}$; da 188). Nella seconda (*Tempo 1* $\text{♩} = 69 - \frac{4}{8}$, $\text{fa}\sharp \rightarrow$; da 190) è invece il caso a venirgli in soccorso insperato, facendo cadere fragorosamente la vanga da becchino appoggiata a una delle tombe. «The deuce!», «Diavolo!» esclama Rakewell, termine che però nei giochi di carte significa anche «due». Rakewell guarda cosa sia l'oggetto caduto, e vede la vanga, «spade» in inglese: «the two of spades», «il due di picche» è così la sua risposta, esatta. Shadow è allora costretto a far appello a ogni perfido artificio per sperare nel trionfo – ma prima che il diavolo pregusti la vittoria sul martellante sostegno del clavicembalo ($\text{♩} = 126 - \text{Do}$; da 194) un sinuoso intervento dei legni alternati ha illustrato icasticamente tanto la costernazione del tenore quanto il gesto con cui Nick, approfittando della distrazione di Tom, ha raccolto nuovamente la regina di cuori per mettersi al riparo da inattesi colpi di fortuna $\text{♩} = 76 - \frac{2}{4}$; da 193). Prima della mano risolutiva uno sbrigativo 'a due' ($\text{♩} = 126 - \frac{3}{8}$, $\text{do} \rightarrow$; da 196) dove entrambi gli uomini ripetono, pur con sfumature opposte, le stesse parole met-

SHADOW (*holding up the card towards Rakewell*)
 The Queen of Hearts.
 (*He tosses it to one side. The clock strikes once*)
 You see, it's quite a simple game.
 (*As Rakewell lifts his head in silent thanks, Shadow addresses the audience*)
 To win at once in love or cards is dull;
 The gentleman loves sport, for sport is rare;
 The positive appals him:
 He plays the pence of hope to yield the guineas of despair.

(*Turning back to Rakewell*)
 Again, good Tom. You are my master yet.
 (*He repeats the routine of shuffling and cutting the cards*)

RAKEWELL
 What shall I trust in now? How throw the die
 To win my soul back for myself?

SHADOW
 Come, try.
 Was Fortune not your mistress once? Be fair.
 Give her at least the second chance to bare
 The hand of Shadow.

(*The spade falls forward with a great crash*)

RAKEWELL (*startled, cursing*)
 The deuce!
 (*Silent pause. Rakewell looks at what fell. Calmly*)
 She light the shades
 And show — the two of spades.

SHADOW (*with scarcely contained anger throwing the card aside*)
 The two of spades.

(*The clock strikes once*)
 Congratulations. The Goddess still is faithful.
 (*Changing his tone*)

SHADOW (*alzando la carta e mostrandola a Rakewell*)
 La Regina di Cuori.
 (*La getta da un lato. L'orologio batte un colpo*)
 Lo vedi, è un gioco molto semplice.
 (*Mentre Rakewell alza il capo in segno di tacito ringraziamento, Shadow si rivolge al pubblico*)
 In amore o a carte è noioso vincere subito;
 il gentiluomo ama lo sport poiché è qualcosa di insolito;
 l'usuale lo atterrisce;
 gioca un soldo di speranza per guadagnare le ghinee
 [della disperazione.

(*Voltandosi verso Rakewell*)
 Sei ancora il mio padrone, buon Tom.
 (*Shadow ripete la procedura di mischiare e alzare le carte*)

RAKEWELL
 In che cosa fare ora affidamento? Come gettare il dado
 per riconquistare la mia anima?

SHADOW
 Su, prova.
 Non è stata Fortuna tua amante una volta? Sii giusto.
 Dalle almeno una seconda volta la possibilità di svelare
 la mano di Shadow.

(*La vanga cade in avanti facendo un gran rumore*)

RAKEWELL (*trasalendo e maledicendo*)
 Diavolo!
 (*Silenzio. Rakewell guarda la vanga caduta. Con calma*)
 [La Fortuna illumina le ombre
 e mostra — il due di picche.

SHADOW (*buttando via la carta con malcelata rabbia*)
 Il due di picche.

(*L'orologio batte un colpo*)
 Congratulazioni. La Dea ti è ancora fedele.
 (*Cambiando tono*)

segue nota 60

te a nudo con ancor maggior forza la cieca disperazione di Rakewell. In suo favore accorre però da ultimo il soprannaturale: la voce fuori scena di Anne sorge nel silenzio ($\text{♩} = 84 - {}^3/198$) e spinge il tenore, guidandolo nell'estremo atto di fede, a esternare la propria esaltazione in un'appassionata ripresa, sopra le decise palpitazioni degli archi, della cabaletta intonata nell'atto primo dall'amata ($\text{♩} = 168 - \frac{4}{4}$, Do; da 198: cfr. es. 9b). Scornato, Shadow sfoga quindi la rabbia in un truce soliloquio (Tempo $\text{♩} = 84 - \frac{4}{4}$, sib; da 201) integralmente pervaso dal ritmo puntato già udito in principio di scena, proprio mentre lo scoccare della mezzanotte assicura a Tom la salvezza dell'anima. E, per vendicarsi dell'atroce sconfitta, priva Rakewell della ragione, prima di sprofondare nella tomba scavata per la vittima designata su uno stanco assolo di tromba (*Meno mosso* $\text{♩} = 66$; da 205) mentre sulla scena scende la totale oscurità. Dopo pochi istanti la luce torna a rischiarare il palco, ma l'orrenda metamorfosi è già avvenuta: il demente siede sereno sul tumulo lussureggiante di vegetazione e, cospargendosi il capo d'erba credendosi Adone, canticchia una filastrocca puerile sostenuta dai legni ($\text{♩} = 138 - \frac{3}{8}$, Sib; da 206), straniata deformazione della canzonetta volgare condivisa fino a poco prima con il diabolico compagno (cfr. ess. 22-23).

But we have one more, you know, the very last. Think for a while, my Tom, where you have come to. I would not want your last of chances thoughtless. I am, you may have often-times observed, really compassionate. Think on your hopes.

RAKEWELL

O God, what hopes have I?

(He covers his face in his arm and leans against the tomb. Shadow reaches deftly down, picks up one of the discarded cards and holds it up while he addresses the audience)

SHADOW

The simpler the trick, the simpler the deceit;
That there is no return, I've taught him well,
And repetition palls him:

The Queen of Hearts again shall be for him the Queen of Hell.

(He slips the card into the pack and then turns to Rakewell)

Rouse yourself, Tom, your travail soon will end.

(Routine with cards. Pause)

Come, try.

RAKEWELL

Now in his words I find no aid.

Will Fortune give another sign?

SHADOW *(aside)*

Now in my words he'll find no aid

And Fortune gives no other sign.

(Pause. Rakewell looks nervously about him)

Afraid,

Love-lucky Tom? Come, try.

RAKEWELL *(frightened, looking away from the ground)*

Dear God, a track

Of cloven hooves.

SHADOW *(sardonic)*

The knavish goats are back

To crop the spring's return.

RAKEWELL *(stepping forward, agonized)*

Return! and Love!

The banished words torment.

SHADOW

You cannot now repent.

RAKEWELL

Return O love —

ANNE *(off)*

A love

Ma ne abbiamo ancora una, lo sai, l'ultima. Rifletti un attimo, caro Tom, a che punto sei arrivato. Non vorrei che affrontassi l'ultima prova sbadatamente. Come hai avuto spesso occasione di notare, io sono molto comprensivo. Pensa alle tue speranze.

RAKEWELL

Oh Dio, che speranze ho mai?

(Si copre il viso con il braccio e si appoggia alla pietra sepolcrale. Shadow si china, con destrezza raccoglie una delle carte già scartate e la mostra, rivolgendosi al pubblico)

SHADOW

Più facile è il trucco, più facile è l'inganno;
che non ci sian ritorni, glielo ho insegnato bene,
e una ripetizione lo lascerà di stucco:

una seconda Regina di Cuori sarà per lui la Regina

[dell'Inferno.

(Infila la carta nel mazzo e poi si gira verso Rakewell)

Coraggio, Tom, presto finiranno le tue pene.

(Ripete la procedura con il mazzo di carte)

Su prova.

RAKEWELL

Nelle sue parole non trovo alcun aiuto.

Fortuna darà un altro segno?

SHADOW *(fra sé)*

Nelle mie parole non troverà alcun aiuto

e Fortuna non dà nessun segno.

(Pausa. Rakewell si guarda attorno nervosamente)

Ha forse paura

Tom, fortunato in amore? Su, prova!

RAKEWELL *(spaventato, distogliendo lo sguardo da terra)*

Mio Dio, impronte

di piedi forcuti!

SHADOW *(sardonic)*

Son tornate le capre che distruggono

le messi al ritorno di primavera.

RAKEWELL *(avanzando, disperato)*

Ritorno! e Amore!

Le parole bandite mi tormentano.

SHADOW

Non puoi pentirti ora.

RAKEWELL

Ritorna, o amore!

ANNE *(fuori scena)*

Un amore

*That is sworn before Thee can plunder hell
of its prey.*

*(Rakewell, on recognizing Anne's voice, has broken off, amazed.^{xvii}
Shadow stands as though frozen)*

RAKEWELL

I wish for nothing else.

Love, first and last, assume eternal reign;
Renew my life, O Queen of Hearts, again.

(As he sings "O Queen of Hearts, again" he snatches the exposed half-pack from the still motionless Shadow. The twelfth stroke strikes. With a cry of joy Rakewell sinks to the ground senseless)

SHADOW

I burn! I freeze! In shame I hear
My famished legions roar:
My own delay lost me my prey
And damns myself the more.

Defeated, mocked, again I sink
In ice and flame to lie,
But Heaven's will I'll hate and till
Eternity defy.

(Looking at Rakewell)

Thy^{xviii} sins, my foe, before I go
Give me some power to pain:

(With a magic gesture)

To reason blind shall be thy^{xviii} mind;
Henceforth be thou^{xix} insane!

(Slowly Shadow sinks into the grave. Blackout. The dawn comes up. It is spring. The open grave is now covered with a green mound upon which Rakewell sits smiling, putting grass on his head and singing to himself in a child-like voice)

RAKEWELL

With roses crowned, I sit on ground;
Adonis is my name,
The only dear of Venus fair:
Methinks it is no shame.

(Slow curtain)

*giurato innanzi a Te può strappare all'Inferno
la sua preda.*

(Rakewell, riconoscendo la voce di Anne, si interrompe, interdetto. Shadow resta come di marmo)

RAKEWELL

Non desidero nient'altro.

Amore, il primo e l'ultimo, eternamente regni;
rinnova, ancora, la mia vita, o Regina di Cuori.

(Mentre canta «O Regina di Cuori», Rakewell strappa a Shadow, ancora immobile, la carta scoperta. L'orologio batte il dodicesimo colpo. Con un grido di gioia Rakewell cade a terra, tramortito)

SHADOW

Brucio! Gelo! Con vergogna odo
urlare le mie affamate legioni:
il mio indugiare mi ha fatto perdere la preda
e mi fa ancor più dannare.

Sconfitto, deriso, di nuovo sprofondo
per giacere nel fuoco e nelle fiamme.
Ma odierò e sfiderò per l'eternità
il volere del Cielo.

(Guardando Rakewell)

Prima che me ne vada, nemico caro, i tuoi peccati
mi danno il potere di farti del male:

(Con un gesto magico)

alla ragione la tua mente sarà cieca;
d'ora in avanti sarai pazzo!

(Shadow, lentamente, sprofonda nella fossa. Buio. Sorge l'alba. È primavera. La fossa dischiusa è ricoperta da un tumulo verde sul quale Rakewell siede sorridente e, mentre si mette dell'erba in testa, canticchia fra sé con voce infantile)

RAKEWELL

Siedo per terra, incoronato di rose;
il mio nome è Adone
prediletto della bella Venere:
credo che ciò non sia vergognoso.

(Cala lentamente la tela)

^{xvii} «He breaks off, startled, when he realizes he is singing with Anne / si interrompe, interdetto, quando s'accorge di star cantando con Anne».

^{xviii} «Your».

^{xix} «you».

SCENE THREE

*Bedlam.*⁶¹

(Backstage centre on a raised eminence a straw pallet. Rakewell stands before it facing the chorus of madmen who include a blind man with a broken fiddle, a crippled soldier, a man with a telescope and three old hags)

RAKEWELL

Prepare yourselves, heroic shades.⁶² Wash you and make you clean. Anoint your limbs with oil, put on your wedding garments and crown your heads with flowers. Let music strike. Venus, queen of love, will visit her unworthy Adonis.

CHORUS

Madmen's words are all untrue;⁶³
She will never come to you.

RAKEWELL

She gave me her promise.

CHORUS

Madness cancels every vow;
She will never keep it now.

RAKEWELL

Come quickly, Venus, or I die.

(He sits down on the pallet and buries his face in his hands. The chorus dance before him with mocking gestures)

CHORUS

Leave all love and hope behind;⁶⁴
Out of sight is out of mind
In these caverns of the dead.

SCENA TERZA

Il manicomio di Bedlam.

(Al centro della scena sul fondo, in posizione sopraelevata, un pagliericcio. Rakewell vi si trova davanti e guarda il coro di matti che comprende un cieco con un violino rotto, un soldato storpio, un uomo con un cannocchiale e tre vecchie streghe)

RAKEWELL

Preparatevi, ombre eroiche. Lavatevi e ripulitevi. Ungetevi le membra di olio, indossate gli abiti da nozze e incoronate di fiori le vostre teste. Fate musica. Venere, regina dell'amore, visiterà il suo indegno Adone.

CORO

Tutte false sono le parole dei pazzi;
lei non verrà mai da te.

RAKEWELL

Me lo ha promesso.

CORO

Pazzia cancella ogni promessa;
ella non la manterrà.

RAKEWELL

Vieni presto, Venere, o morirò.

(Siede sul pagliericcio e nasconde il viso nelle mani. Il Coro danza davanti a lui facendo gesti di scherno)

CORO

Lasciate ogni amore ed ogni speranza!
Lontan dagli occhi è lontan dal cuore
in queste caverne dei morti.

⁶¹ ♪ = 92 - $\frac{4}{8}$, La.

Dopo le vette di tragica intensità raggiunte nella scena nel cimitero l'ultimo quadro dell'opera muta ancora registro, immergendo in un clima di quiete e sospensione spettrali l'atteso ricongiungimento dei due amanti. Nel manicomio londinese, nuovo Ade popolato agli occhi del folle da uno stuolo di eroi mitologici, Tom reinterpreta il mito di Venere e Adone vagheggiando con il ritorno della primavera l'arrivo della splendida divinità. Improntata a una secca essenzialità, riflesso quanto mai efficace della povertà spirituale del protagonista, l'orchestra introduce la 'rappresentazione' del rito con un soave preludio cui segue un breve e semplice

⁶² Arioso.

Da un misero giaciglio di paglia Rakewell esorta i compagni di sventura a prepararsi perché Venere «visiterà il suo indegno Adone».

^{xx} «Annoint».

⁶³ Dialogue. Più mosso ♪ = 108 - $\frac{4}{8}$ - $\frac{3}{4}$ - $\frac{2}{4}$, La.

Invano i matti provano a convincerlo che la speranza rimarrà delusa: un folle perde le sue radici per sempre.

⁶⁴ Chorus-Minuet. ♪ = 138 - $\frac{3}{4}$ - $\frac{2}{4}$, Do

Quando Tom ricade disperato sul pagliericcio con la testa tra le mani, i suoi compagni di pazzia incominciano a schernirlo ballandogli intorno un sinistro minuetto pregno di divertiti echi danteschi, nel quale la sonorità strumentale lievita verso il registro acuto.

In the city overhead
 Former lover, former foe
 To their works and pleasures go
 Nor consider who beneath
 Weep and howl and gnash their teeth.
 Down in Hell as up in Heaven
 No hands are in marriage given,
 Nor is honour or degree
 Known in our society.
 Banker, beggar, whore and wit
 In a common darkness sit.
 Seasons, fashions, never change;
 All is stale, yet all is strange;
 All are foes, and none are friends
 In a night that never ends.

(The sound of a key being turned in a rusty lock is heard)

Hark! Minos comes who cruel is and strong:
 Beware! Away! His whip is keen and long.

(They scatter to their cells. Enter Keeper and Anne)

KEEPER *(pointing to Rakewell, who has not raised his head)*

There he is.⁶⁵ Have no fear. He is not dangerous.

ANNE

Tom!

(Rakewell still does not stir)

KEEPER

He believes that he is Adonis and will answer to no other name. Humour him in that, and you will find him easy to manage. So, as you desire, I'll leave you.

ANNE *(giving him money)*

You are kind.

KEEPER

I thank you, Lady.

(Exit Keeper. Anne goes up and stands close to Rakewell, who still has not moved. A moment's pause)

Nella città, lassù,
 chi un tempo amò e chi un tempo odiò
 va al lavoro o a divertirsi
 senza curarsi di chi quaggiù
 piange, urla e digrigna i denti.
 Giù all'Inferno e su nel Cielo
 nessuno si unisce in matrimonio
 e, nella nostra società,
 non si conoscono né onore né grado sociale.
 Banchieri, mendicanti, puttane e tipi estrosi
 siedono, tutti quanti, nel buio più profondo.
 Stagioni, mode non cambiano mai;
 tutto è stantio, eppure tutto è strano:
 tutti sono nemici e nessuno è amico
 in una notte che non ha mai fine.

(Si sente il rumore di una chiave in una serratura arrugginita)

Ascoltate! Arriva Minosse che è forte e crudele:
 Attenti! Fuggite! La sua frusta è lunga e tagliente.

(Si sparpagliano tornando verso le loro celle. Entrano il guardiano ed Anne)

IL GUARDIANO *(indicando Rakewell che non ha sollevato la testa)*

Eccolo qui. Non abbiate paura. Non è pericoloso.

ANNE

Tom!

(Rakewell continua a non muoversi)

IL GUARDIANO

Crede di essere Adone e non risponde a nessun altro nome. Assecondatelo in questo e lo troverete facile da trattare. Io, dal momento che lo desiderate, me ne andrò via.

ANNE *(dandogli del denaro)*

Siete gentile.

IL GUARDIANO

Grazie, signora.

(Esce il guardiano. Anne va vicino a Rakewell che non si è ancora mosso. Un momento di pausa)

⁶⁵ Recitative. ♩ = 50 – $\frac{4}{4}$

A coronare la fiduciosa attesa di Rakewell giunge infine Anne, il cui ingresso in compagnia di un guardiano allontana all'istante i maligni spettri danzanti. Messa al corrente dell'infelice situazione, la donna si appresta a recitare il ruolo di Venere, accostandosi all'amato che la crede meravigliosa reincarnazione di una bellezza fuori dal tempo.

ANNE (*softly*)

Adonis.

RAKEWELL (*raising his head and springing to his feet*)

Venus, my queen, my bride. At last. I have waited for thee so long, so long, till I almost believed those madmen who blasphemed against thy honour.⁶⁶ They are rebuked. Mount, Venus, mount thy throne.

(*He leads her to the pallet on which she sits. He kneels at her feet*)

O merciful goddess, hear the confession of my sins.

In a foolish dream, in a gloomy labyrinth⁶⁷
I hunted shadows, disdaining thy true love;

Forgive thy servant, who repents his madness,
Forgive Adonis and he shall faithful prove.

ANNE (*rising and raising him by the hand*)

What should I forgive? Thy ravishing penitence

Blesses me, dear heart, and brightens all the past.

Kiss me Adonis: the wild boar is vanquished.

RAKEWELL

Embrace me, Venus: I've come home at last.

RAKEWELL and ANNE

Rejoice, beloved: in these fields of Elysium
Space cannot alter, nor Time our love abate;

Here has no words for absence or estrangement

Nor Now a notion of Almost or Too Late.

ANNE (*dolcemente*)

Adone.

RAKEWELL (*sollevando il capo e scattando in piedi*)

Venere, mia regina, mia sposa. Finalmente. Ti ho atteso così a lungo che quasi quasi credevo a quei pazzi che imprecavano contro di te. Loro così imparano. Sali, o Venere, sali sul tuo trono.

(*La conduce verso il pagliericcio sul quale lei si siede. Lui si inginocchia ai suoi piedi*)

O pietosa dea, ascolta la confessione dei miei peccati.

In un sogno folle, in un tetro labirinto
di ombre andai a caccia, disdegnando il tuo amore

[sincero;

Perdona al tuo servo che si pente della sua follia,
perdona ad Adone, ed egli ti si mostrerà fedele.

ANNE (*alzandosi e sollevando Rakewell per la mano*)

Che cosa dovrei perdonare? Il tuo pentimento così

[sentito

giunge a me, amore mio, come una benedizione ed

[illumina tutto il passato.

Baciami, Adone: il cinghiale è vinto.

RAKEWELL

Abbracciami, Venere: alla fine eccomi giunto a casa.

RAKEWELL e ANNE

Gioisci, amore: nei campi dell'Eliso
non v'è Spazio che possa alterare, né Tempo che possa
[sminuire il nostro amore.

Il Qui non ha parole atte a significare assenza o

[straniamento

né l'Adesso ha nozione del Quasi o del Troppo Tardi.

⁶⁶ Arioso. Più mosso ♩ = 120 – $\frac{4}{4}$ Mib.

Articolato secondo una rapida sequenza di brevi 'numeri' ben definiti eppur accomunati da uno squisito e delicatissimo lirismo, l'incontro conclusivo tra Anne e Tom suggella simbolicamente la loro riunione. Dopo aver benedetto la divinità che ha ripagato la sua estenuante attesa su un disegno dolcemente increspato dei violini, il protagonista conduce la fidanzata al suo umilissimo giaciglio pregandola di assidersi sul «trono» per ascoltare la sua contrita confessione dei peccati, mentre accordi dilatati dei fiati traducono la serietà del momento (*Tranquillo ma stesso tempo* ♩ = 60 – Do; da 241).

⁶⁷ Duet. ♩ = 60 – $\frac{3}{8}$, Sib.

La dolorosa ammissione di errori e smarrimenti di una vita da libertino, pronunciata fascinosamente attraverso il filtro della finzione letteraria, è condotta da Tom in un tenero duetto in cui lo squilibrio tra linea orchestrale e melodia vocale diventa immagine quanto mai pregnante del lacerante stato di dissociazione di Rakewell. Commossa dalle parole dell'amato, Anne non può che accettarne il pentimento e lo struggente abbraccio che riconcilia la coppia immette nella straordinaria sezione conclusiva dell'*ensemble* (*Lo stesso tempo, ma comodo*; da 249), dove le voci si congiungono in un unico afflato sentimentale – la linea melodica è direttamente modellata sul morbido controcanto dei legni udito sia al principio (cfr. es. 23) che alla fine della scena del cimitero – sopra un lungo pedale di tonica appena increspato in cadenza dalle terze minori che compaiono a viole e tenore alle parole «Almost» e «Too Late»:

(Rakewell suddenly staggers. Anne helps him gently to lie down on the pallet)

RAKEWELL

I am exceeding weary.⁶⁸ Immortal queen, permit thy mortal bridegroom to lay his head upon thy breast.

(He does so)

The Heavens are merciful, and all is well. Sing, my beloved, sing me to sleep.

ANNE

Gently, little boat⁶⁹

Across the ocean float,

The crystal waves dividing:

(Rakewell improvvisamente vacilla. Anne, premurosa, lo aiuta a stendersi sul pagliericcio.)

RAKEWELL

Sono stanchissimo. O immortale regina, lascia che il tuo sposo mortale appoggi il capo sul tuo seno.

(Appoggia il capo)

I Cieli sono pietosi, tutto va bene. Canta, amore mio, cantami una ninna nanna.

ANNE

Dolcemente, piccolo battello

veleggia attraverso l'oceano

dividendo le onde cristalline:

segue nota 67

ESEMPIO 25 (249)

Lo stesso tempo, ma comodo

The musical score for Example 25 (249) is set in 3/8 time. It features two vocal parts: Anne and Rakewell. Both have the lyrics: "Re - joice, be-lo - ved, in these fields of E - ly - si - um". The instrumental parts include Flute I (Fl. I), Oboe I (Ob. I), Clarinet I (Cl. I), Violin I (Vl. I), Violin II (Vl. II), Viola (Vle), and Cello/Double Bass (Vlc. Cb.). Dynamics include *p* (piano) and *sim.* (sostenuto).

solo trasfigurati da ruoli mitologici fittizi e nel segno di un'innaturale e straziante fissità atemporale i due amanti colgono la piena estasi amorosa.

⁶⁸ Recitative quasi Arioso. $\text{♩} = 72 - \frac{3}{4}$, Sib.

Al limite della spossatezza fisico-mentale Tom si rivolge quindi all'«immortale regina» pregandola, con un recitativo affaticato e lancinante stancamente punteggiato dagli archi, di accoglierlo sul suo seno cullandolo con una nenia infantile.

⁶⁹ Lullaby. $\text{♩} = 50 - \frac{4}{4}$, Lab.

La richiesta è subito soddisfatta con una gentile ninna-nanna d'indicibile dolcezza e semplicità – tra le suggestioni letterarie e operistiche della scena potremmo citare i finali di *Peer Gynt* di Ibsen, di *Mazepa* di Čajkovskij, persino di *Boris Godunov*

The sun in the west
Is going to rest;
Glide, glide, glide
Toward the Islands of the Blest.

CHORUS (*off in their cells*)

What voice is this? What heavenly strains
Bring solace to tormented brains?

ANNE

Orchards greenly grace
That undisturbed place,
The weary soul recalling
To slumber and dream,
While many a stream
Falls, falls, falls,
Descanting on a childlike theme.

CHORUS

O sacred music of the spheres!
Where are our rages and our fears?

ANNE

Lion, lamb and deer,
Untouched by greed or fear
About the woods are straying:
And quietly now
The blossoming bough
Sways, sways, sways
Above the fair unclouded brow.

il sole ad occidente
sta andando a riposare;
scivola, scivola, scivola
verso le Isole dei Beati.

CORO (*fuori nelle loro celle*)

Che voce è mai questa? Quale melodia celeste
porta conforto a menti tormentate?

ANNE

Orti verdeggianti adornano
quel luogo indisturbato,
l'anima stanca invitano
a dormire e a sognare,
mentre tanti ruscelli
scorrono, scorrono, scorrono
scandendo un motivo infantile.

CORO

O musica divina delle sfere!
Dove sono i nostri furori e i nostri timori?

ANNE

Leone, agnello e capriolo
indifferenti alla gola e alla paura
vagano per i boschi;
ed ora, tranquillamente,
il ramo che fiorisce
stormisce, stormisce, stormisce
in alto, sopra il bel ciglio sereno.

segue nota 69

di Musorgskij –, sostenuta da due soli flauti i cui profili contrappuntistici (quello superiore proiettato nel registro sovracuto) agiscono quasi da motivi indipendenti rispetto alla melodia vocale. Tre sono le strofe, intercalate dagli estasiati commenti del coro di folli (*Poco più mosso* ♩=63; da 255) e ripetute sempre identiche a mo' di ipnotico sedativo fino a quando Rakewell si addormenta:

ESEMPIO 26 (254)

dolce

Anne

Gent - ly, lit - tle boat, a - cross the o - cean float. The crys - tal waves di - vi - ding:

Fl. I
Fl. II

dolce e cant.

CHORUS

Sing on! Forever sing! Release
Our frantic souls and bring us peace!

(Enter Keeper with Trulove)

TRULOVE

Anne, my dear, the tale is ended now.⁷⁰
Come home.

ANNE

Yes Father.

(To Rakewell)

Tom, my vow

Holds ever, but it is no longer I
You need. Sleep well, my dearest dear. Good-bye.

(Anne comes down stage and joins Trulove)

Every wearied body must⁷¹
Late or soon return to dust,
Set the homesick^{xxi} spirit free.
In this earthly city we
Shall not meet again, love, yet
Never think that I forget.

TRULOVE

God is merciful and just,
God ordains what ought to be,
But a father's eyes are wet.

(Exeunt Anne and Trulove and Keeper. A short pause. Then Rakewell wakes, starts to his feet and looks wildly around)

RAKEWELL

Where art thou, Venus?⁷² Venus, where art thou? The flowers
open to the sun. The birds renew their song. It is spring. The
bridal couch is prepared. Come quickly, beloved, and we will
celebrate the holy rites of love.

(A moment's silence. Then a shout)

CORO

Continua a cantare! Canta per sempre! Libera
le nostre anime affrante e portaci la pace!

(Entrano il guardiano e Trulove)

TRULOVE

Anne, mia cara, la favola è finita.
Vieni a casa.

ANNE

Sì, padre.

(A Rakewell)

Tom, il mio giuramento

varrà in eterno, ma non è più di me
che hai bisogno. Dormi bene, mio adorato. Addio.

(Anne scende e raggiunge Trulove)

Ogni corpo stanco deve
presto o tardi tornare alla polvere,
mettere in libertà lo spirito affranto.
In questa città terrena,
amore, non ci incontreremo più, ma
non pensare che io dimentichi.

TRULOVE

Dio è pietoso e giusto,
Dio ordina ciò che deve essere,
ma gli occhi di un padre sono umidi.

(Escono Anne, Trulove ed il guardiano. Rakewell si sveglia, scatta in piedi e si guarda, stravolto, attorno)

RAKEWELL

Dove sei tu, o Venere? Venere, dove sei? I fiori si apro-
no al sole. Gli uccelli ripetono il loro canto. È primave-
ra. Il letto nuziale è pronto. Vieni in fretta, adorata, e
celebreremo i sacri riti d'amore.

(Un momento di silenzio, poi un grido)

⁷⁰ Recitative. ♩ = 56 - $\frac{4}{4}$.

L'ingresso di Trulove, su un celere recitativo accompagnato dal clavicembalo, segna il ritorno della realtà nel delicato clima bucolico della «favola». Poche battute proferite su severi e ieratici accordi dello strumento a tastiera bastano ad Anne per giurare eterna fedeltà al loro amore, prima di accomiarsi dal fidanzato addormentato.

⁷¹ Duettino. ♩ = 120 - $\frac{6}{8}$, Sol

In un *ensemble* tanto minuscolo (meno di trenta battute) quanto intenso (si svolge su un fondale orchestrale dissonante sopra il basso ostinato degli archi gravi) fra la ragazza e il suo genitore, udiamo una serena riflessione sulla morte e l'ineluttabilità del destino.

^{xxi} «frantic / frenetico».

⁷² Finale. Recitative and Chorus. ♩ = 100 - $\frac{4}{4}$.

Il risveglio di Tom, che ancora invoca con fare compulsivo il ritorno di Venere, dà quindi l'avvio a un nuovo, dolente recitativo che registra il trascolorare delle emozioni del tenore: dapprima il vano persistere dell'illusione - e allora la voce si

Holla! Achilles, Helen, Eurydice, Orpheus, Persephone, Pluto,
all my courtiers. Holla!

(The chorus enter from all sides)

Where is my Venus? Why have you stolen her while I slept!
Madmen! Where have you hidden her?

CHORUS

Venus? Stolen? Hidden? Where?
Madman! No one has been here.

RAKEWELL

My heart breaks. I feel the chill of death's approaching wing.
Orpheus, strike from thy lyre a swan-like music, and weep, ye
nymphs and shepherds of these Stygian fields, weep for Adonis
the beautiful, the young; weep for Adonis whom Venus
loved.

(He falls back on the pallet)

Ehilà! Achille, Elena, Euridice, Orfeo, Persefone, Plu-
to, tutti i miei cortigiani. Ehilà!

(Il coro entra da tutti i lati)

Dov'è la mia Venere? Perché l'avete rapita mentre dor-
mivo? Pazzi! Dove l'avete nascosta?

CORO

Venere? Rapita? Nascosta? Dove?
Pazzo! Nessuno è stato qui.

RAKEWELL

Mi si spezza il cuore. Sento il gelo dell'ala della morte
che si avvicina. Orfeo, intona sulla tua lira il canto del
cigno e piangi, e voi ninfe e pastori di questi prati dello
Stige, piangete per il bello, il giovane Adone, piangete
per Adone che Venere amò.

(Ricade sul pagliericcio)

segue nota 72

espande in un florido vocalizzo cui fa seguito uno sfogo lirico appena accennato sopra una ricca trama accordale degli archi –, quindi il disincanto (da 268) alimentato dagli altri alienati, infine la costernazione che sfocia in un'invocazione a Orfeo (da 270) su una scrittura diffusamente fiorita perché intoni il «canto del cigno» sulla morte del giovane Adone:

ESEMPIO 27 (270)

Rakewell

f My heart ___ breaks. I feel the chill of death's app-roach - ing wing. Or-phe-us,

meno f strike from thy lyre ___ a swan - - - - - like mu-sic, and weep, ___

rall.
a tempo dolce ye ___ nymphs and she - pherds of these Sty - gian fields, weep for ___ A - -

do-nis, the beau - - - ti - ful, the young; ___ weep for A - do-nis whom ___

(He falls back on the pallet)
Ve-nus lo - - - - - ved.

CHORUS

Mourn for Adonis, ever young, the dear⁷³

Of Venus:^{xxii} weep, tread softly round his bier.

(Slow curtain)

CORO

Alzate lamenti per Adone, giovane eternamente, caro
[a Venere:
piangete, camminate in punta di piedi attorno alla sua
[bara.

(Cala lentamente la tela)

⁷³ Mourning Chorus. ♩ = 69 – $\frac{2}{4}$, la.

Non appena Tom ricade sul suo pagliericcio, i pazzi da poco accorsi raccolgono l'invito al cordoglio e con una salmodia funebre austera e monocorde saldamente impiantata nella tonalità di la minore prendono congedo dall'amante sventurato. Sono pagine in cui trapela una sorta d'inconsueta *pietas* d'autore.

^{xxii} «Venus'(es) dear:».

EPILOGUE

(Before the curtain. House lights up. Enter Baba, Rakewell, Shadow, Anne, Trulove — the men without wigs, Baba without her beard)

ALL

Good people, just a moment:⁷⁴
Though our story now is ended,
There's the moral to draw
From what you saw
Since the curtain first ascended.

ANNE

Not every rake is rescued
At the last by Love and Beauty;
Not every man
Is given an Anne
To take the place of Duty.

BABA

Let Baba warn the ladies:
You will find out soon or later
That, good or bad,
All men are mad;
All they say or do is theatre.

RAKEWELL

Beware, young men who fancy
You are Virgil or Julius Caesar,
Lest when you wake
You be only a rake.

TRULOVE

I heartily agree, sir!

SHADOW

Day in, day out, poor Shadow
Must do as he is bidden.
Many insist
I do not exist.
At times I wish I didn't.

EPILOGO

(Davanti al sipario. Luci in sala. Entrano Baba, Rakewell, Shadow, Anne e Trulove, gli uomini senza parrucche e Baba senza barba)

TUTTI

Buona gente, solo un istante:
anche se la nostra storia ora è finita,
c'è da trarre la morale
di ciò che avete visto
fin da quando il sipario si alzò la prima volta.

ANNE

Non ogni libertino è salvato
alla fine da Amore e Bellezza:
non ad ogni uomo
è data una Anne
che al Dovere si sostituisce.

BABA

Lasciate che Baba avverta le signore:
presto o tardi scoprirete
che, buoni o cattivi,
gli uomini sono tutti matti;
tutto ciò che dicono o fanno è teatrale.

RAKEWELL

Fate ben attenzione, giovani, che sognate
di essere Virgilio o Giulio Cesare,
che, quando vi svegliate,
non vi accorgiate di essere soltanto libertini.

TRULOVE

Sono perfettamente d'accordo, signore!

SHADOW

Un giorno dopo l'altro, il povero Shadow
deve fare ciò che gli è ordinato.
Molti insistono
che non esisto.
Talvolta lo vorrei anch'io.

⁷⁴ Epilogue. ♩ = 138 - $\frac{2}{4}$ - $\frac{5}{8}$, La.

Il sipario inizia a scendere lentamente ma, con un *ex abrupto* finale in guisa di licenza che sembra discendere da quello del *Don Giovanni* mozartiano, tutti i personaggi rientrano sul proscenio levandosi barbe (Baba) e parrucche proprio quando si iniziano ad accendere le luci nel *parterre*. Un gioioso tema orchestrale incornicia allora con il suo andamento circolare un frizzante *vaudeville* corale, nel quale ognuno fornisce a turno (e con sfumature diverse) la sua versione del dramma - espediente perfetto per connotare sulla scena teatrale la tragica condizione dell'uomo moderno scisso in una moltitudine di maschere e simulacri -, prima di intonare insieme la scanzonata morale della favola: «Per mani, cuori | e menti oziose | il diavolo trova | un'occupazione».

ALL

So let us sing as one.
At all times in all lands
Beneath the moon and sun,
This proverb has proved true
Since Eve went out with Adam:
For idle hands
And hearts and minds
The Devil finds
A work to do,
A work, dear Sir, fair Madam,
For you and you.

(Bow and exeunt)

FINIS

TUTTI

Cantiamo tutti insieme.
In ogni tempo in ogni terra
sotto la luna ed il sole,
questo proverbio si è rivelato vero,
fin da quando Eva se ne andò con Adamo:
Per mani, cuori
e menti oziose
il Diavolo trova
un'occupazione,
un lavoro per voi e per voi,
caro Signore, bella Signora.

(Si inchinano ed escono)

FINE

L'orchestra

2 flauti (II anche ottavino)	2 corni
2 oboi (II anche corno inglese)	2 trombe
2 clarinetti	clavicembalo (pianoforte)
2 fagotti	timpani
violini I	
violini II	
viole	
violoncelli	
contrabbassi	

Sobria nelle dimensioni e improntata a una raffinatissima chiarezza espressiva, l'orchestrazione di *The Rake's Progress* è chiaramente modellata sul consueto organico strumentale settecentesco: legni e ottoni vengono impiegati 'a due' con l'assenza dei tromboni, mentre i soli timpani vanno a comporre la sezione delle percussioni. Al clavicembalo – anche se in partitura Stravinskij prevede l'utilizzo, in sostituzione, di un pianoforte (e così avvenne alla *première* veneziana) – è demandato principalmente l'accompagnamento dei recitativi secchi, nonostante il compositore si serva in più di un'occasione della sonorità fredda e 'asettica' dello strumento a tastiera per porre in rilievo alcuni dei momenti più drammatici. Legato al personaggio di Nick Shadow – e in particolare alle repentine apparizioni del satanico servitore per soddisfare all'istante i desideri di Tom Rakewell –, il cembalo diviene suggestiva metafora timbrica della cieca inesorabilità che governa la penosa 'carriera' del libertino, fino ad assurgere al rango di assoluto protagonista durante la cruciale partita a carte per il possesso dell'anima dell'eroe (III.2).

Frequente è il ricorso, in molti dei numeri chiusi che compongono la partitura, a preludi-interludi strumentali o a strumenti solisti 'obbligati' per dipingere atmosfere, affetti e situazioni. Se il pastoso impasto dei legni serve, ad esempio, a connotare fin dal principio il rito arcadico-bucolico – il mito di Venere e Adone associato al ritorno della primavera – che funge da dissimulata cornice all'intera vicenda, i dolenti assoli dei due ottoni (corno e tromba, rispettivamente) delineano con rara efficacia l'angoscioso disorientamento di un depravato ormai disilluso (II.1), oppure l'inquieto peregrinare di una donna terrorizzata di fronte alla fastosa residenza del fidanzato spergiuro (II.2). Mi-

rabile inoltre la capacità del compositore di sfruttare a piene mani la versatilità espressiva del fagotto, non di rado impiegato in funzione concertante: dapprima sfrontato contraltare con il suo insistito brontolio alle boriose dichiarazioni di Rakewell (I.1), quindi incarnazione di un *pathos* sofferto nella malinconica implorazione notturna di Anne (I.3), infine petulante personificazione della malvagia spensieratezza con cui Nick si assicura gradualmente la fiducia del padrone (II.3).

Nella predilezione per un'alternanza di natura dialogica tra le sezioni degli archi e dei fiati con la spiccata propensione alla divisione 'a due' delle singole coppie strumentali è senza dubbio possibile intravedere ascendenze mozartiane, riscontrabili del resto anche nella riluttanza a servirsi del *tutti*, se non negli episodi segnatamente descrittivi o nei momenti culminanti dell'azione. Moderna è, invece, la ponderata essenzialità e trasparenza cameristica dell'insieme, che rifugge il gigantismo sinfonico dei primi balletti o la ricchezza orchestrale di precedenti lavori teatrali quali *Œdipus Rex* e *Perséphone* per aderire con nitidezza al contenuto drammatico delle singole scene. Da segnalare, a tal proposito, tra le scelte timbriche più pregevoli l'ordito sonoro sempre cangiante – dapprima voci sole, poi fatuo arpeggiato di corni e viole in *pizzicato* sul percuotere dei timpani, infine clarinetti in sostituzione gli ottoni – adottato nella triplice ripetizione della sconcia *Ballad Tune* (III.1) allo scopo di svelare il significato reale della sinistra *marche vers l'abîme*.

Le voci

The image displays eight musical staves, each representing a different vocal part. From top to bottom, the parts are: Trulove (bass clef), Anne (soprano clef), Tom Rakewell (soprano clef), Nick Shadow (bass clef), Mamma Oca (soprano clef), Baba la Turca (soprano clef), Sellem (soprano clef), and Guardiano (bass clef). Each staff contains a single melodic line consisting of a few notes, likely representing a specific vocal motif or entrance.

Ossequioso alla dimensione cameristica dell'orchestrazione, il *cast* vocale di *The Rake's Progress* contempla essenzialmente un terzetto di protagonisti, attorno cui ruota una serie composta di figure marginali e dalle prerogative caratteriali differenti. Se cifra distintiva dell'opera è la stupefacente assimilazione di forme e convenzioni della tradizione operistica europea in un assai articolato gioco teatrale d'impronta fiabesca che l'autore osserva con ironico distacco, pure nella distribuzione delle parti risaltano riferimenti evidenti e ammiccamenti divertiti a illustri modelli precedenti: il triangolo operistico per eccellenza soprano-tenore-baritono (Anne-Tom-Nick), la compresenza di un paio di stravaganti personaggi 'orientali' (Baba-Sellem), l'allusione nei nomi degli interpreti alle maschere della commedia – e la parentela è ancora più palese nella versione ritmica italiana del libretto dovuta a Rinaldo Küfferle (Milano, Carisch, 1951) con la resa in «Corfido», «Nick Ombra», «La Turca, detta Babbalea», «Mamma Oca», «Smercia» e «Tom Birba».

Della coppia di innamorati Anne e Rakewell conservano, almeno in superficie, i caratteri espressivi consacrati dal melodramma romantico. La prima, affidata a un soprano drammatico di coloratura, si presenta quale ulteriore manifestazione della donna angelicata, tenacemente ancorata a un'ideale di purezza e candore che alterna accese tinte drammatiche – si pensi allo struggente 'cantabile' con cui il personaggio esprime la vana attesa dell'amato (I.3), e più avanti l'inquieto arioso che ne tratteggia la caparbia forza di volontà nell'affrontare il sordido ambiente londinese (II.2) – a oasi di squisito lirismo sentimentale, come la tenerissima ninna nanna intonata nel manico-

mio a un pazzo prossimo a morire (III.3). Dato in consegna a un tenore lirico ben piantato nella tessitura centrale del registro, il secondo discende invece da una folta schiera di eroi ‘dannati’ – Faust, l’Hermann della *Dama di picche* di Puškin e Čajkovskij, ovviamente Don Giovanni, anche se basso cantante –, agendo però alla stregua di una marionetta guidata da una forza demoniaca. Lungi dal porsi quale tipico protagonista volitivo e dall’incrollabile energia, lo scialbo e fatuo libertino è infatti prigioniero di una spietata condizione di sudditanza psicologico-‘morale’ nei confronti del suo perfido aguzzino, mirabilmente espressa in musica nella progressiva perdita della consueta espansione lirica tenorile – facoltà che riconquisterà soltanto nell’allucinato e melismatico soliloquio conclusivo –, serrata nelle spire di un cromatismo che non lascia scampo.

Nella curiosa mescolanza di tratti sarcastici, impietosi, ironici, persino umoristici, Nick Shadow – un baritono drammatico di grande spessore scenico – è indubbiamente il personaggio più originale dell’opera. Creato *ex novo* dai librettisti nella doppia veste di *alter ego* e «umilissimo» servitore di Rakewell, riunisce in sé le facoltà di Mefistofele e di Leporello, pur mosso da una spregiudicatezza ancor maggiore celata sotto un velo di bonaria amabilità e finta cortesia – all’interprete sono dunque richieste notevoli doti mimetiche nel policromo susseguirsi di pose e atteggiamenti che informano la parte. Tra i ruoli restanti, assegnati in prevalenza a comprimari maschili con presenza sporadica – si citi in particolare la mirabile caratterizzazione di Sellem, esuberante tenore buffo, gratificato con una gustosissima aria strofica e *refrain* corale –, spicca infine quello di Baba, un bizzarro mezzosoprano drammatico, il cui preponderante lato grottesco e caricaturale è riscattato da una bontà d’animo e da un *savoir-vivre* decisamente insospettati.

The Rake's Progress in breve

a cura di Tarcisio Balbo

L'aneddotica sulla genesi del *Rake's Progress* di Igor Stravinskij è sin troppo nota, grazie anche al resoconto datone dallo stesso compositore nei propri *Dialoghi* con Robert Craft. Stravinskij si trasferisce negli Stati Uniti nel 1939, e subito vagheggia l'idea di un'opera in lingua inglese. Nel maggio del 1947, in occasione di una mostra al Chicago Art Institute sul pittore e incisore inglese William Hogarth (1697-1764), il compositore resta colpito da una serie di otto tele realizzate tra il 1732 e il 1733 (le incisioni che lo stesso Hogarth trae dai propri dipinti cominciano a essere stampate nel 1735) in cui si racconta per immagini l'ascesa e il declino di Tom Rakewell (più o meno 'bel libertino'): figlio spendaccione ed erede di un ricco mercante, che dilapida i propri beni dopo essersi trasferito a Londra, acquisisce un nuovo patrimonio grazie al matrimonio con una vecchia e ricca megera, lo perde di nuovo al gioco, viene incarcerato per debiti, e muore in manicomio nonostante il continuo soccorso della fedele innamorata Sarah Young.

È improbabile, nonostante alcuni sostengano il contrario, che Stravinskij conoscesse due versioni 'rappresentative' e oggi pressoché ignorate della storia raffigurata da Hogarth: nel 1935, al Sadler's Wells Theatre di Londra, era andato in scena un balletto del cantante attore e compositore scozzese Gavin Gordon (1901-1970) con la coreografia di Ninette de Valois (già danzatrice nei Ballets Russes di Sergej Djagilev tra il 1923 e il 1927, e fondatrice nel 1931 del Royal Ballet); dieci anni dopo era uscito, ancora in Gran Bretagna, un *Rake's Progress* cinematografico con Rex Harrison interprete di Tom Rakewell (riscattato *in extremis* – siamo nel 1945 – da una morte eroica nella seconda guerra mondiale). È certo, invece, che *The Rake's Progress* che va in scena alla Fenice di Venezia l'11 settembre del 1951 rappresenta il coagulo delle esperienze compositive stravinskiane che vanno dai balletti per la compagnia di Djagilev alle esperienze sceniche di *Mavra* (1922) e *Œdipus rex* (1927), passando per *pastiches* settecenteschi come *Pulcinella* (1920), e per composizioni in cui musica, parola e azione scenica venivano scomposte e mantenute su piani separati come in un ideale dipinto cubista: il riferimento è a titoli come *Le rossignol* (1914), *Les nocces* (1917-1923), *Histoire du soldat* (1918) e *Renard* (1922).

Dopo la visita alla mostra di Chicago, allorché l'idea di un'opera è matura abbastanza da divenire un progetto vero e proprio, Stravinskij chiede consiglio all'amico Aldous Huxley (il celebre scrittore britannico autore del romanzo fantascientifico *Brave New World*), che lo indirizza a un suo altro famoso connazionale: Wystan Hugh Auden, poeta di fama, con notevoli esperienze teatrali e cinematografiche alle spalle, abilissimo versificatore, già autore del libretto per l'operetta *Paul Bunyan* di Benjamin Britten (1941). È l'editore di Stravinskij, Ralph Hawkes, a contattare per primo Auden alla fine di settembre del 1947; pochi giorni dopo, Stravinskij scrive direttamente al poeta esponendogli la versione primigenia del proprio progetto, decisamente antiwagneriano: «non un dramma musicale, bensì un'opera 'a numeri' collegati da parole recitate (non cantate), visto che voglio evitare il solito recitativo operistico». Sembra che Stravinskij avesse in mente qualcosa di simile a un *opéra comique*, un *Singspiel* o, visto il soggetto britannico, una *ballad opera*.

Prova ne è il fatto che già un mese dopo il primo contatto con Auden, Stravinskij chiede a Hawkes di procurargli non solo le partiture della trilogia di Mozart e Da Ponte, ma anche quella della *Zauberflöte* come «fonte d'ispirazione per la mia futura opera». In aggiunta, quando Stravinskij e Auden trascorrono una settimana insieme dall'11 al 18 novembre 1947, compositore e librettista assistono a una rappresentazione di *Così fan tutte*: ce n'è abbastanza per stabilire un'equazione diventata ormai tradizionale che associa *The Rake's Progress* al teatro musicale mozartiano. Poco dopo, i due artisti abbozzano lo 'scenario' dell'opera che, benché ampiamente modificato in seguito, fissa già i personaggi principali del *Rake's Progress* definitivo (coi recitativi al posto dei dialoghi parlati): al protagonista Tom Rakewell viene associato un *alter ego* grottescamente faustiano nella persona di Nick Shadow (*Old Nick* è uno dei nomignoli con cui gli inglesi indicano il diavolo, che nel *Rake's Progress* è di fatto l'ombra di Tom), la cittadina Sarah Young viene trasformata nell'ingenua provinciale Anne Trulove (Anna Veroamore), ma soprattutto la vecchia e brutta duchessa dell'originale di Hogarth cede il posto a Baba la Turca: la donna barbata ritiratasi dalle scene che Tom sceglie di sposare per dimostrare a Shadow la propria libera volontà nell'ignorare le convenzioni sociali.

Dopo la stesura dello scenario, al gruppo di lavoro per *The Rake's Progress* si aggiunge l'americano Chester Kallman: amante e compagno di vita di Auden, il vero melomane del duo librettistico. Solo con la sua entrata in scena, rivelata a Stravinskij all'inizio del 1948, il libretto della nuova opera prende forma: nel maggio dello stesso anno il compositore comincia a lavorare alla partitura, con molta calma; in agosto Stravinskij è ancora al lavoro sulla scena iniziale; il primo atto data al gennaio 1949; di fatto, *The Rake's Progress* sarà completato al ritmo di un atto all'anno. Anche alla firma del contratto per l'allestimento alla Fenice (cosa inusuale per Stravinskij, l'opera era nata senza una preventiva commissione) si giunge solo il 6 febbraio 1951, grazie anche a una sovvenzione di 20.000 dollari da parte del governo italiano. Il *Rake's Progress* che sarebbe andato in scena il successivo mese di settembre, con la celebre Elisabeth Schwarzkopf interprete di Anne e lo stesso Stravinskij a dirigere la prima assoluta, era – sono parole del compositore – un lavoro in cui «anziché cercare forme musicali che esprimano simbolicamente il contenuto drammatico [...] ho scelto di rappresentare [...] un'opera a numeri del Settecento, un'opera dove lo sviluppo drammatico si basa sulla successione di pezzi chiusi». In realtà, quel *pot-pourri* nomenclatorio che è *The Rake's Progress* ingloba anche tratti stilistici e formali di stampo settecentesco: ad esempio la vocalità 'alta' di Tom e Anne contrapposta al tono comico di Shadow come nella migliore tradizione operistica settecentesca, la denominazione di alcune sezioni della partitura (duettino, terzettino), e non pochi calchi melodici e armonici che si richiamano scopertamente a Mozart: basta ascoltare la cabaletta di Anne «I go to him» per riportare alla memoria più di un passaggio dell'aria «Smanie implacabili che m'agitano», che Dorabella canta in *Così fan tutte*. L'assemblaggio di tali elementi, però, nonché a volte la loro stessa denominazione, evoca alle orecchie dell'ascoltatore esperto l'*allure* del melodramma italiano dell'Ottocento. Non è un caso, per fare un solo esempio, che Stravinskij chiami 'cabaletta' la già citata «I go to him», pensandola come l'ultima sezione di un'ipotetica 'solita forma' ottocentesca che ha il proprio 'cantabile' nella precedente aria di Anne «Quietly night». Per tacere del fatto che l'intero assemblaggio dei due numeri costituisce in tal modo l'aria di bravura *de facto* con cui Anne chiude il primo atto dell'opera; ancora una volta, nella più pura tradizione melodrammatica.

Argomento - Argument - Synopsis - Handlung

Argomento

ATTO PRIMO

Scena prima – Tom Rakewell e Anne amoreggiano nel giardino della casa di Trulove, padre di lei, che sopraggiunge e offre a Rakewell un modesto impiego, che l'ambizioso Tom rifiuta. All'improvviso appare Nick Shadow, latore di una missiva per il giovane che ha ereditato da un lontano parente le sue cospicue sostanze. Shadow gli propone di recarsi immediatamente a Londra per definire le pratiche di successione: per i servigi resi egli afferma sibillantemente che «tra un anno e un giorno faremo il rendiconto e allora, vi assicuro, mi pagherete né più né meno ciò che voi stesso riterrete giusto», poi annunzia al pubblico che «la carriera del libertino comincia».

Scena seconda – A Londra, nel postribolo di Mother Goose, Rakewell e Shadow brindano. Tom è stato preparato da Nick alla nuova vita, ed esalta il piacere. L'orologio del locale segna l'una, ma Shadow fa un segno e la lancetta torna sulle dodici, garantendo piaceri rinnovati. Shadow presenta l'amico alle prostitute, le quali si offrono di rallegrarlo, ma Mother Goose reclama il giovane per sé.

Scena terza – Anne è desolata, non ha più notizie dell'uomo che ama. Nella notte, prega Dio di proteggerlo e guidarlo attraverso le insidie che incontrerà lungo il suo cammino. Ad un tratto prende la decisione di raggiungere Londra alla ricerca di lui.

ATTO SECONDO

Scena prima – Solo nel soggiorno della sua lussuosa dimora londinese, stanco della vita dissipata che sta conducendo, Tom viene rinfrancato soltanto dal ricordo di Anne. Shadow gli propone di sposare Baba la Turca, fenomeno da baraccone, superando così qualsiasi canone morale per raggiungere la più completa libertà da qualsiasi convenzione umana. Tom decide perciò di prendere per moglie la femmina barbata.

Scena seconda – Giunta a Londra, Anne vede passare un folto corteo di servitori, indi va incontro all'amato ma questi, confuso e agitato, l'invita a tornare a casa e scordarlo. Dalla portantina scende Baba, col volto coperto, fresca moglie di Tom: reclamata dalla folla scopre il viso e offre alla vista di tutti una folta barba nera.

Scena terza – Baba chiacchiera senza posa nel soggiorno della loro casa mentre il marito tace. Scoppiava un diverbio, al termine del quale Rakewell la zittisce calcandole una parrucca in faccia e si butta a dormire. Entra Shadow spingendo una grande macchina misteriosa e sistema un coccio di vaso in uno sportello e un pezzo di pane in un altro. Quando si sveglia Tom narra di aver sognato un apparecchio meraviglioso che trasforma le pietre in pane, e lo riconosce nella macchina di Nick, senza sospettare la truffa. Decide perciò di produrla affinché la povertà e la fame siano per sempre debellate: ciò gli varrà il riscatto di una vita inutile e potrà nuovamente meritare l'amore di Anne.



Rakewell, Mother Goose, Baba la Turca, figurini di Ebe Colciaghi per la prima rappresentazione assoluta del *Rake's Progress* al Teatro La Fenice, 11 settembre 1951; dalla *Guida a «The Rake's Progress»*, cit., pp. 35, 43, 45.

ATTO TERZO

Scena prima – Nella casa di Rakewell un gruppo di cittadini esamina degli oggetti che tra poco verranno messi all'incanto. Anne entra chiedendo invano di Tom ed esce, nient'affatto rassegnata a perderlo. Sellem il banditore arringa la folla per magnificare la materia dell'asta, e dopo aver venduto tutti gli oggetti, si avvicina a Baba, ancora coperta dalla parrucca, e mette all'asta pure lei. Improvvisamente si odono, dalla strada, le voci di Shadow e Rakewell: Anne accorre alla finestra per vederli e Baba la sprona a cercare Tom per ricondurlo sulla retta via.

Scena seconda – Un anno e un giorno è trascorso. Rakewell e Shadow si trovano in un cimitero a fianco di una tomba scavata di recente. Nick reclama il pagamento dei suoi servigi, e non vuole denaro, ma l'anima di Tom. Per benevolenza propone un gioco al giovane: se indovinerà le tre carte che estrarrà dal mazzo potrà salvarsi. Tom vince, ma Shadow, prima di sprofondare negli inferi, gli annuncia che si farà pagare col suo senno, e lo fa impazzire.

Scena terza – In manicomio, Tom crede di essere Adone in attesa della sua Venere. Giungono prima Anne, alla quale non resta che cullarlo dolcemente, poi Trulove che chiede alla figlia di tornare a casa. Prima di andarsene Anne assicura a Tom addormentato che l'amerà per sempre. Al risveglio il giovane, invaso dal gelo della morte, prega Orfeo di suonare con la lira e di piangere per Adone. Quindi cade riverso sul letto.

Epilogo – Baba, Rakewell, Shadow, Anne e Trulove entrano in scena senza barbe e parrucche e invitano gli spettatori a rimanere ancora un momento: ora che la storia è finita, prima che il sipario scenda, c'è da trarre la morale dal dramma appena rappresentato: «per mani, cuori e menti oziose il diavolo trova sempre un'occupazione».

Argument

PREMIER ACTE

Scène première – Dans le jardin de la maison de campagne de Trulove, Tom Rakewell et Anne exaltent l'amour. Arrive Trulove, père de la jeune fille; il offre à Rakewell un emploi mais le jeune homme, ambitieux, refuse. A l'improviste, arrive Nick Shadow, porteur d'une missive pour Rakewell l'informant de la mort d'un lointain parent qui lui a laissé en héritage une importante fortune. Shadow lui propose de se rendre immédiatement à Londres pour définir les formalités; pour ses services, d'une façon sibylline, il dit que «dans un an et un jour, quand il aura pu évaluer la valeur de ses services, il lui donnera ce qu'il estimera juste», puis il annonce que «la carrière du libertin va commencer».

Scène deuxième – A Londres, dans le lupanar de Mother Goose, Rakewell et Shadow trinquent. Tom, instruit par Nick, exalte le plaisir. La pendule du local indique une heure, mais Shadow fait un signe et les aiguilles se placent sur minuit: Tom pourra encore s'amuser. Nick présente l'ami aux prostituées qui s'offrent pour le combler mais Mother Goose veut le jeune homme pour elle. Les deux se retirent.

Scène troisième – Anne se désole, n'ayant plus de nouvelles de l'homme qu'elle aime. La nuit elle prie Dieu de le protéger et de le guider au milieu des embûches qu'il rencontrera sur son chemin. Puis, tout à coup, elle décide d'aller à Londres à la recherche de Tom.

DEUXIÈME ACTE

Scène première – Seul dans la salle de séjour de sa luxueuse demeure à Londres, Tom s'ennuie, fatigué de la vie dissipée qu'il mène: seul le souvenir du tendre amour d'Anne lui redonne courage. Shadow l'invite à épouser Baba la Turque, un phénomène de cirque, abattant ainsi toutes les règles morales pour arriver à se libérer de toutes les conventions humaines. Pour cela le jeune homme décide de prendre pour femme la turque barbe.

Scène deuxième – Arrivée à Londres, Anne voit passer un long cortège de serviteurs, puis s'approche à son bien aimé, mais Rakewell, confus et agité, l'invite à retourner chez elle et à l'oublier. De la chaise à porteurs descend Baba, le visage couvert. La foule la réclame, et elle, enlevant le voile qui lui cachait son visage, montre aux gens une épaisse barbe noire.

Scène troisième – Baba bavarde sans arrêt pendant que son mari se tait. La bagarre éclate, à la fin de laquelle Rakewell étouffe ses plaintes lui posant une perruque renversée sur le visage, puis s'endort. Shadow entre avec une grande machine mystérieuse et insère une pierre dans une porte de la machine et une tranche de pain dans une autre. Tom se réveille, raconte qu'il a rêvé d'un merveilleux appareil qui transforme les pierres en pain, reconnaît – sans s'apercevoir de l'escroquerie – celle dont il vient de rêver et projette d'en construire afin que la pauvreté et la faim puissent disparaître à jamais: il pourra ainsi racheter sa vie inutile et mériter à nouveau l'amour d'Anne.

TROISIÈME ACTE

Scène première – Dans la maison de Rakewell un groupe de personnes examine des objets qui seront vendus aux enchères d'ici peu. Entre Anne qui demande où se trouve Tom, pas du tout résignée à perdre son amant. Sellem le commissaire-priseur harangue la foule pour magnifier les objets, et après avoir terminé la vente, s'approche de Baba, toujours immobile sous la perruque, et la met elle-aussi aux enchères. Tout à coup on entend de la rue les voix de Shadow et Rakewell:

Anne s'élançait vers la fenêtre et Baba l'incitait à chercher Tom pour le conduire sur le droit chemin.

Scène deuxième – Un an et un jour sont passés. Rakewell et Shadow se trouvent dans un cimetière à côté d'une tombe fraîchement creusée. Shadow réclame le paiement de ses services: il ne veut pas d'argent mais l'âme de Tom. Cependant, il veut être bienveillant avec le jeune homme et lui propose un jeu: s'il devine les trois cartes qu'il tire d'un jeu, il pourra se sauver. Le jeune homme gagne, mais Shadow, avant de rentrer pour toujours dans les profondeurs de l'enfer, annonce qu'il aura sa raison: Rakewell deviendra fou.

Scène troisième – Rakewell est dans un asile de fous. Il croit être Adonis qui attend Vénus. Arrive Anne à laquelle il ne reste que de le bercer doucement, puis Trulove qui demande à sa fille de rentrer à la maison. Avant de s'en aller, Anne assure Tom, endormi: son amour restera pour toujours. À son réveil Rakewell, sentant le froid de la mort, prie Orphée de jouer de la lyre et de pleurer pour Adonis. Il tombe sur son lit.

Épilogue – Baba, Rakewell, Shadow, Anne et Trulove entrent en scène et invitent les spectateurs à rester encore un moment: maintenant que l'histoire est terminée, avant la tombée du rideau, il faut tirer une logique du drame qui vient d'être représenté et chaque personnage exprime sa propre morale.

Synopsis

ACT ONE

Scene one – In the garden of Trulove's house, Tom Rakewell and Anne sing the praises of love. Trulove, the girl's father, comes in and offers Rakewell a modest workplace, but the young man, fired by greater ambitions, refuses. Suddenly Nick Shadow appears, bringing a message which informs Tom of the death of a distant relative who has made him heir to his great fortune. Shadow advises Rakewell to leave for London at once to deal with the succession procedure: he says him that in a year's time, when he will be able to judge the value of his services, he will give him what he considers suitable, and announces to audience: «the progress of a rake begins».

Scene two – In London, at Mother Goose's bawdy-house, Rakewell and Shadow drink, Tom, prepared for the new life by Nick, enhancing pleasure. The clock strikes one, but Shadow makes a gesture and the hand of the clock goes back to twelve o'clock. Shadow introduces his friend to the prostitutes, who offer to entertain him, but Mother Goose claims him for herself.

Scene three – Anne is desolate, she no longer has any news of the man she loves. During the night, she prays to God to protect him and to guide through the perils he will meet along his way. Suddenly she decides to go to London to search for Tom.

ACT TWO

Scene one – Rakewell, alone in the drawing room of his luxurious London home, is bored and tired of the dissipated life he is leading and only the memory of Anne's tender love reassures him. Shadow suggests that Tom should marry Baba the Turk, a phenomenon of the fairgrounds, thus exceeding every moral and aesthetic code, in order to attain complete freedom from all human conventions. He suddenly decides to make Baba his wife.

Scene two – Anne has arrived in London and sees passing a large retinue of servants, then goes to meet the beloved, but Rakewell, confused and agitated, tells her to go back home and forget him.

Baba gets out of the carriage, with her face covered: she is now the wife of Tom, and reveals to the crowd the sight of her thick black beard.

Scene three – In the drawing room of their house, Baba chatters unceasingly, while her husband is silent. A quarrel broke out, after which Rakewell silences the Turk by throwing his wig over her face, and then throws himself down to sleep. Shadow enters with a large object revealing a strange grotesque machine. He takes a slice of bread, opens the door and puts it inside. Rakewell awakes and says that he has been dreaming about a wonderful machine that transforms stones into bread. He takes it to be the one he has been dreaming about, and plans to construct many others so that poverty and hunger may be banished for ever. This will compensate for his useless life and he will be worthy of Anne's love once again.

ACT THREE

Scene one – In Rakewell's house, a group of citizens are examining some objects which will soon be put for auction. Anne enters, asks unsuccessfully where Rakewell is and goes out, but cannot resign herself to having lost Tom. Meanwhile, Sellem, the auctioneer, addresses the crowd, exalting the goods to be auctioned and after having sold all the articles, approaches Baba, who is still covered by the wig, and puts her up for auction too. Suddenly the voices of Shadow and Rakewell can be heard coming from the street. Anne enters the house and Baba encourages her to search for Tom and lead him back on to the straight and narrow path.

Scene two – A year and a day have gone by. Rakewell and Shadow are in a cemetery, next to a freshly-dug grave. Shadow asks to be paid for his services: he does not wish for money but for Rakewell's soul. However, he wishes to be bountiful towards the young man and suggests a game: if Tom guesses the three cards that he will draw out of the pack, can save himself. The young man wins, but Shadow, before vanishing for all eternity into Hell tells him that if he cannot have his soul, he will have his mind. Rakewell will go mad.

Scene three – Rakewell is in a madhouse. Assailed by visions, he thinks is Adonis waiting for Venus. Anne arrives, and can only gently rock him. Trulove also arrives and asks his daughter to return home. Anne accepts and turning to Rakewell assures him that her love will remain intact for ever. Rakewell feeling the chill of death approaching, begs Orpheus to play his lyre and to cry for Adonis. He then falls onto his back on the bed.

Epilogue – Baba, Rakewell, Shadow, Anne and Trulove come on to the stage and invite the audience to stay for a moment longer: now that the story is finished, before the curtain falls, each character will express his own moral.

Handlung

ERSTER AKT

Erste Szene – Garten des Landhauses von Trulove. Rakewell und Anne lobpreisen den Frühling und die Liebe. Trulove, Vater des Mädchens, bietet Rakewell eine Stelle als Buchhalter bei ihm an. Der Jüngling, dessen Wunsche nach Höherem streben, lehnt das Angebot ab. Shadow erscheint unangemeldet und überbringt Rakewell ein Schreiben, dessen Inhalt ihn über den Tod eines entfernten Verwandten informiert der ihn als Alleinerben seines großen Vermögens eingesetzt hat. Shadow schlägt vor sich sofort nach London zu begeben, um dort alle Schritte einzuleiten die es ermöglichen in den Besitz des Erbes zu treten. Rakewell erklärt sich einverstanden und fragt Sha-

dow was er für die ihm erwiesenen Dienste verlangt. Der Freund antwortet auf zweideutige Weise, dass er in einem Jahr und einem Tag von ihm das fordern wird was er für richtig hält. Während Shadow allen mitteilt dass «die Karriere eines Wüstlings begonnen hat», steigt Rakewell in die Kutsche.

Zweite Szene – London; im Bordell von Mother Goose. Rakewell und Shadow tosten auf den Reichtum und auf das bequeme Leben. Shadow erzählt Mother Goose, wie er Rakewell auf das Neue Leben vorbereitet hat und der Jüngling hervorhebt das Vergnügen als wichtigste Quelle eines angenehmen Lebens. Die Uhr des Lokals zeigt auf Eins. Rakewell will aufstehen, aber Shadow gibt ein Zeichen und der Uhrzeiger geht zurück auf zwölf. Rakewell kann sich, wenn er es möchte, noch weiter vergnügen. Shadow stellt den Freund den Dirnen vor, die sich anbieten ihn mit ihren Künsten zu erfreuen, aber Mother Goose beansprucht den Jüngling für sich. Während die Dirnen und die Gäste einen Chor anstimmen, ziehen die beiden sich zurück.

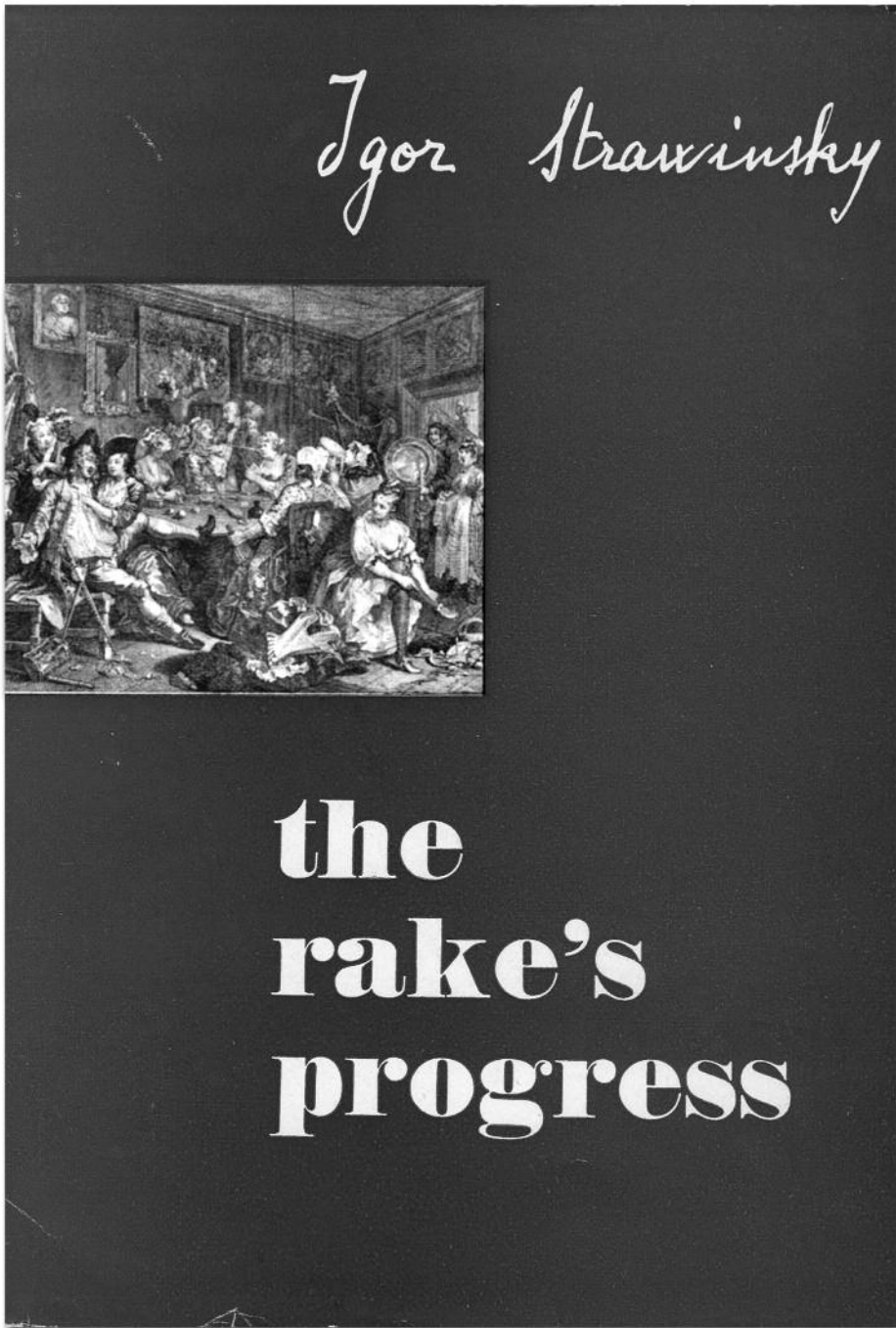
Dritte Szene – Anne ist traurig weil sie seit langer Zeit keine Nachricht mehr von ihrem Geliebten hat. In der Nacht betet sie zu Gott, dass er ihn vor allen Versuchungen, die er auf seinem Wege antreffen könnte, schützen möge. Sie entschließt sich nach London zu fahren um dort Rakewell zu suchen.

ZWEITER AKT

Erste Szene – Rakewell, allein in seinem luxuriösen Londoner Wohnsitz, frühstückt im Wohnzimmer. Er ist gelangweilt, müde des verschwenderischen Lebens, nur die Erinnerung an die zarte Liebe Annes gibt ihm Kraft. Shadow tritt ein und bringt ihm eine Fotografie von Baba der Türkin; einer scheußlichen Frau, einem Zirkusphänomen, die auch die stärksten Soldaten in Schwierigkeiten bringt. Mit dem Vorschlag sie zu heiraten überschreitet der treulose Freund die Grenze der moralischen und ästhetischen Regeln. Die subtilen Argumentationen Shadows beeindrucken den Jüngling so sehr, dass er, unüberlegt, die schicksalsschwere Entscheidung trifft Baba die Türkin zu heiraten.

Zweite Szene – Anne, die London erreicht hat, wartet vor dem Hause Rakewells. Ein Zug von Bediensteten bringt rätselhafte Pakete in die Wohnung. Eine Sänfte nähert sich; ihr entsteigt Rakewell. Anne geht ihm entgegen aber Rakewell, verworren und beunruhigt, rät ihr nach Haus zurückzukehren und ihn zu Vergessen. Auf groteske Art gekleidet und mit verschleiertem Gesicht, entsteigt auch Baba der Sänfte. Anne fragt wer diese Figur ist, Rakewell erklärt, dass es seine Frau sei. Inzwischen hat sich eine Schar von Menschen vor dem Hause Rakewells eingefunden und ruft nach Baba, die sich der Menge zeigt, den Schleier, der ihr Gesicht verdeckte, hebt und der auf sie wartenden Schar einen dichten schwarzen Bart zeigt.

Dritte Szene – Rakewell und seine Frau im Wohnzimmer ihrer Wohnung. Baba schwatzt zügellos. Plötzlich bemerkt sie, dass ihr Mann schweigt. Sie nähert sich um ihn zu trösten, wird aber auf unfreundliche Weise zurück gewiesen. Baba geht weinend durch die Wohnung, sammelt einige Gegenstände und zerbricht sie. Rakewell steht jäh auf, ergreift seine Perücke, stülpt sie ihr mit dem hinteren Teil nach vorn, ihr auf diese Weise den Mund verschließend – über den Kopf. Rakewell wirft sich aufs Bett und schläft ein. Shadow tritt ein und enthüllt einen, von einem verstaubten Tuch bedeckten, großen Gegenstand, der sich als eine wunderliche, geschmacklose Maschine entpuppt. Er sieht sich im Raum um, nimmt eine Scheibe Brot vom Tisch und steckt sie in die offene Tür der Maschine. Danach hebt er vom Boden eine Scherbe auf, die den gleichen Weg geht. Dann dreht er an einem Knopf und die Brotscheibe kommt aus einer anderen Öffnung zum Vorschein. Rakewell erwacht und erzählt von seinem wunderlichen Traum in dem eine Maschine Steine in



Copertina della Guida a «The Rake's Progress», Venezia, Editoriale Opes per conto della Biennale di Venezia, settembre 1951.

Brot verwandelte, und auf diese Weise alle Hungrigen sättigte. Shadow zeigt dem Freund sein Gerät, der feststellt, dass er von dieser Maschine geträumt hat. Er trifft den Entschluss eine große Zahl dieser Automaten herzustellen, um auf diese Art und Weise die Armut und den Hunger für immer zu bezwingen. Außerdem sieht er darin auch die Möglichkeit, sich aus einem sinnlosen Leben freizukaufen, um der Liebe Annes wieder würdig zu sein.

DRITTER AKT

Erste Szene – Einige Bürger begutachten in der Wohnung Rakewells die Gegenstände, die in Kurze versteigert werden sollen. Anne tritt ein und fragt einige der Anwesenden wo Rakewell sei, aber niemand kann eine genaue Auskunft geben. Sie verlässt verzweifelt das Haus. Es fällt ihr schwer sich mit dem Gedanken Rakewell nicht wieder zu sehen abzufinden. Inzwischen ist Sellem, der Versteigerer, mit einigen Helfern eingetroffen um den Raum für die Auktion vorzubereiten. Er redet eifrig auf die Anwesenden ein, unterstreicht dabei den Wert jedes einzelnen Gegenstandes, um sie anzuregen an der Auktion teilzunehmen. Nach dem Verkauf aller Stücke nähert sich der Versteigerer Baba, die immer noch die Perücke über den Augen trägt, und versteigert auch sie. Plötzlich hört man von der Straße die Stimmen von Shadow und Rakewell. Anne eilt in das Haus; Baba die sich inzwischen klar darüber geworden ist, dass ihre Zeit vorüber ist, tröstet das junge Mädchen und spornet sie an Rakewell zu suchen um ihn wieder auf den rechten Weg zu führen.

Zweite Szene – Ein Jahr und ein Tag sind vergangen. Shadow und Rakewell befinden sich auf einem Friedhof neben einem soeben ausgeschachtetem Grab. Shadow verlangt, wie vereinbart, die Bezahlung seiner Dienste; er möchte kein Geld, sondern die Seele Rakewells. Dem Jüngling wohlgeneigt, gibt er ihm eine Chance, und schlägt ein Spiel vor. Wenn Rakewell die drei gezogenen Karten errät, kann er sich retten. Zur großen Überraschung Shadows löst der Jüngling das Rätsel. Bevor er für immer in der Unterwelt verschwindet, richtet Shadow schmähende Worte an Rakewell; wenn es ihm nicht gelungen ist seine Seele zu besitzen, wird er seinen Geist mit sich in die Finsternis nehmen; Rakewell wird irre.

Dritte Szene – Rakewell befindet sich im Irrenhaus. Er phantasiert und hat Visionen. Anne, die ihn besuchen will, wird vom Wärter informiert, dass Rakewell glaubt Adonis zu sein und dass er mit diesem Namen gerufen werden muss. Rakewell ist nicht mehr zu heilen. Anne bleibt nichts anderes übrig als sich seiner Pflege zu widmen. Trulove versucht seine Tochter zu überreden in die Familie zurückzukehren. Anne nimmt das Angebot ihres Vaters an, versichert aber Rakewell, dass ihre Liebe zu ihm niemals sterben wird. Rakewell, allein geblieben, von Wahnbildern verfolgt, beginnt zu schreien. Er bittet Orpheus eine Melodie auf der Leier zu spielen und um Adonis zu trauern. Danach fällt er leblos aufs Bett.

Nachwort – Baba, Rakewell, Shadow, Anne und Trulove treten ein und bitten die Zuschauer noch einen Moment zu verweilen. Auf dem soeben dargestellten Drama muss eine Logik gezogen werden, und jede der Figuren bringt die persönliche Moral zum Ausdruck.

Bibliografia

a cura di Emanuele Bonomi

Compositore tra i più apprezzati e influenti del Novecento, Stravinskij ha attraversato buona parte del secolo scorso toccandone in una carriera quanto mai poliedrica le principali correnti tecnico-espressive, pur senza rinunciare a un'ammirevole continuità di pensiero originale. Stimolo e riverbero di una produzione artistica all'insegna della multiformità è la parabola esistenziale vissuta lungo coordinate geografiche ben distinte (Russia, Svizzera, Francia e Stati Uniti) grazie a cui è possibile scandire le diverse fasi stilistiche dell'autore. Allo spiccato nazionalismo dei primi balletti, ispirati al folclore slavo e pervasi da un colorismo orchestrale di manifesta ascendenza rimskiana, segue il gioioso sperimentalismo dell'esilio elvetico, che combina deliberato astrattismo formale e corrosiva contaminazione linguistica. Improntato a un neoclassicismo che alla ricostruzione ossequiosa unisce tratti di sfrontata caricatura è il periodo francese, proseguito nel primo decennio della prolungata permanenza americana in direzione di una decisa semplificazione dell'idioma musicale. Negli anni Cinquanta, infine, ha luogo la 'conversione' dodecafonica, segnata dalla volontà di reinterpretare in chiave seriale il significato di una ritualità arcaica che non di rado affonda le sue radici nelle Sacre Scritture.

Nelle complesse e spesso ambigue sfaccettature della personalità artistica, la figura di Stravinskij è apparsa (e per certi versi continua ad apparire) piuttosto sfuggente a una sistematizzazione in sede critica. Gli scritti dell'autore – una corposa autobiografia compilata durante il soggiorno parigino insieme con l'*émigré* russo Walter Nouvel,¹ un esile compendio di poetica musicale originatosi dal ciclo di lezioni tenute in francese presso la Harvard University e preparato con Alexis Roland-Manuel e Pëtr Suvčinskij,² e l'ampio *corpus* di ricordi e testimonianze raccolte da Robert Craft in forma di interviste in una serie di sei volumi dati alle stampe tra il 1959 e il 1969³ – deb-

¹ IGOR STRAVINSKY, *Chroniques de ma vie*, 2 voll., Paris, Denoël-Gonthier, 1935-1936; trad. it. di Alberto Mantelli, *Cronache della mia vita*, Milano, Minuziano, 1947; rist. Milano, Feltrinelli, 1979, 2013⁵ («Universale economica», 871).

² IGOR STRAVINSKY, *Poétique musicale sous forme de six leçons*, Cambridge, Harvard University Press, 1942; trad. it. di Lino Curci, *Poetica della musica*, Milano, Curci, 1954, 2000⁵; trad. it. di Mirella Guerra, Pordenone, Studio Tesi, 1984 («Piccola & economica», 17), 1995³. Entrambe le opere teoretiche di Stravinskij sono state licenziate anche in traduzione tedesca, confluyendo in un singolo volume ampliato con l'aggiunta di un denso capitolo conclusivo svolto in forma di intervista: IGOR STRAVINSKY, *Leben und Werk von ihm selbst. Erinnerungen, musikalische Poetik, Antworten auf 35 Fragen*, Zürich-Mainz, Atlantis-Schott, 1957.

³ IGOR STRAVINSKY e ROBERT CRAFT, *Conversation with Igor Stravinsky*, London-New York, Faber & Faber-Doubleday, 1959; ID., *Memories and Commentaries*, ivi, 1960; ID., *Expositions and Developments*, ivi, 1962 – i primi due tomi sono stati subito riuniti in ID., *Stravinsky in Conversation with Robert Craft*, Harmondsworth, Penguin, 1962, mentre di tutti e tre i volumi Luigi Bonino Savarino ha curato la traduzione italiana: *Colloqui con Stravinsky*, Torino, Einaudi, 1977 («Saggi», 576), 1981² –; ID., *Dialogues and Diary*, New York, Doubleday,

bono innanzitutto essere intesi quale affascinante narrazione del proprio imprevedibile percorso estetico-stilistico, che la comune natura 'a più mani' avvicina ad affabile e smalzata conversazione. Dubbi, ripensamenti e difformità di giudizio costituiscono i motivi conduttori dell'intero lascito, il cui reale intento cela però la volontà di Stravinskij di presentarsi sul palcoscenico culturale internazionale in veste di compositore cosmopolita, affrancatosi dal natio provincialismo e aggiornato sulle tecniche innovative della coeva avanguardia. Ben più che opportunistico trasformismo, teso ad ingraziarsi i diversi *establishment* con i quali l'esule venne in contatto, affiora piuttosto la camaleontica capacità dell'artista di assorbire idiomi altrui, conservando ciononostante una stupefacente integrità stilistica.

Quasi sbigottita di fronte alla fulminea varietà delle manifestazioni del genio stravinskiano, la ricerca musicologica ha reagito inizialmente accostandosi al musicista con parecchia circospezione, privilegiando in particolare il filone aneddotico-documentario⁴ e quello teoretico-analitico,⁵

1963, London, Faber & Faber, 1968²; rist.: *Dialogues*, ivi, 1982; ID., *Themes and Episodes*, New York, Knopf, 1966, 1967²; ID., *Retrospectives and Conclusions*, New York, Knopf, 1969 (l'ultima coppia di titoli è stata poi riedita in ID., *Themes and Conclusions*, London, Faber & Faber, 1972), finché in anni più recenti l'intera raccolta ha beneficiato di una definitiva edizione *one-volume* nella quale i testi, ampiamente rimaneggiati e integrati con un'apposita sezione incentrata sui viaggi inglesi del musicista (*Stravinsky in Albion*), rispettano la scansione cronologica: ID., *Memories and Commentaries*, London, Faber & Faber, 2002; trad. it. di Franco Salvatorelli, *Ricordi e commenti*, Milano, Adelphi, 2008 («La collana dei casi», 73).

⁴ CHARLES FERDINAND RAMUZ, *Souvenirs sur Igor Stravinsky*, Paris, Gallimard, 1929 (Éditions de la Nouvelle revue française); Lausanne, Mermod, 1929, 1952³; ivi, Éditions de l'aire, 1978⁴; LINCOLN KIRSTEIN, *Working with Stravinsky*, «Modern Music», XIV/3, 1937, pp. 143-146; rist. in *Stravinsky in 'Modern Music', 1924-1946*, a cura di Carol J. Oja, New York, Da Capo Press, 1982, pp. 153-157; ALEKSANDR BENOIS (trad. ingl. di Mary Britnieva), *Reminiscences of the Russian Ballet*, London, Putnam, 1941; WILLY TAPPOLET, *Stravinsky en Suisse Romande*, «Schweizerische Musikzeitung», LXXXII/5-6, 1942, pp. 145-148, 172-176; GEORGE ANTHEIL, *Bad Boy of Music*, Garden City, Doubleday-Doran, 1945; EDMOND DE POLIGNAC, *Memoirs of the Late Princesse Edmond de Polignac*, «Horizon», agosto 1945, pp. 110-141 (in particolare pp. 133-135); PAWEŁ HOSTOWIEC (JERZY STEMPOWSKI), *Dom Strawińskiego w Uściługu* [La casa di S. a U.], «Kultura», VIII, 1949, pp. 19-34; rist. in ID., *W dolinie Dniestru i inne eseje ukraińskie. Listy o Ukrainie*, Warszawa, LNB, 1993, pp. 49-77; ROMAIN ROLLAND, *Journal des années de guerre, 1914-1919. Notes et documents pour servir à l'histoire morale de l'Europe de ces temps*, Paris, Michel, 1952; HENRY RAYNOR, *Stravinsky the Teacher*, «The Chesterian», XXXI, 1956, pp. 35-41, 1957, pp. 69-75; VASILIJ JASTREBCEV, *Nikolaj Andreevič Rimskij-Korsakov. Vospominanija* [Ricordi] 1886-1908, a cura di Aleksandr Ossovskij, 2 voll., Leningrad, Muzgiz, 1959-1960 (in particolare II, pp. 277-490).

⁵ MICHEL-DIMITRI CALVOCORESSI, *A Russian Composer of Today. Igor Stravinsky*, «The Musical Times», LIII/822, 1911, pp. 511-512; ÉMILE VUILLERMOZ, *Igor Stravinsky*, «La Revue musicale», VIII/5, 1912, pp. 15-21; CARL VAN VECHTEN, *Igor Stravinsky. A New Composer*, in ID., *Music after the Great War*, New York, Schirmer, 1915, pp. 83-117; C. STANLEY WISE, *Impressions of Igor Stravinsky*, «The Musical Quarterly», II/2, 1916, pp. 249-256; ERNEST ANSERMET, *L'œuvre d'Igor Stravinsky*, «La Revue Musicale», II/9-11, 1921, pp. 1-27; NADIA BOULANGER, *Stravinsky*, in EAD., *Lectures on Modern Music*, Houston, Rice Institute, 1926, pp. 178-195 («Rice Institute Pamphlet», XIII/2); ALFREDO CASELLA, *Igor Stravinski*, Roma, Formigini, 1926; ID., *Stravinski*, Brescia, La scuola, 1947, 1951², a cura di Guglielmo Barblan, 1961³; ARTHUR LOURIÉ, *Muzyka Stravinskogo*, «Versty», I, 1926, pp. 119-135; ID., *Dve opery Stravinskogo*, ivi, III, 1928, pp. 109-126; LEONID SABANEV, *Sovremennye russkie kompozitory*; trad. ingl. di Judah A. Joffe: *Modern Russian Composers*, New York, International Publishers, 1927, pp. 64-86; LOUIS LALOY, *La musique retrouvée (1902-1927)*, Paris, Plon, 1928 («Roseau d'or. Œuvres et chroniques», 27); rist. Paris, Desclée de Brouwer, 1974; PAUL LANDORMY, *L'art russe et Igor Stravinsky*, «Musique», II, 1929, pp. 933-1003; ERIC WALTER WHITE, *Stravinsky's Sacrifice to Apollo*, London, L[eonard] and Virginia Woolf at the Hogarth Press, 1930; DOMENICO DE PAOLI, *L'opera di Stravinsky*, Milano, Officina tecnica del libro, 1931; rist. ampl.: *Igor Stravinsky. Da «L'oiseau de feu» a «Persefone»*, Torino, Paravia, 1934; HERBERT FLEISCHER, *Stravinsky*, Berlin, Russische Musik, 1931; JACQUES SAMUEL HANDSCHIN, *Igor Stravinski. Versuch einer Einführung*, Zürich, Hug, 1933; rist. in *Stravinsky. Sein Nachlass, sein Bild*, a cura di Christian Geelhaar e Hans Jörg Jans, Basel, Das Kunstmuseum in Zusammenarbeit mit der Paul Sacher Stiftung Basel, 1984, pp. 187-



Igor Stravinskij con il pianista Claudio Arrau e il violinista József Szigeti in una fotografia del 1944.

senza però addentrarsi in profondità nel proprio oggetto di studio. Unici contributi degni di nota licenziati fino agli anni Cinquanta, accanto alla coppia di numeri celebrativi tributati a Stravinskij dalla rivista parigina «Revue musicale»,⁶ sono gli incisivi profili critico-biografici redatti da Boris

226; MARC BLITZSTEIN, *The Phenomenon of Stravinsky*, «The Musical Quarterly», XXI/3, 1935, pp. 330-347; *Igor Stravinsky*, a cura di Merle Armitage, New York, Schirmer, 1936; rist. ampl. in *Igor Stravinsky*, a cura di Erwin Corle, New York, Duell, Sloan & Pearce, 1949; ANDRÉ SCHAEFFNER, *Le «purisme» d'Igor Stravinsky*, «Europe», XLIV, 1937, pp. 184-202; ALEXIS KALL, *Stravinsky in the Chair of Poetry*, «The Musical Quarterly», XXVI/3, 1940, pp. 283-296; NICOLAS NABOKOV, *Stravinsky Now*, «Partisan Review», XI/3, 1944, pp. 324-334; ID., *Igor Stravinsky*, «Atlantic Monthly», CLXXXIV, 1949, pp. 21-27; GIAN FRANCESCO MALIPIERO, *Stravinsky*, Venezia, Cavallino, 1945, 1999²; RENÉ LEIBOWITZ, *Igor Stravinsky, ou le choix de la misère musicale*, «Temps modernes», I/7, 1946, pp. 1320-1336; ID., *Schönberg and Stravinsky*, «Partisan Review», XVI/3, 1948, pp. 361-365; PIERRE SOUVTCHINSKY, *Igor Stravinsky*, «Contrepoints», II, 1946, pp. 19-31; THÉODORE STRAVINSKY, *Le message d'Igor Stravinsky*, Lausanne, Rouge, 1948; rist. ivi, Éditions de l'aire, 1980; *Stravinsky in the Theatre*, a cura di Minna Ledermann, New York, Pellegrini & Cudahy, 1949; rist. New York, Da Capo, 1975 – comprende una serie di articoli comparsi sulle colonne della rivista «Modern Music» durante il ventennio di vita del periodico (1924-1946).

⁶ «La Revue musicale», V/1-2, 1923 – contiene scritti di Boris de Schloezer, Jean Cocteau, Michel George-Michel, André Coeuroy, André Levinson; «La Revue musicale», XX/191, 1939 – contiene scritti di André Schaeffner, Roger Désormière, Arthur Honegger, Alfred Cortot, Darius Milhaud, Pierre Souvtchinsky, Serge Lifar, Olivier Messiaen, Georges Auric, Charles-Albert Cingria, Arthur Hoérée, Gustavo Pittalunga, André Boll, José Bruyr.

de Schloezer⁷ e Boris Asaf'ev,⁸ unico contributo, quest'ultimo, pubblicato nella madrepatria del compositore prima che a partire dal 1933 musica (e critica) di Stravinskij siano bandite dall'Unione Sovietica – il divieto cesserà solo nel 1962 in concomitanza con una visita ufficiale di stato predisposta su invito di Chruščëv.

L'ingresso prepotente del musicista russo nell'ambito della riflessione estetica e musicologica avviene quindi nel 1949 con la pubblicazione della *Filosofia della musica moderna* di Theodor W. Adorno,⁹ caposaldo imprescindibile dell'intera storiografia del primo Novecento, dove le figure del 'totalitario' Stravinskij e del 'liberale' Schönberg sono dialetticamente contrapposte quali categorie interpretative della caotica realtà post-bellica. Tale pretestuoso dualismo critico, travestito da manifestazione paradigmatica delle contraddizioni insanabili che tormentano l'artista moderno (in bilico tra solipsismo espressivo e concreta oggettività sonora, recupero della tradizione e acceso sperimentalismo), ha generato una vivace *querelle* protrattasi fino in anni recenti e culminata, dopo la legittima difesa da parte dell'avanguardista Boulez («Schönberg è morto» ma «Stravinskij rimane»),¹⁰ in una legittima celebrazione estetica dell'arte del Maestro.¹¹ Accanto a

⁷ BORIS DE SCHLOEZER, *Igor Stravinsky*, Paris, Aveline, 1929 («La musique moderne», 6); trad. ingl. di Ezra Pound (in più puntate), «The Dial», LXXXV/4, 1928, pp. 271-283; LXXXVI/1-7, 1929, pp. 9-26, 105-115, 298-303, 394-403, 463-474, 597-608.

⁸ IGOR' GLEBOV (BORIS ASAF'EV), *Kniga o Stravinskij* [Un libro su S.], Leningrad, Triton, 1929; rist. ivi, *Muzyka*, 1977; trad. ingl. di Richard F. French: *A book About Stravinsky*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1982. Nel novero delle monografie editate nella prima metà del Novecento citiamo anche: ANDRÉ SCHAEFFNER, *Stravinsky*, Paris, Rieder, 1931, 1938²; ALEXANDRE TANSMAN, *Igor Stravinsky*, Paris, Amiot-Dumont, 1948; trad. ingl. di Therese e Charles Blefield: *Igor Stravinsky. The Man and His Music*, New York, Putnam, 1949.

⁹ THEODOR WIESENGRUND ADORNO, *Stravinsky und die Reaktion*, in Id., *Philosophie der neuen Musik*, Tübingen, Mohr, 1949; rist. in Id., *Gesammelte Schriften*, a cura di Rolf Tiedemann et al., 20 voll., Frankfurt, Suhrkamp, 1973-1986, xii, pp. 127-198; trad. it. di Giacomo Manzoni: *Filosofia della musica moderna*, saggio introduttivo di Luigi Rognoni, Torino, Einaudi, 1959, 2002⁷ («Piccola biblioteca Einaudi. Nuova serie», 183); Id., *Stravinsky. Das Gesetzt der Dialektik*, «Forum», ix/10-12, 1962, pp. 252-255, 103-104, 325-329; rist. ampl.: *Stravinsky. Ein dialektisches Bild*, in Id., *Quasi una fantasia. Musikalische Schriften II*, Frankfurt, Suhrkamp, 1963, pp. 201-242; rist. in Id., *Gesammelte Schriften*, cit., xvi, pp. 382-409.

¹⁰ PIERRE BOULEZ, *Stravinsky demeure*, in *Musique russe*, a cura di Pierre Souvtchinsky, 2 voll., Paris, Presses universitaires de France, 1953, pp. 151-224; rist. in Id., *Relevés d'apprenti*, a cura di Paule Thévenin, Paris, Éditions du Seuil, 1966, pp. 75-145; trad. ingl. di Stephen Walsh: *Stravinsky Remains*, in *Stocktakings from an Apprenticeship*, Oxford, Clarendon, 1991, pp. 55-110; trad. it. di Luigi Bonino Savarino: *Stravinsky rimane*, in *Note d'apprendistato*, Torino, Einaudi, 1968, pp. 73-133.

¹¹ MICHAEL MANN, *Reaction and Continuity in Musical Composition*, «The Music Review», xv/4, 1954, pp. 39-46; HANS KELLER, *Schönberg and Stravinsky. Schönbergians and Stravinskians*, ivi, pp. 307-310; ERNEST ANSERMET, *Les fondements de la musique dans la conscience humaine*, 2 voll., Neuchâtel, Éditions la Baconnière, 1961, I, pp. 481-506 (*Stravinsky*), II, pp. 176-180 (*Stravinsky et le rythme*), 265-287 (*Notes sur Stravinsky*); 1987² a cura di Jean-Claude Piguet e Rose-Marie Faller-Fauconnet; trad. it. di Anna Maria Ferrero: *I fondamenti della musica nella coscienza dell'uomo*, Udine, Campanotto, 1995; Id., *The Stravinsky Case*, in Id., *Écrits sur la musique*, Neuchâtel, Éditions la Baconnière, 1971, pp. 211-227; trad. it. di Guido Cavallera: *Scritti sulla musica*, Milano, Curci, 1991; *Perspectives on Schoenberg and Stravinsky*, a cura di Benjamin Boretz and Edward T. Cone, Princeton, Princeton University Press, 1968; rist., New York, Norton, 1972; ARNOLD SCHÖNBERG, *Igor Stravinsky. Der Restaurateur. Stravinsky's «Edipus»*, in *Style and Idea. Selected Writings of Arnold Schoenberg*, a cura di Leonard Stein, London, Faber & Faber, 1975, pp. 481-483; ALAM LESSEM, *Schoenberg, Stravinsky, and Neo-Classicism. The Issues Reexamined*, «The Musical Quarterly», LXVIII/4, 1982, pp. 527-542; THOMAS PATRICK GORDON, *Stravinsky and the New Classicism. A Critical History, 1911-1928*, PhD Diss., University of Toronto, 1983; JOSEPH N. STRAUS, *The Recompositions of Schoenberg, Webern, and Stravinsky*, «The Musical Quarterly», LXXII/3, 1986, pp. 301-328; CARL DAHLHAUS, *Das Problem der «höherem Kritik»*. *Adornos Polemik gegen Stravinsky*, «Neue Zeitschrift für Musik», CXLVIII/5, 1987, pp. 9-15; CÉLESTIN DELIÈGE e MICHAEL LAMB, *Stravinsky*.

disamine ora più mature che si concentrano principalmente su aspetti tecnici o legati alla poetica¹² il panorama bibliografico si arricchisce inoltre dagli anni Sessanta di importanti tasselli per una definizione più ampia della versatilità stravinskiana. Imprescindibile e meticolosa ricostruzione documentaria è in particolare l'imponente monografia di Eric Walter White,¹³ mentre la ricorrenza dell'ottantesimo compleanno del compositore, debitamente celebrata da un numero speciale della rivista «The Musical Quarterly»,¹⁴ si accompagna all'approfondimento di ambiti ancora inesplorati, come il versante iconografico relativo agli allestimenti di opere e balletti.¹⁵

Artefice principale della straordinaria espansione della ricerca su Stravinskij verificatisi alla morte del compositore è sicuramente Robert Craft, direttore d'orchestra statunitense legato fin dal 1948 al maestro russo da un affetto quasi filiale. A lui, ammiratore entusiasta della Scuola di Vienna, si deve in parte il tardo avvicinamento allo stile seriale da parte del compositore e, in ambito squisitamente bibliografico, una vastissima messe di pubblicazioni eterogenee – ponderosi tomi

Ideology↔Language, «Perspectives of New Music», xxv/1, 1988, pp. 82-106; SCOTT MESSING, *Neoclassicism in Music. From the Genesis of the Concept Through the Schoenberg-Stravinsky Polemic*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1988; VIKTOR VARUNC, *Komentarij k marginalijam. Šenberga o Stravinskij ob Asaf'ev* [Commenti a margine di Schönberg su S. e di S. su Asaf'ev], «Muzykal'naja Akademija», i/4, 1992, pp. 182-184; PIETER C. VAN DEN TOORN, *Stravinsky, Adorno, and the Art of Displacement*, «The Musical Quarterly», lxxxviii/3, 2004, pp. 468-509. La questione è appena stata divulgata sul mercato editoriale italiano da ENZO RESTAGNO, *Schönberg e Stravinsky. Storia di un'impossibile amicizia*, Milano, Il Saggiatore, 2014 («La cultura», 846).

¹² NORMAN CAZDEN, *Humor in the Music of Stravinsky and Prokofiev*, «Science and Society», xviii/1, 1954, pp. 52-74; HEINRICH STROBEL, *Igor Stravinsky*, Zürich-Freiburg, Freiburg, 1956; FRANCIS BURT, *An Antithesis. The Technical Aspect*, «The Score», xviii, 1956, pp. 35-51; WILLI SCHUH, *Stravinsky und die Tradition*, «Melos», xxiii/11, 1956, pp. 308-313; ROGER SESSIONS, *Thoughts on Stravinsky*, «The Score», xx, 1957, pp. 32-37; HANS HEINZ STUCKENSCHMIDT, *Stravinsky und sein Jahrhundert*, Berlin, Akademie der Künste, 1957; PIERRE SOUVCHINSKY, *Qui est Stravinsky?*, «Cahiers musicaux», iii/16, 1958, pp. 7-14; G. W. HOPKINS, *Stravinsky's Chords*, «Tempo», lxxvi, 1966, pp. 6-12, lxxvii, pp. 2-9; JEREMY NOBLE, *Portraits of Debussy. I. Debussy and Stravinsky*, «The Musical Times», cviii/1487, 1967, pp. 22-25; SIMON KARLINSKY, *Igor Stravinskij. East and West*, «Slavic Review», xxviii/3, 1968, pp. 452-458; ID., *The Repatriation of Igor Stravinsky*, ivi, xxxiii/3, 1974, pp. 528-532.

¹³ ERIC WALTER WHITE, *Stravinsky. The Composer and His Works*, London, Faber & Faber, 1966, ed. ampl. 1979²; trad. it. di Maurizio Papini, *Stravinskij*, Milano, Mondadori, 1983. L'opera è un deciso e necessario aggiornamento del precedente *Stravinsky. A Critical Survey*, London, John Lehmann, 1947, e si impone per serietà e completezza rispetto ai coevi contributi biografico-analitici: HELMUTH KIRCHMEYER, *Igor Stravinsky. Zeitgeschichte im Persönlichkeitsbild. Grundlagen und Voraussetzungen zur modernen Konstruktionstechnik*, Regensburg, Gustav Bosse, 1958; ROBERT SIOHAN, *Stravinsky*, Paris, Editions du Seuil, 1959, 1971²; trad. ingl. di Eric Walter White, London, Calder and Boyars, 1965; BORIS JARUSTOVSKIJ, *Igor' Stravinsky. Kratkij očerk žizni i tvorčestva* [Breve compendio della vita e delle opere], Moskva, Sovetskij kompozitor, 1963, rist. ampl. 1969; Leningrad, Muzyka, 1982³; NICOLAS NABOKOV, *Igor Stravinsky*, Berlin, Colloquium, 1964.

¹⁴ «The Musical Quarterly», xlviii/3, 1962 – contiene scritti di Edward T. Cone, Wilfrid Mellers, Lawrence Morton, Robert U. Nelson, Boris Schwarz, Paul Henry Lang, Carroll D. Wade; rist: *Stravinsky. A New Appraisal of His Work*, a cura di Paul Henry Lang, New York, Norton, 1963. Del decennio precedente è invece il numero celebrativo di «The Score», xx, 1957 – contiene scritti di Robert Craft, Henry Boys, Hans Keller, Roger Sessions, Roberto Gerhard, Maurice Perrin, David Drew.

¹⁵ MILEIN COSMAN e HANS HEINRICH KELLER, *Stravinsky at Rehearsal. A Sketchbook*, London, Dobson, 1962; rist. ampl.: *Stravinsky Seen and Heard*, London, Toccata Press, 1982; i due volumi sono poi confluiti in Id., *Stravinsky. The Music-Maker. Writings, Prints and Drawings*, a cura di Martin Anderson, London, Toccata Press, 2010; ARNOLD NEWMAN e ROBERT CRAFT, *Bravo Stravinsky*, New York, World Publishing Company, 1967; *Stravinsky and the Dance. A Survey of Ballet Productions, 1910-1962, in Honor of the Eightieth Birthday of Igor Stravinsky*, New York, Dance Collection of the New York Public Library, 1962; *Stravinsky and the Theatre. A Catalogue of Decor and Costume Designs for Stage Productions of His Works, 1910-1962*, New York, New York Public Library, 1963. Preziose riproduzioni fotografiche degli allestimenti stravinskiani sono reperibili anche in ALEXANDER SCHOUVALOFF e VICTOR BOROVSKY, *Stravinsky on Stage*, London, Stainer & Bell, 1982.



La prima assoluta del *Rake's Progress* (Venezia, Teatro La Fenice, 11 settembre 1951): il giardino nella casa di campagna di Trulove (I.1), scena di Gianni Ratto.

che raccolgono testimonianze documentarie,¹⁶ memorie e opere di carattere biografico,¹⁷ quattro

¹⁶ VERA STRAVINSKY e ROBERT CRAFT, *Stravinsky in Pictures and Documents*, New York, Simon and Schuster, 1978; rist. London, Hutchinson, 1979; *Igor and Vera Stravinsky. A Photograph Album, 1921 to 1971*, a cura di Vera Stravinsky, Rita McCaffrey e Robert Craft, London, Thames and Hudson, 1982; ROBERT CRAFT, *A Stravinsky Scrapbook, 1940-1971*, London, Thames and Hudson, 1983. Di natura iconografica sono pure: THÉODORE STRAVINSKY, *Catherine & Igor Stravinsky. A Family Album*, London, Boosey & Hawkes, 1973; *The Salon Album of Vera Sudeikin-Stravinsky*, a cura di John E. Bowlit, Princeton, Princeton University Press, 1995; THÉODORE STRAVINSKY e DENISE STRAVINSKY, *Au cœur du foyer. Catherine et Igor Stravinsky, 1906-1940*, Bourg-la-Reine, Zurfluh, 1998; trad. ingl. di Stephen Walsh: *Stravinsky. A Family Chronicle, 1906-1940*, London, Schirmer Trade Books, 2004.

¹⁷ ROBERT CRAFT, *Chronicle of a Friendship, 1948-1971*, London, Gollancz, 1972; rist. ampl. Nashville-London, Vanderbilt University Press, 1994; ID., *Relevance and Problems of Biography*, in ID., *Prejudices in Disguise. Articles, Essays, Reviews*, New York, Alfred, Knopf, 1974, pp. 273-288 (rist. in ID., *Stravinsky. Glimpses of a Life*, London, Lime Tree, 1992, pp. 276-290); ID., *Present Perspectives. Critical Writings*, ivi, 1984; ID., *Jews and Geniuses*, «New York Review of Books», 16 febbraio 1989, pp. 35-37; rist. in ID., *Small Craft Advisories*, London, Thames & Hudson, 1989, pp. 274-281; ID., *Stravinsky. Glimpses of a Life*, cit.; ID., *A Moment of Existence. Music, Literature, and the Arts, 1990-1995*, Nashville-London, Vanderbilt University Press, 1996; ID., *An Improbable Life. Memoirs*, Nashville, Vanderbilt University Press, 2002. Tra i pochi contributi compilati agli albori del sodalizio con Stravinskij menzioniamo l'articolo *Stravinsky's Revisions*, «Counterpoint», XVIII, 1953, pp. 14-16, e il florilegio *Avec Stravinsky*, a cura di Robert Craft, Monaco, Éditions du Rocher, 1958.

volumi di lascito epistolare¹⁸ e la curatela di un'edizione in facsimile del quaderno di schizzi della *Sagra della primavera*¹⁹ –, frutto della mole eccezionale di materiale accumulato nel ventennio di collaborazione con Stravinskij. Se il doppio anniversario commemorativo del 1971 e del 1982 ha inquadrato un decennio denso di miscellanee celebrative,²⁰ raccolte di memorie e testimonianze,²¹ corpose selezioni di lettere,²² studi monografici di impianto critico-biografi-

¹⁸ IGOR STRAVINSKY, *Selected Correspondence*, a cura di Robert Craft, 3 voll., London, Faber & Faber, 1982-1985 – corposo è soprattutto lo scambio epistolare con Wystan Hugh Auden –; *Dearest Bubushkin. The Correspondence of Vera and Igor Stravinsky, 1921-1954, with Excerpts from Vera Stravinsky's Diaries, 1922-1971*, a cura di Robert Craft, trad. ingl. di Lucia Davidova, London, Thames & Hudson, 1985.

¹⁹ IGOR STRAVINSKY, «*The Rite of Spring*». *Sketches 1911-1913*, a cura di François Lesure e Robert Craft, London, Boosey & Hawkes, 1969.

²⁰ «Perspective of New Music», IX/2-x/1, 1971 – contiene una nutrita serie di testimonianze di colleghi, conoscenti, parenti e amici, tra i quali Ernst Krënek, Darius Milhaud, Dmitri Šostakovič, Soulima Stravinsky, Wolfgang Fortner, Michael Tippett, Goffredo Petrassi, Vincent Persichetti, Lukas Foss, Luciano Berio e Iannis Xenakis; «Tempo», xcvi/3, 1971 – contiene scritti di Ernst Roth, David Matthews, Susan Bradshaw, Wilfrid Mellers, Young Douglas; *Stravinsky. Études et témoignages*, a cura di François Lesure, Paris, Lattes, 1982; *Stravinsky in 'Modern Music', 1924-1946*, cit.; *Musik-Konzepte 34/35. Igor Stravinsky*, a cura di Hans-Klaus Metzger e Rainer Riehn, München, Text + Kritik, 1984; *Stravinskij oggi. Convegno internazionale (Milano, Teatro alla Scala, 28-30 maggio 1982)*, a cura di Francesco Degrada e Anna Maria Morazzoni, Milano, Unicopli, 1986 («Quaderni di Musica/Realtà», 10) – contiene saggi di Robert Craft, Enrico Fubini, Carl Dahlhaus, Piero Santi, Rubens Tedeschi, Luigi Pestalozza, Heinz-Klaus Metzger, Michail Druskin, Vsevolod Zaderackij, Massimo Mila, Roman Vlad, Rudolph Stephan, Mario Bortolotto, Pierre Boulez, Sylvano Bussotti, Franco Donatoni, Salvatore Sciarrino; *Confronting Stravinsky. Man, Musician, and Modernist*, a cura di Jann Pasler, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 1986 – contiene saggi di Simon Karlinsky, Richard Taruskin, Malcolm H. Brown, Jann Pasler, Roger Shattuck, David Hockney, Allen Forte, Pieter C. van den Toorn, Louis Cyr, Jonathan D. Kramer, Gilbert Amy, Elmer Schönberger e Louis Andriessen, Glenn Watkins, Milton Babbitt, Charles Wuorinen e Jeffrey Kresky, Takashi Funayama, Rex Lawson, Boris Schwarz, Leonard Stein, Edwin Allen, Lawrence Morton, Robert Craft.

²¹ WYSTAN HUGH AUDEN, *Craftsman, Artist, Genius*, «The Observer», 11 aprile 1971; PAUL HORGAN, *Encounters with Stravinsky. A Personal Record*, London, Bodley Head, 1972; F. *Stravinskij. Stat'i, pis'ma, vospominanija* [Articoli, lettere, ricordi], a cura di Larisa Kutateladze e Abram Gozenpud, Leningrad, Muzyka, 1972; LILLIAN LIBMAN, *And Music at the Close. Stravinsky's Last Years. A Personal Memoir*, London, Macmillan, 1972; I. F. *Stravinsky. Stat'i, vospominanija* [Articoli e reminiscenze], a cura di Galina Alfeevskaja e Irina Veršinina, Moskvskva, Sovetskij kompozitor, 1985.

²² *Pis'ma I. Stravinskogo N. Rerichu* [Lettere di S. a Roerich], a cura di Irina Veršinina, «Sovetskaja Muzyka», xxx/8, 1966, pp. 57-63; FRANCIS POULENC, *Correspondance 1915-1963*, a cura di Hélène de Wendel, Paris, Éditions du Seuil, 1967; rist. ampl. a cura di Myriam Chimènes, Paris, Fayard, 1994; IGOR' STRAVINSKY, *Stat'i i materialy* [Articoli e materiali], a cura di Ljudmila D'jačkova e Boris Jarustovskij, Moskvskva, Sovetskij kompozitor, 1973 (include una sessantina di lettere); *Zwei Briefe von Igor Stravinsky (Erstveröffentlichung)*, a cura di Michail Gol'stejn, «Musik des Ostens», vii, 1975, pp. 280-283; *Pis'ma I. F. Stravinskogo i F. I. Šaljapina k A. A. Saninu* [Lettere di S. e Šaljapin a Sanin], a cura di Natalja Kinkul'kina, «Sovetskaja Muzyka», xlii/6, 1978, pp. 92-96; *Zehn Komponisten um Werner Reinhardt*, a cura di Peter Sulzer, 3 voll., Winterthur-Zürich, Stadtbibliothek-Atlantis, 1979-1983, I (*Ein Ausschnitt aus dem Wirkungskreis des Musikkollegiums Winterthur, 1920-1950*), pp. 17-94, III (*Briefwechsel*), pp. 19-94 («Neujahrsblatt der Stadtbibliothek Winterthur», 310); CLAUDE DEBUSSY, *Lettres (1884-1918)*, a cura di François Lesure, Paris, Hermann, 1980, rist. ampl.: *Correspondance (1884-1918)*, ivi, 1993; trad. it. di Marina Premoli: *I bemolli sono blu. Lettere (1884-1918)*, Archinto, 1990, 2004², 2012³. Delle scelte di lettere in anni anteriori citiamo: CHARLES FERDINAND RAMUZ, *Lettres, 1900-1918*, Lausanne, Éditions Clairefontaine, 1956; ID., *Lettres, 1919-1947*, Ettoy, Les Chantres, 1959; ID., *Souvenirs sur Igor Stravinsky*, in ID., *Œuvres complètes*, 23 voll., Lausanne, Mermod, 1940-1942, xviii, pp. 99-103 – sul rapporto dello scrittore svizzero con Stravinskij si consulti PIERRE MEYLAN, *Une amitié célèbre. C.F. Ramuz-Igor Stravinsky. «Les noces», «L'histoire du soldat», «Renard», «Les chant russes»*, Lausanne, Éditions du Cervin, 1962.

co²³ – tra questi spiccano la puntuale narrazione di André Boucourechliev²⁴ e la brillante disamina stilistica intessuta da Louis Andriessen e Elmer Schönberger,²⁵ tra i primi a considerare la parabola creativa secondo parametri di coerenza e uniformità –, gli anni Ottanta si sono caratterizzati per l'affermarsi negli Stati Uniti di approcci musicologici innovativi. Il primo, focalizzato intorno a un assioma analitico che ravvisa in Stravinskij l'impiego ricorrente di scale ottatoniche ha il suo principale esponente in Pieter van der Toorn, autore di tre volumi fondamentali sul tema;²⁶ il secondo, basato al contrario su un postulato di tipo storico-interpretativo a partire da modelli culturali russi, è sostenuto da Richard Taruskin, i cui molteplici interventi al riguardo sono culminati nel monumentale *Stravinsky and the Russian Traditions*, affascinante esposizione dei sotterranei legami che apparentano l'autore alle consuetudini musicali e artistiche del proprio paese natale.²⁷

²³ VALERIJ SMIRNOV, *Tvorčeskoe formirovanie I. F. Stravinskogo* [Il processo creativo di S.], Leningrad, Muzyka, 1970; ID., *Tvorčeskaja vesna Igorja Stravinskogo* [La primavera creativa di I. S.], in *Rasskazy o muzyke i muzykantach* [Racconti di musica e musicisti], a cura di Mark Aranovskij, Leningrad-Moskva, Sovetskij kompozitor, 1973, pp. 55-79; ID., *Stravinsky. V sled za Musorgskim* [S. Sulle tracce di Musorgskij], «Sovjetskaja Muzyka», LIII/3, 1989, pp. 86-91; MICHAEL DRUSKIN, *Igor' Stravinskij. Ličnost', tvorčestvo, vzgljady* [I. S. Personalità, opere, giudizi], Moskva-Leningrad, 1974; rist. ampl. 1979; trad. ingl. di Martin Cooper: *Igor Stravinsky. His Life, Works and Views*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983; LUDWIK ERHARDT, *Igor Strawiński*, Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1978; WOLFGANG BURDE, *Stravinsky. Leben, Werke, Dokumente*, Mainz, Schott, 1982, rist. ampl. 1992; VOLKER SCHERLIESS, *Igor Stravinsky und seine Zeit*, Laaber, Laaber, 1983; LOTHAR KLEIN, *Stravinsky and Opera. Parable as Ethic*, «Les cahiers canadiens de musique», IV, 1972, pp. 65-71; CARL DAHLHAUS, *Stravinskij's episches Theater*, «Beiträge zur Musikwissenschaft», XXIII/3, 1981, pp. 163-186. Di respiro più contenuto sono invece: HENRI POUSSEUR, *Stravinsky selon Webern selon Stravinsky*, «Musique en jeu», IV, 1971, pp. 21-47, v. 107-125; ERIC WALTER WHITE, *Stravinsky in Interview*, «Tempo», XCVII, 1971, pp. 6-9; CLAUDIO SPIES, *Impressions after an Exhibition*, «Tempo», CII, 1972, pp. 2-9; RICHARD MIDDLETON, *Stravinsky's Development. A Jungian Approach*, «Music & Letters», LIV/3, 1973, pp. 289-301; FERNAND AUBERJONIS, *The Swiss Years of Igor Stravinsky*, «Adam International Review», XXXIX, 1973-1974, pp. 73-80; VALENTINA CHOLOPOVA, *Russische Quellen der Rhythmik Stravinskys*, «Die Musikforschung», XXVII/4, 1974, pp. 435-446; LÁSZLÓ SOMEFI, *Sprache, Wort und Phonom im vokalen Spätwerk Stravinskys*, in *Über Musik und Sprache*, a cura di Rudolph Stephan, Mainz, Schott, 1974, pp. 34-44; KSENIJA STRAVINSKAJA, *O I. F. Stravinskom i ego blizkich* [S. e i suoi familiari], Leningrad, Muzyka, 1978; JANN PASLER, *Stravinsky and the Apaches*, «The Musical Times», CXXIII/1672, 1982, pp. 403-407; *Sergej Džagilev i russkoe iskusstvo. Stat'i, otkrytie, pis'ma, interv'ju. Perepiska sovremenniki o Džagileve* [Diaghilev e l'arte russa. Articoli, cartoline, lettere, interviste, corrispondenza, ricordi dei contemporanei], a cura di Il'ja Zil'berštejn e Vladimir Samkov, 2 voll., Moskva, Izobrazitel'noe iskusstvo, 1982.

²⁴ ANDRÉ BOUCOURECHLIEV, *Igor Stravinsky*, Paris, Fayard, 1982; trad. it. di Lorenzo Pellizzari, Milano, Rusconi, 1984.

²⁵ LOUIS ANDRIESSEN e ELMER SCHÖNBERGER, *Het Apollinisch uurwerk. Over Stravinsky*, Amsterdam, Bezige Bij, 1983; trad. ingl. di Jeff Hamburg: *The Apollonian Clockwork. On Stravinsky*, Oxford-New York, Oxford University Press, 1989.

²⁶ PIETER C. VAN DEN TOORN, *The Music of Igor Stravinsky*, New Haven, Yale University Press, 1983; ID., *Stravinsky and «The Rite of Spring». The Beginning of a Musical Language*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1987; ID. e JOHN MCGINNESS, *Stravinsky and the Russian Period. Sound and Legacy of a Musical Idiom*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012.

²⁷ RICHARD TARUSKIN, *Stravinsky and the Russian Traditions. A Biography of the Works Through «Mavra»*, 2 voll., Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1996 – solo una porzione dell'immenso testo è disponibile in lingua italiana: «*Le sacre du printemps*». *Le tradizioni russe, la sintesi di Stravinsky*, a cura di Daniele Torelli e Marco Uvietta, Milano, Ricordi, 2002 («Opere, documenti, orientamenti del Novecento musicale», 1). Un'incisiva recensione dell'*opus magnum* del musicologo americano è stata tracciata da ROBIN HOLLOWAY, *Customised Goods*, «The Musical Times», CXXXVIII/1856, 1997, pp. 21-25, 1857, pp. 25-28, 1858, pp. 21-25.



La prima assoluta del *Rake's Progress* (Venezia, Teatro La Fenice, 11 settembre 1951): bordello di Mother Goose a Londra (1.2), scena di Gianni Ratto.

La parallela acquisizione nel 1983 da parte del mecenate svizzero Paul Sacher della ricchissima collezione musicale stravinskiana, tuttora conservata nella fondazione a lui intitolata a Basilea (Paul Sacher Stiftung) e comprendente una variegata documentazione che annovera registrazioni audio-visive, manoscritti musicali, materiale iconografico ed epistolare,²⁸ ha permesso inoltre l'indagine sistematica di nuove fonti, tradottasi negli anni successivi in un'attività esegetica senza precedenti. Alimentata dalla messe straordinaria di documenti messi a disposizione dall'istituzione elvetica – in prima istanza schizzi, abbozzi preparatori e partiture autografe,²⁹ ma anche un *corpus* consistente di contributi rivolti a tematiche specifiche pubblicati sulle «Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung»³⁰ –, la ricerca ha potuto muovere così i suoi primi passi in cam-

²⁸ La consistenza del fondo è elencata in *Sammlung Igor Strawinsky. Musikmanuskripte*, a cura di Hans Jörg Jans e Lukas Handschin, Winterthur, Amadeus, 1989 («Inventare der Paul Sacher Stiftung», 5), integrazione del precedente catalogo abbinato alla mostra con cui la collezione fu presentata al pubblico: *Strawinsky. Sein Nachlass, sein Bild*, cit.

²⁹ IGOR STRAVINSKY, «*Symphonies d'instruments à vent*». *Faksimileausgabe des Particells und der Partitur der Erstfassung (1920)*, a cura di André Baltensperger e Félix Meyer, Basel-Winterthur, Paul Sacher Stiftung-Amadeus, 1991; ID., «*Trois pièces pour quatuor à cordes*». *Skizzen, Fassungen, Dokumente, Essays – Festgabe für Albi Rosenthal zum 80. Geburtstag*, a cura di Hermann Danuser, Félix Meyer e Ulrich Mosch, Basel-Winterthur, Paul Sacher Stiftung-Amadeus, 1994; ID., «*The Rite of Spring*». *Centennial Edition*, 3 voll., London, Boosey and Hawkes, 2013 (I. *Avatar of Modernity*. «*Rite of Spring*» *Reconsidered*, a cura di Hermann Danuser e Heidy Zimmermann; II. «*Le sacre du printemps*». *Facsimile of the Autograph Full Score*, a cura di Ulrich Mosch; III. «*Le sacre du printemps*». *Manuscript of the Version for Piano Four Hands*, a cura di Félix Meyer).

³⁰ VOLKER SCHERLISS, *Mozart à la Strawinsky. Zu einer Melodie aus «The Rake's Progress»*, v, 1992, pp. 14-18; ANDRÉ BALTENSPERGER, *Strawinsky's «Chicago Lecture» (1944)*, ivi, pp. 19-23; CHARLES M. JOSEPH, *Stravin-*

pi tuttora poco battuti, come quello bibliografico³¹ o della ricezione,³² con un'attenzione rivolta sempre più a problematiche di natura tecnico-analitica³³ – inesauribile in questo senso si è dimo-

sky on Film, vi, 1993, pp. 30-34; VICTOR VARUNC, *Stravinsky protestiert...*, ivi, pp. 35-37); WOLFGANG BURDE, *Igor Stravinsky Annäherung an die Reibentechnik*, vii, 1994, pp. 18-21; LYNNE ROGERS, *Varied Repetition and Stravinsky's Compositional Process*, ivi, pp. 22-26; SVETLANA SAVENKO, «L'oiseau de feu». Zur Geschichte der ersten Fassung, viii, 1995, pp. 31-35; JOAN EVANS, *Some Remarks on the Publication and Reception of Stravinsky's «Erinnerungen»*, ix, 1996, pp. 17-23; DAVID H. SMITH, *Stravinsky at the Threshold. A Sketch Leaf for «Canticum Sacrum»*, x, 1997, pp. 21-26; PIETER C. VAN DEN TOORN, *Metrical Displacement in Stravinsky*, xi, 1998, pp. 24-28; GRETCHEN HORLACHER, *Sketches and Superimposition in Stravinsky's «Symphony of Psalms»*, xii, 1999, pp. 22-26; TOMI MÄKELÄ, *Die Konfigurierung des Klanges. Die Angaben zur Instrumentation von «Ragtime» für elf Instrumente und «Pribaoutki» in Igor Stravinskys Skizzen*, xiii, 2000, pp. 26-32; MARK D. RICHARDSON, *A Manual, a Model, and a Sketch. The «Bransle Gay» Dance Rhythm in Stravinsky's Ballet «Agon»*, xvi, 2003, pp. 29-35; VALÉRIE DUFOUR, *Stravinsky vers Souvtchinsky. Thème et variations sur la «Poétique musicale»*, xvii, 2004, pp. 17-23; GLENDA DOWN GOSS, *Music and Letters for Stravinsky's «Ragtime» for Eleven Instruments*, xix, 2006, pp. 11-16; MARINA LUPISHKO, *Stravinsky's «Rejoicing Discovery» Revisited. The Case of «Pribaoutki»*, xx, 2007, pp. 19-25; ALEXANDER IVASHKIN, *Stravinsky and Khrennikov. An Unlikely Alliance*, xxvi, 2013, pp. 12-16.

³¹ Igor Fedorovitch Stravinsky (1882-1971). *A Practical Guide to Publications of his Music*, a cura di Dominique René de Lerma, Kent, Kent State University, 1974; *Igor Stravinsky. La carrière européenne (Exposition, Musée d'art moderne, Paris, 14 Octobre-30 Novembre 1980)*, a cura di François Lesure, Paris, Presses de l'Imprimerie Union, 1980; CLIFFORD CAESAR, *Igor Stravinsky. A Complete Catalogue*, San Francisco, San Francisco Press, 1982; CHARLES M. JOSEPH, *Stravinsky Manuscripts in the Pierpont Morgan Library and the Library of Congress*, «The Journal of Musicology», i/3, 1982, pp. 327-337; JOHN SHEPARD, *The Stravinsky Nachlass. A Provisional Checklist of Music Manuscripts*, «Notes», xi/4, 1984, pp. 719-750; JAMES R. HEINTZE, *Igor Stravinsky. An International Bibliography of Theses and Dissertations, 1925-87*, Warren, Harmony Park Press, 1988; Id., *Igor Stravinsky. An International Bibliography of Theses and Dissertations, 1925-2000*, ivi, 2001; Igor Stravinsky. *Musikmanuskripte*, a cura di Hans Jörg Jans e Lukas Handschin, Winterthur, Amadeus, 1989 («Inventare der Paul Sacher Stiftung», 5); PHILIP STUART, *Igor Stravinsky. The Composer in the Recording Studio. A Comprehensive Discography*, New York, Greenwood Press, 1991; HEINRICH LINDLAR, *Lübbes Stravinsky-Lexikon*, Bergisch-Gladbach, Gustav Lübbe, 1994; *Settling New Scores. Music Manuscripts from the Paul Sacher Foundation*, a cura di Félix Meyer, Mainz, Schott, 1998.

³² JANN PASLER, *Stravinsky and His Craft. Trends in Stravinsky Criticism and Research*, «The Musical Times», CXXIV/1688, 1983, pp. 605-609; ANATOLIJ KUZNECOV, *Muzyka Stravinskogo na koncertnoj estrade Rossii* [La musica di S. sui palcoscenici concertistici russi], «Muzykal'naja akademija», i/4, 1992, pp. 119-127; STEPHEN WALSH, *Stravinsky and the Vicious Circle. Some Remarks about the Composer and the Press*, in *Composition, Performance, Reception. Studies in the Creative Process in Music*, a cura di Thomas Wyndham, Aldershot-Brookfield, Ashgate, 1998, pp. 132-144; JOAN EVANS, *Die Rezeption der Musik Igor Stravinskys in Hitlerdeutschland*, «Archiv für Musikwissenschaft», LV/2, 1998, pp. 91-109; ampl.: *Stravinsky's Music in Hitler's Germany*, «Journal of the American Musicological Society», LV/3, 2003, pp. 525-594. Ormai datati, ma ancora ricchi di spunti sono: TRUMAN C. BULLARD, *The First Performance of Igor Stravinsky's «Rite of Spring»*, PhD Dissertation, University of Rochester, 1971; DAVID BANCROFT, *Stravinsky and the 'NFR' (1910-20)*, «Music & Letters», LIII/3, 1972, pp. 274-283; Id., *Stravinsky and the 'NFR' (1920-29)*, ivi, LV/3, 1974, pp. 261-271.

³³ MENACHEM ZUR, *Tonal Ambiguities as a Constructive Force in the Music of Stravinsky*, «The Musical Quarterly», LXVIII/4, 1982, pp. 516-526; MARIANNE KIELIAN-GILBERT, *Relationships of Symmetrical Pitch-Class Sets and Stravinsky's Metaphor of Polarity*, «Perspectives of New Music», XXI/1-2, 1982-1983, pp. 209-240; Id., *The Rhythms of Form. Correspondence and Analogy in Stravinsky's Designs*, «Music Theory Spectrum», ix, 1987, pp. 42-66; Id., *Stravinsky's Contrasts. Contradiction and Discontinuity in His Neoclassic Music*, «The Journal of Musicology», IX/4, 1991, pp. 448-480; STEPHEN WALSH, *Review-Survey. Some Recent Stravinsky Literature*, «Music Analysis», III/2, 1984, pp. 201-208; WOLFGANG DÖMPLING e THEO HIRSBRUNNER, *Über Stravinsky. Studien zu Ästhetik und Kompositionstechnik*, Laaber, Laaber, 1985; ELLIOTT ANTKOLETZ, *Interval Cycles in Stravinsky's Early Ballets*, «Journal of the American Musicological Society», XXXIX/3, 1986, pp. 578-614; JURIJ CHOLOPOV, *Die Harmonik im Frühwerk Stravinskys*, «Beiträge zur Musikwissenschaft», XXVIII/4, 1986, pp. 251-266; MANFRED KARALLUS, *Igor Stravinsky. Der Übergang zur seriellen Kompositionstechnik*, Tutzing, Schneider,

strato in particolare Joseph N. Straus³⁴ – o a disamine di impianto biografico³⁵ o di valore documentario,³⁶ pur con lodevolissime eccezioni quali le monografie di Daniel Albright,³⁷ Michael Oli-

1986 («Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft», 11); *Stravinsky Retrospectives*, a cura di Ethan Haimo e Paul Johnson, Lincoln, University of Nebraska Press, 1987; JONATHAN D. KRAMER, *The Time of Music. New Meaning, New Temporalities, New Listening Strategies*, New York, Schirmer, 1988, pp. 221-285; V. KOFI AGAWU, *Stravinsky's Mass and Stravinsky Analysis*, «Music Theory Spectrum», XI/2, 1989, pp. 139-163; DANIEL ALBRIGHT, *Stravinsky's Assault on Language*, «Journal of Musicological Research», VIII/3-4, 1989, pp. 259-279; ANTHONY POPE, *Skryabin and Stravinsky, 1908-1914. Studies in Theory and Analysis*, New York-London, Garland, 1989; ID., *Misleading Voices. Contrasts and Continuities in Stravinsky Studies*, in *Analytical Strategies and Musical Interpretation. Essays on Nineteenth- and Twentieth-Century Music*, a cura di Craig Ayrey e Mark Everist, New York, Cambridge University Press, 1996, pp. 271-287; ARNOLD WHITTALL, *Review-Survey. Some Recent Writings on Stravinsky*, «Music Analysis», VIII/1-2, 1989, pp. 169-176; ROGER GRAYBILL, *Intervallic Transformation and Closure in the Music of Stravinsky*, «Theory and Practice», XIV-XV, 1989-1990, pp. 13-34; ALEKSANDR KURČENKO, *Stravinskij i Dostoevskij*, «Sovetskaja Muzyka», LIV/3, 1990, pp. 103-112; MILAN KUNDERA, *Improvisation en hommage à Stravinski*, «L'Infini», XXXVI, 1991, pp. 19-42; GRETCHEN HORLACHER, *The Rhythms of Reiteration. Formal Development in Stravinsky's Ostinati*, «Music Theory Spectrum», XIV/2, 1992, pp. 171-187; PHILIP TRUMAN, *An Aspect of Stravinsky's Russianism. Ritual*, «Revue Belge de Musicologie», XLVI, 1992, pp. 225-246; LYNNE ROGERS, *Stravinsky's Break with Contrapuntal Tradition. A Sketch Study*, «The Journal of Musicology», XIII/4, 1995, pp. 476-507; GESINE SCHRÖDER, *Cadenza und Concerto. Studien zu Igor Strawinskij's Instrumentalismus um 1920*, Köln, Schweve, 1996; AKANE MORI, *Proportional Exchange in Stravinsky's Early Serial Music*, «Journal of Music Theory», XLI/2, 1997, pp. 227-259; ANDRÉ DOUW, *Sounds of Silence. Stravinsky's 'Double Canon'*, «Music Analysis», XVIII/3, 1998, pp. 313-335; JEANNE JAUBERT, *Some Ideas about Meter in the Fourth Tableau of Stravinsky's «Les Noces», or Stravinsky, Nijnska, and Particle Physics*, «The Musical Quarterly», LXXXIII/2, 1999, pp. 205-226.

³⁴ JOSEPH N. STRAUS, *A Principle of Voice Leading in the Music of Stravinsky*, «Music Theory Spectrum», IV, 1982, pp. 106-124; ID., *Stravinsky's Tonal Axis*, «Journal of Music Theory», XXVI/2, 1982, pp. 261-290; ID., *The Problem of Coherence in Stravinsky's «Sérénade en la»*, «Theory and Practice», XII, 1987, pp. 3-10; ID., *The Problem of Prolongation in Post-Tonal Music*, «Journal of Music Theory», XXXI/1, 1987, pp. 1-22; ID., *Two 'Mistakes' in Stravinsky's «Introitus»*, «Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung», IV, 1991, pp. 34-36; ID., *Babbitt and Stravinsky under the Serial 'Regime'*, «Perspectives of New Music», XXXVI/2, 1997, pp. 17-32; ID., *A Strategy of Large-Scale Organization in the Late Music of Stravinsky*, «Intégral», XI, 1999, pp. 1-36; ID., *Stravinsky's «Construction of Twelve Verticals». An Aspect of Harmony in the Late Music*, «Music Theory Spectrum», XXI/1, 1999, pp. 43-73 (integrato da *Correction. Stravinsky's «Construction of Twelve Verticals». An Aspect of Harmony in the Serial Music*, ivi, XXII/2, 2000, p. 276); ID., *Stravinsky's Serial 'Mistakes'*, «The Journal of Musicology», XVIII/2, 1999, pp. 231-271; ID., *Remaking the Past. Musical Modernism and the Influence of the Tonal Tradition*, Cambridge, Harvard University Press, 1990; ID., *Stravinsky's Late Music*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001.

³⁵ WILLIAM H. ROSAR, *Stravinsky and MGM*, in *Film Music 1*, a cura di Clifford McCarty, London-New York, Garland, 1989, pp. 109-121; NIKLAUS RÖTHLIN, *Stravinskys juristische Ausbildung*, in *Quellenstudien 1. Gustav Mahler – Igor Stravinsky – Anton Webern – Frank Martin*, a cura di Hans Oesch, Basel, Amadeus, 1991, pp. 33-51.

³⁶ SERGEJ PROKOF'EV, *Correspondence with Stravinsky and Shostakovich*, a cura di Natalia Rodriguez e Malcolm Hamrick Brown, in *Slavonic and Western Music. Essays for Gerald Abraham*, a cura di Malcolm Hamrick Brown and Roland John Wiley, Ann Arbor-Oxford, UMI Research Press-Oxford University Press, 1985, pp. 271-292 («Russian Music Studies», 12); MAURICE RAVEL, *Lettres, écrits et entretiens*, a cura di Arbie Orenstein, Paris, Flammarion, 1989, trad. it. di Paolo Martinaglia, a cura di Enzo Restagno, *Scritti e interviste*, Torino, EDT, 1995, *Lettre*, ivi, 1998; *Correspondance Ansermet-Stravinsky (1914-1967)*, a cura di Claude Tappolet, 3 voll., Genève, Georg, 1990-1992; «Muzykal'naja Akademija», IV, 1992, n. 4 (dedicato a Stravinskij: comprende molte lettere del periodo russo); PAUL COLLAER, *Correspondance avec des amis musiciens*, a cura di Robert Wangermée, Sprimont, Mardaga, 1996.

³⁷ DANIEL ALBRIGHT, *Stravinsky. The Music Box and the Nightingale*, Newark, Gordon & Breach, 1989 («Musicology», 9).



La prima assoluta del *Rake's Progress* (Venezia, Teatro La Fenice, 11 settembre 1951): soggiorno nella casa di Tom Rakewell a Londra (II.1 e 3), scena di Gianni Ratto.

ver³⁸ e Stephen Walsh (tassello iniziale di una disamina assai approfondita dell'intera parabola creativa dell'autore).³⁹

Alle diatribe dei due decenni precedenti, per lo più impregnate su fasi specifiche della produzione stravinskiana, ha fatto seguito al volgere del millennio una prospettiva finalmente omni-comprendente del fenomeno Stravinskij, esemplificata dalle plurime miscellanee apparse fin dagli anni Novanta,⁴⁰ cui sono da affiancare i saggi di Glenn Watkins e Jonathan Cross,⁴¹ dedicati all'influenza dell'arte stravinskiana sulle manifestazioni culturali del secondo Novecento, e il definitivo rifiorire in patria degli studi sul compositore grazie soprattutto alla meritoria operosità di Vik-

³⁸ MICHAEL OLIVER, *Igor Stravinsky*, London, Phaidon, 1995 («20th-Century Composers»), 2008².

³⁹ STEPHEN WALSH, *Stravinsky. A Creative Spring. Russia and France, 1882-1934*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1999; ID., *Stravinsky. The Second Exile. France And America, 1934-1971*, ivi, 2006. Dello stesso autore: *The Music of Stravinsky*, London-New York, Routledge, 1987 («Companions to Great Composers»), rist. Oxford, Clarendon Press, 1993.

⁴⁰ *The Cambridge Companion to Stravinsky*, a cura di Jonathan Cross, Cambridge, Cambridge University Press, 2003 (contiene saggi di Rosamund Bartlett, Christopher Butler, Arnold Whittall, Anthony Pople, Kenneth Gloag, Martha M. Hyde, Jonathan Cross, Joseph N. Straus, Nicholas Cook, Max Paddison, Craig Ayrey, Stuart Campbell, Louis Andriessen e Jonathan Cross, Richard Taruskin; *Stravinsky and His World*, a cura di Tamara Levitz, Princeton, Princeton University Press, 2013 – contiene saggi di Jonathan Cross, Tamara Levitz, Tatiana Baranova Monighetti, Gretchen Horlacher, Klára Mócziz, Leonora Saavedra, Valérie Dufour, Svetlana Savenko, Leon Botstein.

⁴¹ GLENN WATKINS, *Pyramids at the Louvre. Music, Culture and Collage from Stravinsky to the Postmodernists*, Cambridge, Belknap Press of Harvard University Press, 1994; JONATHAN CROSS, *The Stravinsky Legacy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.

tor Varunc.⁴² Se in Italia il panorama bibliografico rimane ancora desolatamente scarso – con le eccezioni di Gianfranco Vinay, autore di un acuto studio sul periodo neoclassico e curatore di una silloge commemorativa costituita di contributi tradotti,⁴³ e di Roman Vlad, che dopo una densa biografia licenziata negli anni Cinquanta ha redatto mezzo secolo dopo un'intrigante lettura della *Sagra della primavera*⁴⁴ –, l'emergere a livello internazionale di nuovi approcci ampiamente promettenti, come gli intrecci tra musica, drammaturgia e danza,⁴⁵ non ha tuttavia scalfito la netta predominanza dei filoni estetico-analitico (seppur con sguardo più ampio)⁴⁶ e documentario.⁴⁷

⁴² *Stravinsky – publicist i sobesednik* [publicista e interlocutore], a cura di Viktor Varunc, Moskva, Sovetskij kompozitor, 1988; *I. F. Stravinskij. Sbornik statej* [Raccolta di articoli], a cura di Viktor Varunc, Moskva, Moskovskaja gosudarstvennaja konservatorija, 1997; *I. F. Stravinskij. Perepiska s russkimi korrespondentami. Materialy k biografii* [I. F. S. Epistolario con corrispondenti russi. Materiali per una biografia], 3 voll., a cura di Viktor Varunc, Moskva, Kompozitor, 2000-.

⁴³ GIANFRANCO VINAY, *Stravinsky neoclassico. L'invenzione della memoria nel '900 musicale*, Venezia, Marsilio, 1987; *Stravinskij*, a cura di Gianfranco Vinay, Bologna, Il Mulino, 1992 («Polifonie») – contiene articoli di Heinz-Werner Zimmermann, Pierre Suvčinskij, Carl Dahlhaus, Simon Karlinsky, Herbert Schneider, Stuart Campbell, Norbert Jers, Pieter C. van der Toorn, Richard Taruskin, Barry Mostyn Williams, Leonard Stein, Alan Philip Lessem.

⁴⁴ ROMAN VLAD, *Stravinsky*, Torino, Einaudi, 1958, rist. ampl. ivi, 1973, 1983²; trad. ingl. di Frederick e Ann Fuller, London, Oxford University Press, 1960, 1967², 1978³; Id., *Architettura di un capolavoro. Analisi della «Sagra della primavera» di Igor Stravinsky*, Milano, Ricordi, 2005. Tra gli altri titoli disponibili in lingua italiana citiamo: CARLO MIGLIACCIO, *I balletti di Igor Stravinskij*, Milano, Mursia, 1992.

⁴⁵ STEPHANIE JORDAN, «Scènes de Ballet». *Ashton and Stravinsky Modernism*, «Dance Research», XVIII/1, 2000, pp. 44-67; CHARLES M. JOSEPH, *Stravinsky Inside Out*, New Haven-London, Yale University Press, 2001; Id., *Stravinsky and Balanchine. A Journey of Invention*, ivi, 2002; Id., *Stravinsky's Ballets*, ivi, 2011; DANIEL K. L. CHUA, *Rioting with Stravinsky. A Particular Analysis of the «Rite of Spring»*, «Music Analysis», XXVI/1-2, 2007, pp. 59-109; MAUREEN A. CARR, *After the Rite. Stravinsky's Path to Neoclassicism (1914-25)*, Oxford, Oxford University Press, 2014.

⁴⁶ DAVID H. SMYTH, *Stravinsky's Second Crisis. Reading the Early Serial Sketches*, «Perspectives of New Music», XXXVII/2, 1999, pp. 117-146; Id., *Stravinsky as Serialist. The Sketches for «Threni»*, «Music Theory Spectrum», XXII/2, 2000, pp. 205-224; Id. e DONALD G. TRAUT, *Stravinsky's Sketches for the Great Choral*, «Intégral», XXV, 2011, pp. 89-120; LYNNE ROGERS, *Rethinking Form. Stravinsky's Eleventh-Hour Revision of the Third Movement of His Violin Concerto*, «The Journal of Musicology», XVIII/2, 1999, pp. 272-303; Id. *A Serial Passage of Diatonic Ancestry in Stravinsky's «The Flood»*, «Journal of the Royal Musical Association», CXXIX/2, 2004, pp. 220-239; DONALD G. TRAUT, *Revisiting Stravinsky's Concerto*, «Theory and Practice», XXV, 2000, pp. 65-86; HELMUTH KIRCHMEYER, *Wagner-Stravinsky. Ein unmöglicher Vergleich?*, «Archiv für Musikwissenschaft», LXIV/3, 2007, pp. 229-261; MASSIMILIANO LOCANTO e CHADWICK JENKINS, «Composing with Intervals». *Intervallic Syntax and Serial Technique in Stravinsky*, «Music Analysis», XXVIII/2-3, 2009, pp. 221-266; LESLIE A. SPROUT, *The 1945 Stravinsky Debates. Nigg, Messiaen, and the Early Cold War in France*, «The Journal of Musicology», XXVI/1, 2009, pp. 85-131; rist.; *From the Postwar to the Cold War. Protesting Stravinsky in Postwar France*, in Id., *Musical Legacy in Wartime France*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 2013, pp. 151-183 («California Studies in 20th-Century Music», 16); CLAIRE TAYLOR-JAY, *The Composer's Voice? Compositional Style and Criteria of Value in Weill, Krenek and Stravinsky*, «Journal of the Royal Musical Association», CXXXIV/1, 2009, pp. 85-111; GRETCHEN HORLACHER, *Building Blocks. Repetition and Continuity in the Music of Stravinsky*, Oxford, Oxford University Press, 2011; Id., *Running in Place. Sketches and Superimposition in Stravinsky's Music*, «Music Theory Spectrum», XXIII/2, 2001, pp. 196-216; NOBUHIRO ITO, *Bartók's Slovak Folksong Arrangements and Their Relationship to Stravinsky's «Les noces»*, «Studia Musicologica», LIII/1-3, 2012, pp. 311-321; PAUL GRIFFITHS, *Stravinsky's Piano. Genesis of a Musical Language*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013; Id., *Stravinsky*, London, Dent & Sons, 1992; IHOR JUNYK, *A Call to Order. Nostalgia and the Vicissitudes of Cosmopolitan Identity in Igor Stravinsky*, in Id., *Foreign Modernism. Cosmopolitanism, Identity, and Style in Paris*, Toronto, University of Toronto Press, 2013, pp. 80-101.

⁴⁷ CHARLES-ALBERT CINGRIA, *Correspondance avec Igor Stravinsky*, a cura di Pierre-Olivier Walzer, Lausanne, L'Age d'homme, 2001; *Chronicle of a Non-Friendship. Letters of Stravinsky and Koussevitzky*, a cura di



La prima assoluta del *Rake's Progress* (Venezia, Teatro La Fenice, 11 settembre 1951): strada davanti alla casa di Tom Rakewell a Londra (II.2), scena di Gianni Ratto.

Culmine espressivo del 'neoclassicismo' stravinskiano, *The Rake's Progress* è il titolo operistico che incarna al meglio nella varietà delle sfaccettature linguistiche la modernissima enigmaticità del suo autore. Moduli stilistici e formali del teatro sette-ottocentesco si intrecciano in un *morality play* dai toni sentenziosi e quasi epici, ma anche grotteschi se non iperrealistici, nel quale la complessità dei riferimenti culturali si traduce in una sintesi musicale che appare al tempo stesso ironica e lucida *summa* dell'estetica novecentesca e ardita sperimentazione di modelli drammaturgici assolutamente originali. La suggestiva e assai intricata rete di significati ha garantito all'opera una notevolissima vitalità sulla scena e si è riflessa in sede critica in una pluralità di letture, testimonianza quanto mai pregnante della sorprendente attualità del lavoro. Genesi e stesura del capolavoro sono state riferite a più riprese da librettista, compositore e Craft, a cui si deve la completa documentazione tramite lettere e fonti autografe dell'evoluzione del libretto e del lavoro preparatorio,⁴⁸ mentre tra gli iniziali e più entusiasti recensori si distingue su tutti Joseph Ker-

Victor Yuzefovich e Marina Kostalevsky, «The Musical Quarterly», LXXXVI/4, 2002, pp. 750-885; VALÉRIE DUFOUR, *La «Poétique musicale» de Stravinsky. Un manuscrit inédite de Souwtchinsky*, «Révue de musicologie», LXXXIX/2, 2003, 373-392; OMAR CORRADO, *Stravinsky y la constelación ideológica argentina en 1936*, «Revista de música latinoamericana», XXVI/1, 2005, pp. 88-101; KIMBERLY FRANCIS, *Nadia Boulanger and Igor Stravinsky. Documents of the Bibliothèque nationale de France*, «Revue de musicologie», XCV/1, 2009, pp. 137-156; ID., *A Most Unsuccessful Project. Nadia Boulanger, Igor Stravinsky, and the Symphony in C, 1939-45*, «The Musical Quarterly», XCIV/1-2, 2011, pp. 234-270; H. COLIN SLIM, *Stravinsky's Four Star-Spangled Banners and His 1941 Christmas Card*, «The Musical Quarterly», LXXXIX/2-3, 2006, pp. 321-447; ID., *Lessons with Stravinsky. The Notebook of Earnest Anderson (1878-1943)*, «Journal of the American Musicological Society», LXII/2, 2009, pp. 323-412.

⁴⁸ WYSTAN HUGH AUDEN, *Some Reflections on Opera as a Medium*, «Tempo», XX, 1951, pp. 6-10; rist.: *Notes and Music on Opera*, in ID., *The Dyer's Hand and Other Essays*, London, Faber & Faber, 1963, pp. 465-474;

man.⁴⁹ Se il testo di Auden si è attirato più di una critica⁵⁰ prima di ottenere doverosa attenzione per la segreta valenza pastorale-fiabesca,⁵¹ la musica è stata interpretata di volta in volta quale divertito *pastiche* passatista,⁵² virtuosistico sfoggio di procedimenti tecnico-stilistici⁵³ o felice esperimento in deliberato distacco e inespressività,⁵⁴ con curiose interpretazioni 'wagneriane'.⁵⁵ Da segnalare infine, accanto a titoli d'impianto generale,⁵⁶ i numerosi saggi di Lee Chandler Carter, incentrati su aspetti diversi di una partitura incantevole nel suo negarsi a una definizione univoca.⁵⁷

IGOR STRAVINSKY, «*The Rake's Progress*», in *Memories and Commentaries*, cit., pp. 144-167 (include inoltre un abbozzo di scenario); ID., «*The Rake's Progress*». *La prima assoluta*, in *Themes and Episodes*, cit., pp. 51-54; ROBERT CRAFT, *Reflections on «The Rake's Progress»*, «*The Score*», IX, 1954, pp. 24-30; ID., *The Poet and the Rake*, in W. H. Auden. *A Tribute*, a cura di Stephen Spencer, London, Weidenfeld & Nicolson, 1975, pp. 149-155; ID., *Stravinsky. Selected Correspondence*, cit., I, pp. 299-324 (corrispondenza tra Stravinskij e Auden); III, pp. 508-512 (Appendice C: «*The Rake's Progress*». *The Evolution of the Libretto and the Sketches*). Minuziose indicazioni sulla genesi dell'opera sono reperibili inoltre in VOLKER SCHERLIESS, «*Inspiration*» und «*Fabrication*». *Beobachtungen zu Igor Stravinskys Arbeit an «The Rake's Progress»*, in *Quellenstudien II. Zwölf Komponisten des 20. Jahrhunderts*, a cura di Felix Meyer, Winterthur, Amadeus, 1993, pp. 39-72 («*Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung*», 3).

⁴⁹ JOSEPH KERMAN, *Opera à la mode*, «*Hudson Review*», VI/4, 1953, pp. 560-577; incl. con modifiche in ID., *Opera and Drama*, New York, Knopf, 1956; rist. ampl., Berkeley-Los Angeles, California University Press, 1988, pp. 191-202; trad. it. di Sandro Melani: *L'opera come dramma*, Torino, Einaudi, 1990, pp. 195-206. L'accoglienza contrastata alla *première* veneziana è stata ricostruita da LORD HAREWOOD, *Stravinsky and «The Rake's Progress»*, «*Opera*», II, 1951, pp. 610-618; COLIN MASON, *Stravinsky's Opera*, «*Music & Letters*», XXXIII/1, 1952, pp. 1-9; RALPH KIRKPATRICK, *Recollections of Two Composers. Hindemith and Stravinsky*, «*Yale Review*», LXXI/4, 1982, pp. 627-640 (in particolare pp. 632-640).

⁵⁰ GEORGE MCFADDEN, «*The Rake's Progress*». *A Note on the Libretto*, «*The Hudson Review*», VIII/1, 1955, pp. 102-112; GABRIEL JOSIPOVICI, «*The Rake's Progress*». *Some Thoughts on the Libretto*, «*Tempo*», CXIII, 1975, pp. 2-13.

⁵¹ GEOFFREY CHEW, *Pastoral and Neoclassicism. A Reinterpretation of Auden's and Stravinsky's «Rake's Progress»*, «*Cambridge Opera Journal*», V/3, 1993, pp. 239-263.

⁵² DERYCK COOKE, «*The Rake*» and the 18th Century, «*Musical Times*», CIII, 1962, pp. 20-23; DAVID HAMILTON, «*The Rake's Progress*». *A Novel Work Vividly Aware of its Past*, «*Opus*», VI/6, 1985, pp. 24-26.

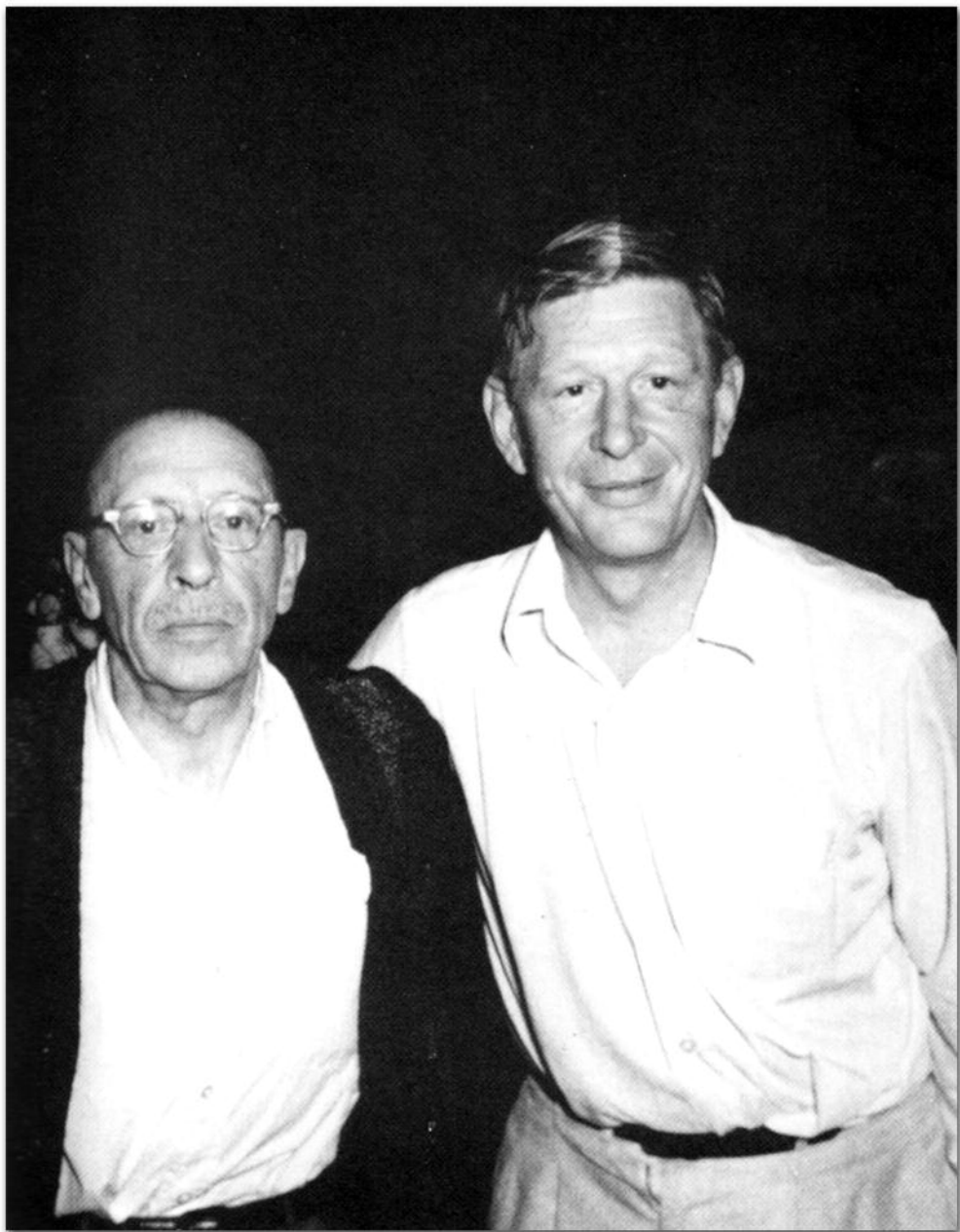
⁵³ ANNA AMALIE ÅBERT, «*The Rake's Progress*» – *Strukturell betraktet*. In *memoriam Igor Stravinsky*, «*Musica*», XXV/3, 1971, pp. 243-247; GIVI ORDŽONIKIDZE, *Nravstvennye uroki nasmešljivoj priči* [Lezioni morali di una parabola beffarda], «*Sovetskaja muzyka*», XLIII/1, 1979, pp. 56-61; JEAN JACQUOT, «*The Rake's Progress*» et *la carrière de Stravinsky*, «*Revue de musicologie*», LXVIII/1-2, 1982, pp. 110-127.

⁵⁴ BRUNO ANTONINI, *Straniamento e invenzione nel «Rake's Progress» di Igor' Stravinskij*, Firenze, Passigli, 1990; STEPHEN WALSH, *Venice and «The Rake»*. *The Old and the New*, in Igor Stravinsky, «*The Rake's Progress*», Cardiff, Welsh National Opera, 1996, pp. 21-26 (programma di sala).

⁵⁵ MARY HUNTER, *Igor and Tom. History and Destiny in «The Rake's Progress»*, «*Opera Quarterly*», VII/4, 1990-1991, pp. 38-52; JOSEPH N. STRAUS, *The Progress of a Motive in Stravinsky's «Rake's Progress»*, «*Journal of Musicology*», IX/2, 1991, pp. 165-185.

⁵⁶ Igor Stravinsky. «*The Rake's Progress*», a cura di Paul Griffiths, Cambridge, Cambridge University Press, 1982 («*Cambridge Opera Handbooks*»); «*The Rake's Progress*». *Un opéra de W. Hogarth*, W. H. Auden, C. Kallman et I. Stravinsky, *une réalisation de J. Cox et D. Hockney*, a cura di Jean-Michel Vaccaro, Paris, CNRS, 1990; Igor Stravinsky. «*Edipus rex / The Rake's Progress*», a cura di Nicholas John, London, 1991 («*ENO Opera Guide*»).

⁵⁷ LEE CHANDLER CARTER, *The Progress in «The Rake's Progress»*, PhD Diss., City University of New York, 1995; ID., *Stravinsky's «Special Sense»*. *The Rhetorical Use of Tonality in «The Rake's Progress»*, «*Music Theory Spectrum*», XIX, 1997, pp. 55-80; ID., «*The Rake's Progress*» and *Stravinsky's Return*. *The Composer's Evolving Approach to Setting Text*, «*Journal of the American Musicological Society*», LXIII/3, 2010, pp. 553-640.



Igor Stravinskij e Wystan Hugh Auden in una fotografia scattata il 20 settembre 1951 al Teatro alla Scala, mentre si provava *The Rake's Progress* (che andò in scena a Milano l'8 dicembre 1951).

Dall'archivio storico del Teatro La Fenice

a cura di Franco Rossi

«Un poco Don Giovanni un poco Faust».
Macché: pretto Stravinskij!

La musica di Igor Stravinskij si affaccia per la prima volta al Teatro La Fenice nell'ambito del terzo Festival internazionale di musica moderna da camera, tenuto tra il 3 e l'8 settembre 1925 sotto l'egida della Società internazionale per la musica contemporanea. È una rassegna di notevole interesse che alterna soprattutto compositori stranieri, con le uniche eccezioni di Vittorio Rieti, Mario Labroca e Gian Francesco Malipiero. L'ultimo concerto in programma propone musiche del polacco Karol Szymanowski (il Primo Quartetto d'archi), Malipiero (*Le stagioni italiane*), Charles Ruggles (*Angels*), Stravinskij (Sonata per pianoforte) e Louis Gruenberg (*The Daniel Jazz*). Dopo questa prima e importante apparizione devono passare tre anni perché Ettore Panizza, alla guida dell'Orchestra veneziana, proponga al pubblico lagunare i brillanti *Fuochi d'artificio*, che all'anagrafe contano però oramai vent'anni, in un concerto eterogeneo nel quale si alternano la Sinfonia del *Tancredi* di Rossini, la Settima Sinfonia di Beethoven, il Preludio e fuga di Riccardo Pick-Mangiagalli, *Une tabatière à musique* di Anatolij Ljadov, la Marcia dall'*Amore delle tre melarance* di Sergej Prokof'ev e il poema sinfonico *I pini di Roma* di Ottorino Respighi. Da questo momento le presenze dei lavori del grande compositore russo si infittiscono notevolmente: l'anno successivo Alfredo Casella dirige il *Pulcinella* (riducendo così anche i ritardi di programmazione: questa volta sono 'solo' dieci anni) in un concerto prevalentemente tradizionalista, dove spicca *Pacific 231* di Arthur Honegger (1923). Un altro anno, e la sera del 12 settembre 1930 è la volta dell'*Oiseau de feu*, portato in laguna da Bernardino Molinari alla guida dell'orchestra dell'Augusteo di Roma, unico brano straniero in un programma interamente italiano dedicato a Malipiero, Pizzetti, Alaleona e Casella. Ma è due anni più tardi che i legami tra il maggior teatro veneziano e il grande compositore russo si annodano più stretti: il 19 marzo 1932 Igor Stravinskij dirige se stesso nella Suite di *Petruška*, nello *Scherzo fantastico*, negli Otto Pezzi facili e nella Suite dall'*Uccello di fuoco*; e due anni più tardi il compositore torna sul podio della Fenice con il *Capriccio* per pianoforte, solista il figlio Sviatoslav Soulima. Anche se la presenza del compositore è oramai stabile, sono necessari altri quattro anni (1938) perché venga proposto il *Sacre du printemps*, quasi a volerne celebrare le nozze d'argento, dal momento che sono passati ben venticinque anni da che la composizione ha conosciuto la sua prima esecuzione.

Dovremo attendere il 1940, a guerra oramai già iniziata, per assistere a un balletto, *Pulcinella*, coniugato non senza originalità in un'unica serata con *Il barbiere di Siviglia* di Gioachino Rossini, mentre l'anno successivo in un trittico altrettanto stravagante accanto alle *Creature di Prometeo* di Beethoven e alla *Giara* di Casella appare *Petruška*, con la coreografia di Milloss e sotto la bacchetta di Nino Sanzogno. Nel pieno della seconda guerra mondiale (1943) viene eseguita invece l'*Histoire du soldat*, in trittico con *Il combattimento di Tancredi e Clorinda* di Monteverdi e *La sacra rappresentazione di Abram e d'Isaac* di Ildebrando Pizzetti; nel lavoro stravinskiano gli attori Memo Benassi, Rate Furlan (molto noto anche come pianista accompagnatore sapiente di

Michael Aspinall) e Mario Colli recitano i ruoli del diavolo, del soldato e del lettore, mentre Carlo Faraboni e Luciana Bertolli interpretano le parti danzate del diavolo e della figlia del re. Due recite a cavallo del Natale 1945 propongono ad un pubblico oramai stremato dalle conseguenze dell'interminabile guerra la *Sinfonia di salmi*, sotto la direzione di Armando La Rosa Parodi e in un programma ecumenico che mette assieme l'italiano Malipiero, il francese Debussy, i tedeschi Wagner e Weber e, appunto, il russo Stravinskij. Il quale è oramai una presenza fissa in laguna: qualche giorno più tardi Lionello Forzanti dirige *Dumbarton Oaks* prima e poi la Piccola suite per orchestra, mentre *L'uccello di fuoco* viene proposto per ben tre volte nei restanti mesi dell'anno, nella prestigiosa e affascinante sede del cortile di Palazzo Ducale e sempre diretto da Nino Sanzogno. L'anno successivo è la volta di *Mavra*, accompagnata al *Campanello* di Gaetano Donizetti, al *Cappello a tre punte* di Manuel de Falla e al *Ballo delle ingrato* di Monteverdi: anche qui con notevole ritardo rispetto alla prima esecuzione parigina: ben ventiquattro anni. Dopo una apparizione del figlio Soulima in veste di solista, che propone un ampio programma centrato soprattutto sulle figure del padre e di Franz Liszt, è la volta del balletto *Jeux de cartes* con la coreografia di Janine Charrat, e quindi di *Orpheus*, diretto da Igor Markevitch e con la coreografia di Milloss, che salderà idealmente ritardi e pendenze, dal momento che la prima assoluta era stata del medesimo 1948.

Pochi mesi trascorrono e Karl Böhm dirigerà a sua volta *L'uccello di fuoco*, mentre nel settembre del 1949 l'Orchestra sinfonica di Torino della Radio italiana diretta da Markevitch provvederà alla commemorazione di Sergej Djagilev mettendo assieme l'*Apollon musagète* di Stravinskij con *El sombrero de tres picos* di Falla, *Le bal* di Vittorio Rieti e la seconda suite di *Daphnis et Chloé* di Maurice Ravel. Dopo un ulteriore concerto di Markevitch, che propone la Seconda Suite di Stravinskij e ancora *El amor brujo*, sarà Roger Désormière alla guida dell'Orchestra filarmonica di Venezia a proporre ancora una volta la musica del grande compositore russo, accostato questa volta alla *Joyeuse marche* di Emmanuel Chabrier, al Concerto di Aram Chačaturjan, e ad *Iberia* di Debussy: siamo solo a pochi mesi dalla prima assoluta del lavoro ispirato da Hogarth.

L'attesa nei confronti della nuova opera di Stravinskij è veramente frenetica: quasi una settimana prima della andata in scena «Il gazzettino» annuncia l'arrivo del compositore a Venezia,¹ mentre addirittura è prevista una cerimonia religiosa in San Marco per tutti i musicisti.² Il giorno successivo lo stesso quotidiano conferma l'arrivo del musicista accompagnato dai due librettisti e dal direttore d'orchestra che gli subentrerà in due delle tre recite, Ferdinand Leitner; ai massimi livelli l'accoglienza, se addirittura fu Rodolfo Pallucchini, direttore della Biennale, a recarsi alla stazione di Santa Lucia a ricevere musicista e complessi ospiti.³ E il 9 settembre il giornale propone ai lettori una puntigliosa descrizione del lavoro corredata da una preziosa genesi.⁴

Quello che però a Venezia viene vissuto come un evento di sole luci, letto sulla stampa torinese non mostra il medesimo compiacimento:

¹ Igor Stravinskij arriverà oggi, «Il gazzettino», 5 settembre 1951.

² Un rito ieri in San Marco per i partecipanti al Festival, ivi.

³ L'arrivo di Stravinskij. L'insigne musicista ha voluto che la prima assoluta della sua opera «The Rake's Progress» venisse eseguita nella nostra città, ivi, 6 settembre 1951.

⁴ Com'è nata l'ultima opera di Stravinskij. Hogarth incise nel '700 «La carriera di un libertino». Una collana di otto tavole morali ha ispirato il grande compositore, ivi, 9 settembre 1951; Stasera Stravinskij alla Fenice – «The Rake's Progress». Grandissima attesa per la prima assoluta dell'opera del musicista russo, considerata il maggior avvenimento dell'anno (a cura di Giuseppe Pugliese), ivi.

Venezia, 10 settembre. Poiché tutte le cose hanno ovviamente un limite, e anche le tensioni risentono dell'ambiente, alcuni segni dell'attesa della prima rappresentazione della nuova opera di Stravinsky sono di flessione, anziché di accrescimento. Per esempio: il prezzo delle poltrone e dei palchi. Ne è stato già indicato il limite e l'ascesa: quarantamila. E questa quota non è stata superata. A un certo punto anche gli straricchi si impazientiscono, alzano le spalle e dicono: «E bene, pazienza, andrò alla seconda o alla terza». D'altra parte il pubblico cosmopolita di Venezia non è quello, poniamo, di Milano, attorno alla Scala, o di Napoli, attorno al San Carlo, cioè non è un pubblico che nel teatro ha un suo altare e che ama appassionatamente l'opera. È un pubblico soprattutto mondano, che in se stesso, nella propria esibizione, trova la maggiore attrattiva. Inoltre Stravinsky, per quanto eccellente musicista, non è un Verdi, un Wagner, conquistatori di masse, eccitatori di emozioni.⁵

Ma non sono solo annotazioni di carattere generale ad emergere: accanto alle valutazioni circa lo stato di salute del compositore che pare veramente preoccupante (ma è bene sottolineare come comunque egli resisterà altri vent'anni a questi acciacchi), l'ironia nei confronti del suo ruolo di direttore d'orchestra è bruciante:

Non è stata, e non era prevista, una serata di battaglia. Né il fatto teatrale, né la qualità del pubblico potevano rendere tumultuoso l'avvenimento. Non si è dato peso alla sua inesperienza di concertatore e di direttore. (La sua presenza, pattuita a suon di milioni, è un elemento reclamistico). Qualcuno ironicamente notava che egli non ha saputo del tutto disfare il buon lavoro del maestro Leitner.⁶

È evidente che numerose erano state le difficoltà tanto da obbligare l'organizzazione alla massima sorveglianza:

Stravinsky s'era opposto all'intervento del pubblico e dei critici italiani e stranieri alle prove precedenti l'antiprova generale, avvenuta iersera e da lui diretta, tuttavia ad alcuni studiosi furono aperti pochi palchi nella terza fila. Ma la prova generale è stata diretta non da Stravinsky, ma dal maestro Leitner, che a Milano, prima dell'arrivo dell'autore, aveva bene concertato. In realtà Stravinsky è stanco. Gli è stato vietato di affaticarsi oggi e domani sera. Mostra più anni di quanti ne abbia, sessantotto, emaciato, rugoso e un po' curvo. L'ultima malattia polmonare e l'abuso delle sigarette e del whiskey non hanno certo giovato, da qualche decennio, alla calrezza del cuore.⁷

La stampa veneziana invece non riserba lo stesso peso agli aspetti forse un po' marcatamente mondani: Giuseppe Pugliese recensisce ampiamente lo spettacolo riprendendo l'infausta opposizione tra Schönberg e Stravinskij, considerati i massimi compositori del secolo, proposto due anni prima da Adorno nel suo *Philosophie der neuen Musik*:

Non importa rilevare qui le differenze del cammino percorso, delle conclusioni raggiunte; soprattutto la spietata diabolica coerenza dell'uno e la geniale, ma poi cinica incostanza dell'altro. Importa più ripetere che anche noi, lontani dalla generazione cui appartiene Stravinskij, vediamo in lui una delle figure più affascinanti e problematiche del nostro tempo, l'artista che meglio e con maggior compiutezza, almeno per vent'anni, sia pure con fasi alterne, ha saputo rappresentare gli aspetti più importanti del mondo musicale cui apparteniamo. [...]

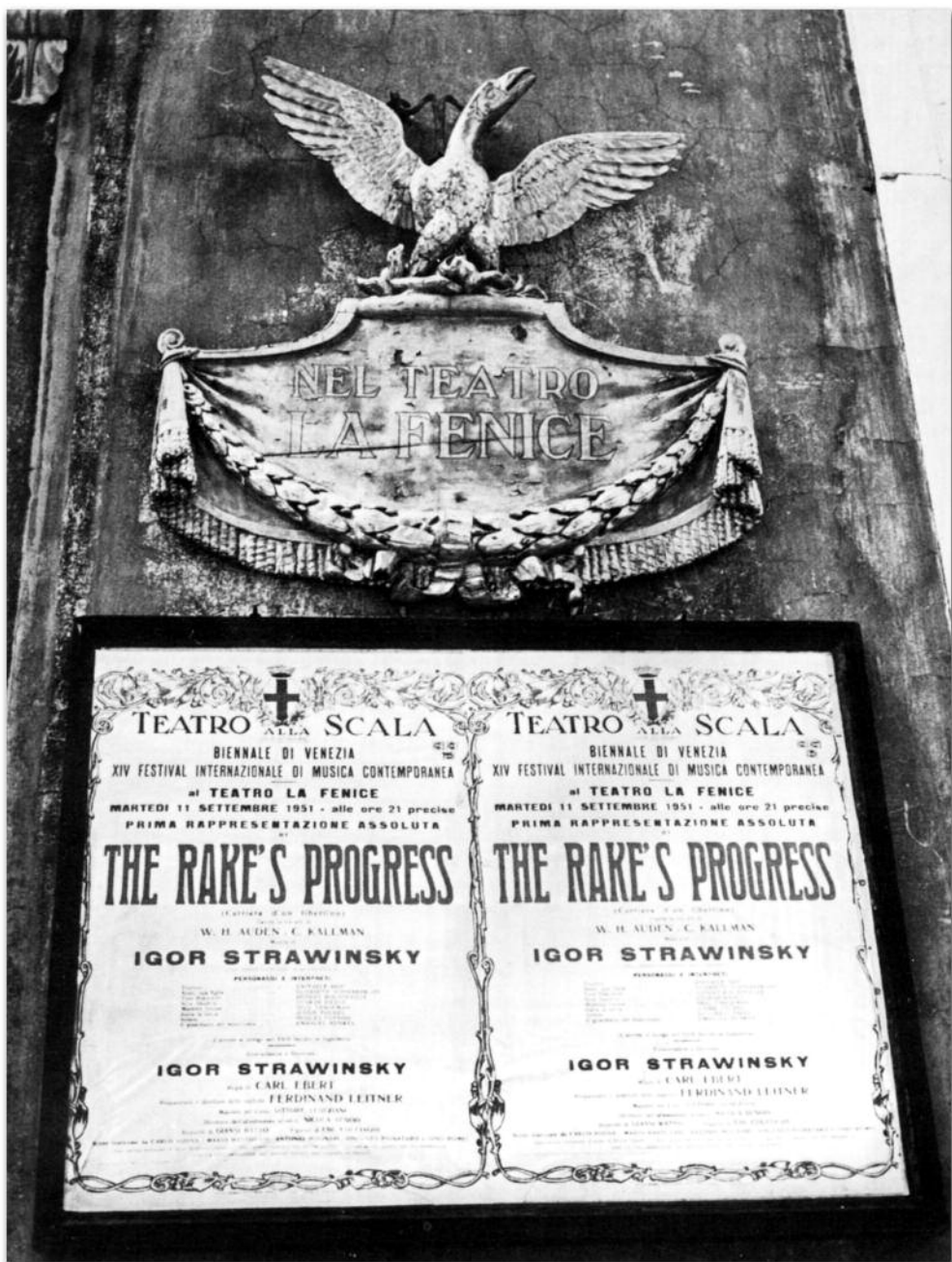
Ecco che giunto alla soglia dei settant'anni, quando tutte le esperienze storiche e stilistiche sono consumate, Stravinskij si decide a scrivere la prima sua vera opera teatrale.⁸

⁵ Dopo l'ultima malattia Stravinsky è stanco. «La carriera d'un libertino» non è un melodramma? Le poltrone non hanno superato le quarantamila lire, «La nuova stampa», 11 settembre 1951.

⁶ Gran serata alla Fenice di Venezia, ivi, 12 settembre 1951.

⁷ Ivi, 11 settembre 1951.

⁸ Prima assoluta al XIV Festival di Musica Contemporanea. Stravinskij alla Fenice. Solo ad un musicista che non aveva indietreggiato davanti a nessuna avventura, forte di una sapienza tecnica che raggiunse culmini storici,



Le locandine esposte in campo San Fantin annunciano la prima assoluta del *Rake's Progress* (Venezia, Teatro la Fenice, 11 settembre 1951).

Andrea Della Corte, che pure offrirà un'importante e approfondita disamina dell'opera, è molto interessato alla salute del compositore, e l'impressione che ne ricava è del tutto negativa:

La sua stanchezza fisica è parsa evidente stamane, durante il ricevimento in suo onore, indetto nell'albergo Bauer, dal dott. Ghiringhelli, soprintendente della Scala. È giunto con molto ritardo, e quasi sorretto, braccio sotto braccio, da amici. Era stato trattenuto in camera dal medico, che lo ha seguito qui da Napoli, e dalla firma di non so qual contratto per l'incisione di quest'opera. Chi lo ricordava diritto ed elegantissimo ha scorto una palese rilassatezza. Infagottato e lento, ha tuttavia conversato con signore, impresari, musicisti e critici.⁹

Piena concordia nella critica sul significato del melodramma: da una parte Della Corte saggiamente invita a diffidare della capacità affabulatoria del compositore, individuando le sue *boutades* e quasi smascherandole:

È o non è *La carriera d'un libertino* fatta come or ora s'è detto, a pezzi staccati, e dallo stesso Stravinsky classificati? Sì, esattamente così. E allora perché negare sia «un melodramma»? È dunque un melodramma; e quale ha potuto crearlo (non credetegli, se dice che non crea, ma, fiutando, scopre i tartufi sonori, eccetera) in istato di indubbia felicità (anche s'egli rinnega l'ispirazione, eccetera) un geniale artista (non dategli retta, se si dichiara soltanto artefice, eccetera), il quale ha con varia e opportuna musicalità tipeggiato caratteri e liricizzato alcuni momenti di patetici personaggi, sicché il dramma risulta vivacemente concepito e realizzato. È, dunque, un «suo» melodramma, diverso, naturalmente, da quanti «melodrammi» siano stati e saranno composti.

Melodrammi dei quali Pugliese identifica le provenienze:

L'impronta da melodramma buffo settecentesco non è data solo dall'epilogo, tutt'altro. Lo schema di questo genere teatrale è l'ossatura dell'opera sin dall'organico strumentale [...]. È proprio Mozart che patisce le conseguenze più gravi del saccheggio di citazioni che Stravinskij fa con incredibile *nonchalance*.

Palesemente l'opera non convince del tutto Della Corte, che lamenta la vistosa incongruenza tra le parti più spiccatamente legate al passato, come avviene nei recitativi, e quelle invece ritenute più autenticamente stravinskiane legate ai numeri chiusi,

Un'altra manchevolezza è la discontinuità stilistica del recitativo secco, e talvolta anche dell'accompagnato, e dei pezzi chiusi. Il recitativo e le armonie del cembalo ricalcano spesso gli schemi vocali e armonici del Sette e dell'Ottocento, mentre, nei pezzi chiusi, voci e orchestra son nello spirito e nel corpo del tutto stravinskyani. Sgraditissima riesce tale illogica, ingiustificabile, bizzarria. Perché, vi domandate, quei personaggi cambiano improvvisamente il modo di parlare, d'esprimersi? Immaginate che a un monologo o a un dialogo nel *Tristano* o nel *Parsifal* preceda o segua un recitativo del tempo di Pergolesi o di Rossini... Stravinsky stesso si corregge qua e là.

mentre Pugliese preferisce rintracciare modelli nei personaggi e nella partitura:

Tom, un poco Don Giovanni un poco Faust, Anna, una specie di Margherita, Nick, un tipo fra Mefistofele e Leporello. Rimane fuori, ma fino ad un certo punto, Baba la Turca, un grottesco simbolo, sfida alla ragione e all'equilibrio. [...]

*poteva bastare l'animo di scrivere, con questa «The Rake's Progress», un'opera delle più arditamente eterogenee che sia dato di ascoltare. Ritorno all'antico, «Il gazzettino», 12 settembre 1951. L'autore dell'articolo, evidentemente, non considerava *Le rossignol* (1914) e *Mavra* (1922) come opere autentiche: l'opinione parrebbe alquanto curiosa.*

⁹ «La nuova stampa», 12 settembre 1951.

Nell'opera di Stravinskij [...] le cose oscure restano tali e l'ambiguità dei personaggi non riesce a salire alla luce d'una umana realtà. Vivono come ombre lontane, per episodi staccati senza seguire un logico sviluppo. Fanno eccezione Anna, la quale pur nella genericità dell'espressione riesce abbastanza coerente, e il grottesco personaggio di Baba, per ciò che rappresenta come simbolo ma non per quello che fa. [...]

Non meno complessa, nel suo aspetto essenzialmente musicale, risulta la partitura che, sotto il manto di un massiccio ottimismo, scorre con indifferenza tutta strumentale da un tonalismo schietto ad asprezze armoniche e timbriche, residui, larve di antichi amori, dall'accompagnamento cosiddetto a chitarra alla severa polifonia degli a solo di tromba alle sapienti soluzioni strumentali anche questo forse nostalgia del passato.

Piena concordia tra i recensori e tra le testate invece nella descrizione del caloroso successo «di un'ottima interpretazione», salutato anche dalla presenza di un vero e proprio esercito di critici, oltre duecento. E altrettanto fuori dell'ordinario il numero delle prove, ampiamente sovrabbondante sia rispetto ai giorni previsti oggi sia rispetto a quelli preventivati all'epoca. Ambedue i critici danno conto della ventina di chiamate alla fine dell'opera, che ne sanciscono così il massimo successo, mentre se a Venezia si celebra anche il direttore d'orchestra («Ieri sera è salito sul podio l'autore stesso [...] ed ha assolto il difficile compito con quella stessa severa, puntigliosa attenzione sempre posta nel presentare le sue musiche»),¹⁰ a Torino si preferisce sbrigativamente chiudere incensando il buon lavoro delle masse provenienti dalla Scala. Forse un poco di rivalità nei confronti della Fenice?

¹⁰ *Prima assoluta al XIV Festival di Musica Contemporanea*, «Il gazzettino», 12 settembre 1951.

The Rake's Progress al Teatro La Fenice

Opera in tre atti di Wystan Hugh Auden e Chester Kallman, musica di Igor Stravinskij; ordine dei personaggi: 1. Trulove 2. Anne 3. Tom Rakewell 4. Nick Shadow 5. Mother Goose 6. Baba la Turca 7. Sellem 8. Il guardiano del manicomio.

1951 – XIV Festival internazionale di musica contemporanea

11 settembre 1951 (3 recite); prima rappresentazione assoluta.

1. Raffaele Ariè 2. Elisabeth Schwarzkopf 3. Robert Rounseville 4. Otakar Kraus 5. Nell Tangeman 6. Jennie Tourel 7. Hugues Cuenod 8. Emanuel Menkes – M° conc.: Igor Stravinskij (Ferdinand Leitner); m° del coro: Vittore Veneziani; reg. Carl Ebert; dir. dell'all. scenico: Nicola Benois; bozzetti: Gianni Ratto; figurini: Ebe Colciaghi.

1976 – Stagione lirica

17 aprile 1976 (5 recite); in lingua italiana.

1. Graziano Del Vivo 2. Lella Cuberli 3. Lajos Kozma 4. Claudio Desderi 5. Rosetta Arena 6. Rosa Laghezza 7. Oslavio Di Credico 8. Giovanni Antonini – M° conc.: Ettore Gracis; m° del coro: Aldo Danieli; reg.: Virgilio Puecher; scen. e cost.: Collettivo di Brera; all.: Teatro Comunale di Firenze.

1986 – Opera, balletto e teatro musicale

25 marzo 1986 (5 recite).

1. Franco Federici 2. Helen Walker 3. Franco Farina 4. Richard Fredricks 5. Laura Zanini (Lauretta Brovida) 6. Della Jones 7. John Dobson (Paul Nilon) 8. Ledo Freschi – M° conc.: Jan Latham König; reg.: Giorgio Marini; scene: Lauro Crisman; cost.: Ettore D'Etto; Piccolo coro della Filarmonica di Varsavia; m° coro: Henryk Wojnarowski; nuovo all.: Teatro La Fenice.

Biografie

DIEGO MATHEUZ

Maestro concertatore e direttore d'orchestra. Direttore principale del Teatro La Fenice dal luglio 2011 e direttore ospite principale dell'Orchestra Mozart dal novembre 2009 e della Melbourne Symphony Orchestra dall'agosto 2013 (dove ha esordito con *L'uccello di fuoco*, *Petruška* e *La saga della primavera* nell'ambito del Festival Stravinskij), il ventinovenne violinista e direttore Diego Matheuz è uno dei frutti migliori del Sistema Nacional de Orquestas Juveniles e Infantiles de Venezuela fondato nel 1975 da José Antonio Abreu. Nato nel 1984, studia violino a Barquisimeto, sua città natale, e a Caracas. Il debutto internazionale come direttore avviene nel marzo 2008 al Festival Casals di Puerto Rico con l'Orchestra Sinfónica de la Juventud Venezolana Simón Bolívar. Nell'ottobre dello stesso anno debutta in Italia sul podio dell'Orchestra Mozart di Claudio Abbado, e nel 2009 sostituisce Antonio Pappano in una tournée dell'Orchestra di Santa Cecilia. Invitato a dirigere l'Orchestra Nazionale della Rai, l'Orchestra del Maggio Fiorentino, la Filarmonica della Scala e l'Orchestra Verdi di Milano, nell'ottobre 2010 debutta sulla scena lirica con *Rigoletto* al Teatro La Fenice, dove ha in seguito diretto *La traviata*, *La bohème*, *Carmen*, i Concerti di Capodanno 2012 e 2014 (in diretta Rai Uno) e numerosi concerti sinfonici tra cui un recente ciclo Čajkovskij. Oltre che in Italia, si è esibito a Londra con la Philharmonia e la Royal Philharmonic, a Berlino in tournée con la Filarmonica della Scala e ad Amsterdam in tournée con l'Orchestra Mozart, e ha diretto alcune delle principali orchestre europee (hr-Sinfonieorchester di Francoforte, Philharmoniker Hamburg, City of Birmingham Symphony, Česká filharmonie, Orchestre Philharmonique de Radio France, Orchestra della Radio Olandese, Filarmonica di Stoccolma, Wiener Kammer Orchester, Mahler Chamber Orchestra, Orquesta y Coro Nacionales de España, Orchestre de la Suisse Romande) e internazionali (Israel Philharmonic, Los Angeles Philharmonic, Houston Symphony, National Arts Centre Orchestra di Ottawa, Saito Kinen Orchestra di Seiji Ozawa, NHK Orchestra di Tokyo). Nominato nel 2013 direttore associato della Sinfónica Simón Bolívar, nell'estate 2013 ha diretto alcuni concerti della Teresa Carreño Youth Orchestra of Venezuela al Festival di Salisburgo.

DAMIANO MICHIELETTO

Regista. Nato a Venezia, ha studiato opera e produzione teatrale presso la Scuola d'Arte Drammatica Paolo Grassi di Milano e si è laureato in lettere moderne a Ca' Foscari. Nel 2003 debutta al Festival di Wexford con *Švanda il pifferaio* di Jaromír Weinberger vincendo un Irish Times/ESB Theatre Award. Le sue produzioni operistiche includono *L'italiana in Algeri* al Teatro Olimpico di Vicenza, *La gazza ladra* in una coproduzione del Rossini Opera Festival di Pesaro con i teatri di Bologna e Verona (Premio Abbiati 2007), *Lucia di Lammermoor*, *Il corsaro*, *Luisa Miller* e *Poliuto* a Zurigo, *Roméo et Juliette* e la trilogia Mozart/Da Ponte alla Fenice di Venezia, *Die Entführung aus dem Serail* al San Carlo di Napoli, *La scala di seta* al Rossini Opera Festival e al Teatro alla Scala,

Il barbiere di Siviglia al Grand Théâtre di Ginevra, *Madama Butterfly* a Torino, *L'elisir d'amore* a Valencia, Graz e Madrid, *The Greek Passion* di Martinù a Palermo, *Così fan tutte* al New National Theatre di Tokyo, il *Trittico* al Theater an der Wien di Vienna e al Kongelige Teater di Copenaghen, *Un ballo in maschera* alla Scala, *Idomeneo* al Theater an der Wien e *The Rake's Progress* all'Opera di Lipsia. Ha debuttato al Festival di Salisburgo nel 2012 con *La bohème*, ritornandovi nel 2013 con *Falstaff* e nel giugno 2014 con *La Cenerentola*. Ha anche diretto spettacoli teatrali di prosa; il più recente è *L'ispettore generale* di Gogol' con il Teatro Stabile del Veneto.

PAOLO FANTIN

Scenografo. Nato a Castelfranco nel 1981, si diploma nel 2004 in scenografia presso l'Accademia di Belle Arti di Venezia conseguendo nel 2005 la specializzazione in scenografia e scenotecnica. Accanto alle collaborazioni con i registi Paolo Valerio (*Sette piani* da Buzzati a Verona) e Stefano Patarino (*The Little Sweep* di Britten e *Amahl e gli ospiti notturni* di Menotti a Rovigo e Corbeil-Essonne), dal 2004 collabora regolarmente con Damiano Michieletto, per le cui regie ha firmato le scene del *Piccolo spazzacamino* di Britten a Trapani; *Il Friuli* di Pasolini a S. Vito al Tagliamento; *La bella e la bestia* (prima assoluta) di Tutino a Modena; *La gazza ladra*, *La scala di seta* e *Sigismondo* al Rossini Opera Festival; *Il cappello di paglia di Firenze* a Genova; *Jackie O* di Dougherty a Lugo; *Lucia di Lammermoor*, *Il corsaro*, *Luisa Miller* e *Poliuto* a Zurigo; *Il paese del sorriso* di Lehár a Trieste; *Roméo et Juliette* di Gounod e la trilogia Mozart/Da Ponte a Venezia; *Die Entführung aus dem Serail* a Napoli; *Così fan tutte* a Tokyo; *Il barbiere di Siviglia* a Ginevra; *Madama Butterfly* a Torino; *L'elisir d'amore* a Valencia, Madrid e Graz; *The Greek Passion* di Martinù a Palermo; *La bohème*, *Falstaff* e *La Cenerentola* al Festival di Salisburgo; il *Trittico* a Copenaghen; *Un ballo in maschera* e *La scala di seta* alla Scala; *Idomeneo* al Theater an der Wien; *The Rake's Progress* a Lipsia. È vincitore del Premio Abbiati come miglior scenografo della stagione 2010 per *Madama Butterfly* a Torino, *Sigismondo* a Pesaro e *Don Giovanni* a Venezia.

CARLA TETI

Costumista. Nata a Roma, dove si diploma in scenografia presso l'Accademia di Belle Arti, è attiva come costumista sia nel teatro lirico che nel teatro di prosa. Vincitrice del Premio Abbiati come miglior costumista della stagione 2010, ha lavorato per i maggiori teatri lirici italiani (Scala, Opera di Roma, Pesaro, Firenze, Bologna, Verona, Parma, Torino, Venezia, Palermo, Cagliari, Bari, Trieste) ed europei (Vienna, Salisburgo, Zurigo, Lipsia, Edimburgo, Montpellier, La Coruña), collaborando in particolare con i registi De Fusco (*Cavalleria rusticana*, *Suor Angelica*, *La rondine*), Alexandrov (*Eugenij Onegin*), Gregori (*Nabucco*), Ripa di Meana (*Ascanio in Alba*), Abbado (*Il re pastore*, *Il flauto magico*, *Ermione*, *Marin Faliero*, *Falstaff*, *Madama Butterfly*, *Genoveva*, *L'enfant et les sortilèges*, *Jeanne d'Arc au bûcher*, *Pollicino*, *The Flood*, *Patto di sangue*, *La rosa di carta*, *A Midsummer Night's Dream*, *Don Carlo*), Alagna (*Orphée et Eurydice*), Michieletto (*Il trionfo delle belle*, *Il barbiere di Siviglia*, *Il dissoluto punito*, *La gazza ladra*, *Lucia di Lammermoor*, *Roméo et Juliette*, *Il corsaro*, *Luisa Miller*, *Don Giovanni*, *Madama Butterfly*, *Le nozze di Figaro*, *Così fan tutte*, *Poliuto*, *La bohème*, *Trittico*, *Un ballo in maschera*, *Falstaff*, *Idomeneo*, *The Rake's Progress*), Konchalovskij (*Re Lear*, *Boris Godumov*). Nel teatro di prosa ha collaborato con Maruccci, la Compagnia I Fratellini, De Fusco, Konchalovskij, Abbado, Calenda e Michieletto.

JUAN FRANCISCO GATELL

Tenore, interprete del ruolo di Tom Rakewell. Nato a La Plata in Argentina, Juan Francisco Gatell è apparso sui più importanti palcoscenici d'Europa e del Nord e Sud America, inclusi il Tea-

tro del Maggio Musicale di Firenze, il Teatro alla Scala di Milano, il Teatro dell'Opera di Roma, il Teatro La Fenice di Venezia, il Musikverein e la Staatsoper di Vienna, il Théâtre des Champs Élysées a Parigi, il Festival di Salisburgo e a Chicago, New York, Los Angeles e Washington. Durante la stagione 2013-2014 ha debuttato alla Royal Opera House di Muscat in Oman come conte d'Almaviva nel *Barbiere di Siviglia* di Rossini e alla Los Angeles Opera come Fenton nel *Falstaff* di Verdi, diretto da James Conlon. È tornato inoltre al Teatro alla Scala di Milano in *Lucia di Lammermoor*, a Vienna in *Così fan tutte* per le Wiener Festwochen e al Teatro Petruzzelli di Bari per il *Requiem* di Mozart. Tra i suoi ultimi impegni ricordiamo *Maometto II* a Roma, *Don Giovanni* a Washington, *Il barbiere di Siviglia* alla Staatsoper di Vienna, *Così fan tutte* a Madrid, *Don Pasquale* a Tolosa e *Roméo et Juliette* al Festival di Salisburgo.

ALEX ESPOSITO

Basso-baritono, interprete del ruolo di Nick Shadow. Nato a Bergamo nel 1975, studia canto con Romano Roma e Sherman Lowe, con il quale si perfeziona tuttora. Nel 2007 ha vinto il Premio Abbiati come miglior cantante della stagione 2006. Ha collaborato con direttori quali Abbado, Pappano, Chung, Nagano, Gatti, Biondi, e registi quali Mussbach, Guth, Vick, Michieletto, Svab, Pizzi, ed è ospite regolare dei principali teatri internazionali (Scala, Fenice, Wiener Staatsoper, Bayerische Staatsoper, Deutsche Oper di Berlino, Royal Opera House di Londra, Teatro Real di Madrid, Opéra National de Paris, Salzburger Festspiele, Aix-en-Provence, Rossini Opera Festival). Fine interprete mozartiano, si è distinto nei ruoli di Leporello (alla Scala, alla Deutsche Oper di Berlino, alla Bayerische Staatsoper di Monaco), Papageno (alla Scala e a Monaco, primo italiano a interpretare il ruolo in lingua originale a livello internazionale), Figaro e Guglielmo. Particolare successo hanno ottenuto al Rossini Opera Festival di Pesaro le sue interpretazioni rossiniane: Fernando Villabella nella *Gazza ladra*, Alidoro nella *Cenerentola*, Faraone in *Mosè in Egitto* (regia di Vick), Mustafà nell'*Italiana in Algeri*. Nel 2013 ha cantato *L'italiana in Algeri* a Marsiglia, *Don Giovanni* a Berlino e Monaco, *Le nozze di Figaro* a Losanna, *La clemenza di Tito* a Bruxelles, *Les contes d'Hoffmann* con la regia di Bieito a Oslo. Ha iniziato il 2014 con *Don Giovanni* a Londra, Monaco e Berlino, *La Cenerentola* a Monaco e *Le nozze di Figaro* a Londra.

MICHAEL LEIBUNDGUT

Basso, interprete del ruolo di Trulove. Dopo gli studi con Yvonne Prinz a Vienna, Margreet Honig ad Amsterdam, Stefan Haselhoff a Basilea e Dennis Heath a Monaco, frequenta l'Opernstudio dell'Opera di Zurigo, partecipa a masterclass di Samuel Ramey, Peter Konwitschny, Mikael Eliassen, Christa Ludwig ed Elisabeth Schwarzkopf e fa parte per alcuni anni della compagnia stabile del Teatro di San Gallo. Specialista del repertorio contemporaneo, ha interpretato importanti lavori di Stockhausen, tra cui *Sonntag* (2011 all'Opera di Colonia con La Fura dels Baus), *Mittwoch* (2012 a Birmingham con Vick) e *Samstag* (2013 a Monaco, diretta da Metzmacher) dal ciclo *Licht*, e *Havona* (alla Musiktriennale di Colonia) da *Klang*. Ha iniziato la stagione 2013-2014 con la prima assoluta di *Robert Schumanns Traumreise* di Enjott Schneider a New York e *La metamorfosi* di Silvia Colasanti al Maggio Musicale Fiorentino. Nelle stagioni precedenti si è esibito ai Festival di Lucerna (*Nacht* di Haas) e Strasburgo (*Chaplin Operas* di Mason con Ensemble Modern), ha cantato *Intolleranza 1960* di Nono alla Fenice di Venezia e ha partecipato alle prime assolute di *Zauberberg* di Vajda (Davos), *Signor Goldoni* di Mosca (Venezia), *La philosophie dans le labyrinthe* di Cattaneo (con il Klangforum Wien) e *Wut* di Scartazzini (Erfurt). Si è inoltre esibito nei teatri di Cagliari, Aix-en-Provence, Bordeaux e Monte-Carlo e ha interpretato numerosi lavori cameristici contemporanei fra cui *Kassandra* di Xenakis e *Lieder* di Rihm e Scartazzini.

MARCELLO NARDIS

Tenore, interprete del ruolo di Sellem. Si è laureato in greco antico, archeologia cristiana e pedagogia musicale presso le Università di Roma e Bologna, conseguendo parallelamente i diplomi di pianoforte, canto e musica vocale da camera nei Conservatori di Roma, Napoli e Firenze. Ha completato la formazione musicale alla Liszt Hochschule di Weimar con Peter Schreier e al Mozarteum di Salisburgo con Kurt Widmer. Pianista, ha debuttato come tenore nel 2003 cantando per il Santo Padre in occasione della Giornata Mondiale della Gioventù di Toronto. Da allora ha affiancato all'attività operistica un intenso impegno concertistico che lo ha portato ad esibirsi nelle principali sale internazionali, dalla Scala al New National Theatre di Tokyo, dall'Accademia di Santa Cecilia al Liceu di Barcellona, dal San Carlo di Napoli alla Carnegie Hall di New York, collaborando con direttori quali Chung, Inbal, Muti, Pešek, Shambadal, Steinberg, Soudant, con formazioni quali i Wiener Philharmoniker e Les Talens Lyriques e con pianisti come Badura-Skoda, Ballista, Campanella, Canino, De Fusco, Drake, Shetler. Membro onorario della International Schubert Society di New York, ha all'attivo più di ottanta esecuzioni pubbliche della *Winterreise*, anche nella doppia veste, simultaneamente, di pianista e cantante. Al Teatro La Fenice è stato Šujskij in *Boris Godunov*, Hendrik Gillot in *Lou Salomé* di Sinopoli (inaugurazione 2012) e Melot in *Tristan und Isolde* (inaugurazione 2012-2013).

MATTEO FERRARA

Basso-baritono, interprete del ruolo del guardiano del manicomio. Nato a Padova nel 1981, si diploma al Conservatorio di Adria in pianoforte e canto. Si perfeziona con Raina Kabaivanska e presso le accademie Chigiana di Siena e Rossiniana di Pesaro. Prediligendo i ruoli brillanti e di carattere collabora in modo continuativo con le principali fondazioni liriche e teatri di tradizione italiani (Scala, Opera di Roma, Rossini Opera Festival, Venezia, Firenze, Bologna, Macerata, Verona, Lucca, Pisa, Livorno, Sassari, Rovigo, Como, Cremona, Modena, Piacenza, Ravenna, Bolzano, Reggio Emilia), esibendosi anche a Madrid, Amsterdam, Vienna, Sofia e in Giappone. Ha lavorato con direttori quali Barenboim, Callegari, Lü Jia, Curtis, Gelmetti, Inbal, Zedda, Jurowski, Bressan, Kovatchev, Chung, Steinberg, Palumbo e registi come Monicelli, De Bosio, Carsen, Gandini, Nunziata, Michieletto, Nekrošius, Pizzi, Zeffirelli, Tcherniakov. Il suo repertorio comprende lavori di Purcell, Pergolesi, Händel, Piccinni, Mozart, Paisiello, Rossini, Donizetti, Puccini, Wolf-Ferrari, Pizzetti, Massenet, Gounod, Poulenc, Musorgskij, Prokof'ev, Britten. Nelle ultime due stagioni ha partecipato a produzioni di *Otello* a Venezia, Osaka e Tokyo, *Oliver Twist* di Cristian Carrara e *Olimpia 2000* di Roberto Molinelli a Modena, *La bohème*, *Le nozze di Figaro*, *La traviata* e *Carmen* a Venezia e *Gianni Schicchi* a Parma.

CARMELA REMIGIO

Soprano, interprete del ruolo di Anne. Allieva di Aldo Protti e Leone Magiera, vincitrice nel 1992 a Filadelfia della Luciano Pavarotti Competition, debutta diciannovenne come protagonista in *Alice* di Testoni al Teatro Massimo di Palermo. Dopo le prime scritture in ambito barocco, ottiene notorietà internazionale con i ruoli mozartiani: Elettra e Ilia, Susanna e la Contessa, Donna Elvira e Donna Anna (con Claudio Abbado e Peter Brook), Fiordiligi, Vitellia, Pamina. I debutti verdiani (*Falstaff*, *Otello*, *Messa da Requiem*, *Simon Boccanegra*, *La traviata*) le aprono nuovi orizzonti nel campo del repertorio romantico, avvicinandosi a quelli donizettiani (*Maria Stuarda*, *Roberto Devereux*) e belliniani (Adalgisa e Norma in *Norma*, *I Capuleti e i Montecchi*), senza tralasciare il repertorio tardoromantico (*La bohème*, *Tosca*, *Carmen*, *Faust*). È stata inoltre Cleopatra in *Giulio Cesare* di Händel, Malwina in *Der Vampyr* di Marschner e Anne in *The Rake's Pro-*

gress di Stravinskij (a Palermo). Si è esibita nei principali teatri italiani (Scala, Opera di Roma, Venezia, Bologna, Torino, Firenze, Genova, Trieste, Palermo, Napoli, Bari, Macerata) e internazionali (Covent Garden, Salisburgo, Parigi, Losanna, Ginevra, Bruxelles, Madrid, Mosca, Tokyo, Los Angeles) collaborando con direttori quali Maazel, Chung, Pappano, Abbado, Gatti, Maazel, Tate, Harding, Plasson, Dudamel, Inbal, Chailly, Nagano, Gelmetti. Ha iniziato la stagione 2013-2014 con *Simon Boccanegra* a Parma, *Turandot* e *Maometto II* a Roma, *La clemenza di Tito* a Venezia, *Eugenij Onegin* a Napoli.

NATASCHA PETRINSKY

Mezzosoprano, interprete del ruolo di Baba la Turca. Nata a Vienna, si diploma in giurisprudenza e studia canto in Israele con Tamar Rachum, debuttando con la New Israeli Opera in *Carmen*. Collaboratrice frequente di Giuseppe Sinopoli (*Requiem* di Verdi, *Missa solemnis* e *Nona* di Beethoven, *Terza* di Mahler, *Carmen*, *Wozzeck*, *Ring*), si è esibita nei principali teatri europei (Bayreuth, Berlino, Lipsia, Halle, Losanna, Scala di Milano, Opera di Roma, Napoli, Firenze, Venezia, Parigi, Lione, Strasburgo, Bordeaux, Nancy, Madrid, Bruxelles, Anversa, Amsterdam, Helsinki, Leeds) e negli Stati Uniti al Ravinia Festival e a Los Angeles. Ha cantato lavori di Verdi (*Rigoletto*, *Il trovatore*, *La traviata*, *Aida*), Puccini (*Il trittico*), Bizet (*Carmen*), Wagner (*Tannhäuser*, *il Ring*, *Parsifal*), Humperdinck (*Hänsel und Gretel*), Strauss (*Ariadne auf Naxos*, *Elektra*, *Die Frau ohne Schatten*), Berg (*Wozzeck*, *Lulu*), Hindemith (*Sancta Susanna*), Janáček (*Kát'a Kabanová*, *La volpe astuta*), Bartók (*Il castello di Barbablu*), Enescu (*Oedipe*), Stravinskij (*Oedipus Rex*, *The Rake's Progress*), Prokof'ev (*L'amore delle tre melarance*, *Aleksandr Nevskij*), Šostakovič (*Una lady Macbeth del distretto di Mcensk*), Britten (*The Rape of Lucretia*, *A Midsummer Night's Dream*), Henze (*Phaedra*), Adès (*The Tempest*), Bartholomé (*La lumière Antigone*), Jurado (*La pagina en blanco*). Tra gli impegni delle ultime due stagioni, *Tannhäuser* (Venus) a Santiago del Cile, *Lulu* (la Geschwitz) a Bruxelles e Cardiff, *Don Carlo* (Eboli) a Seoul, *Das Rheingold* (Fricka) a Monte-Carlo, *Elektra* (Clitemnestra) a Bari.

SILVIA REGAZZO

Mezzosoprano, interprete del ruolo di Mother Goose. Nata a Rovigo, laureata in filosofia a Ca' Foscari, si diploma con Stella Silva al Conservatorio di Venezia, e si perfeziona con Raina Kabai-vanska (Accademia Chigiana), Claudio Desderi (Scuola di Fiesole), Sherman Lowe, Harry van der Kamp (Mozarteum), Bernardette Manca di Nissa (Accademia Dino Ciani), Rinaldo Alessandrini e Lavinia Bertotti (Urbino Musica Antica), Marjana Lipovšek (Mozarteum), Alessandra Althoff Pugliese e Fernando Opa Cordeiro. Vincitrice di vari concorsi internazionali (Toti Dal Monte 2001, Città Lirica 2003 e 2006, Città di Bologna 2009, Giulio Neri 2010), debutta come Quic-kly in *Falstaff* al Teatro Sociale di Rovigo. Si è in seguito esibita in lavori di Purcell (*Dido in Dido and Aeneas*), Händel (*Il trionfo del tempo e del disinganno*), Haydn (*Lo speciale*), Mozart (Cherubino nelle *Nozze di Figaro*), Rossini (*La Cenerentola*, *La gazza ladra*), Donizetti (*Il campanello*), Verdi (Maddalena in *Rigoletto*, Meg in *Falstaff*), Puccini (*Gianni Schicchi*, *Suor Angelica*), Mascagni (Lola in *Cavalleria rusticana*), Gounod (Stéphano in *Roméo et Juliette*), Britten (Hermia in *A Midsummer Night's Dream*), Donatoni (*Alfred, Alfred*), Galante (*Zaide o La chiave dell'illusione*). Ha collaborato con direttori quali Luisi, Webb, Renzetti, Rigon, Bressan, Desderi, Paszkowski, Caldi, Moretto, Conti, Pinzauti, Pfaff, e registi quali Michieletto, Grinda, Vizioli, Cigni, De Rosa, De Tomasi, Lavaudant, Kemp, Cappelletti, Tarabella.

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia Area Artistica

Diego Matheuz
direttore principale

Marco Paladin ◊
*direttore dei complessi musicali
di palcoscenico*

Joyce Fieldsend ◊
maestro di sala

Federico Brunello ◊
altro maestro di sala

Raffaele Centurioni ◊
maestro di palcoscenico

Maria Cristina Vavolo ◊
maestro alle luci

ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE

Violini primi

Roberto Baraldi Δ
Giovanni Battista Fabris Δ ◊
Fulvio Furlanut •
Nicholas Myall •
Mauro Chirico
Loris Cristofoli
Andrea Crosara
Roberto Dall'Igna
Elisabetta Merlo
Sara Michieletto
Martina Molin
Annamaria Pellegrino
Daniela Santi
Xhoan Shkreli
Anna Tositti
Anna Trentin
Maria Grazia Zohar

Violini secondi

Alessandro Cappelletto •
Gianaldo Tatone •
Samuel Angeletti Ciaramicoli
Nicola Fregonese
Alessio Dei Rossi
Maurizio Fagotto
Emanuele Fraschini
Maddalena Main
Luca Minardi
Mania Ninova
Suela Piciri
Elizaveta Rotari
Aldo Telesca
Livio Salvatore Troiano
Johanna Verheijen
Laura Vignato ◊

Viole

Alfredo Zamarra •
Francesco Negroni • ◊
Antonio Bernardi
Lorenzo Corti
Paolo Pasoli
Maria Cristina Arlotti
Elena Battistella
Rony Creter
Margherita Fanton
Valentina Giovannoli
Anna Mencarelli
Stefano Pio

Violoncelli

Emanuele Silvestri •
Alessandro Zanardi • ◊
Luca Magariello • ◊
Nicola Boscaro
Marco Trentin
Bruno Frizzarin
Paolo Mencarelli
Filippo Negri
Antonino Puliafito
Mauro Roveri
Renato Scapin
Enrico Ferri ◊

Contrabbassi

Matteo Liuzzi •
Stefano Pratissoli •
Massimo Frison
Walter Garosi
Ennio Dalla Ricca
Giulio Parenzan
Marco Petruzzi
Denis Pozzan

Ottavino

Franco Massaglia

Flauti

Angelo Moretti •
Andrea Romani •
Luca Clementi
Fabrizio Mazzacua

Oboi

Rossana Calvi •
Marco Gironi •
Angela Cavallo
Valter De Franceschi

Corno inglese

Renato Nason

Clarinetti

Vincenzo Paci •
Federico Ranzato
Claudio Tassinari

Fagotti

Roberto Giaccaglia •
Marco Giani •
Roberto Fardin
Massimo Nalesso

Controfagotto

Fabio Grandesso

Corni

Konstantin Becker •
Andrea Corsini •
Loris Antiga
Adelia Colombo
Stefano Fabris
Guido Fuga

Trombe

Piergiuseppe Doldi •
Fabiano Maniero •
Mirko Bellucco
Eleonora Zanella

Tromboni

Giuseppe Mendola •
Domenico Zicari •
Federico Garato

Tromboni bassi

Athos Castellan
Claudio Magnanini

Tuba

Alessandro Ballarin

Timpani

Dimitri Fiorin •
Matteo Modolo • ◊

Percussioni

Claudio Cavallini
Gottardo Paganin

Pianoforte

Carlo Rebeschini •

Δ primo violino di spalla

• prime parti

◊ a termine

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia Area Artistica

Claudio Marino Moretti
maestro del Coro

Ulisse Trabacchin
altro maestro del Coro

CORO DEL TEATRO LA FENICE

Soprani

Nicoletta Andeliero
Cristina Baston
Lorena Belli
Anna Maria Braconi
Lucia Braga
Caterina Casale
Mercedes Cerrato
Emanuela Conti
Chiara Dal Bo'
Milena Ermacora
Alessandra Giudici
Susanna Grossi
Michiko Hayashi
Maria Antonietta Lago
Anna Malvasio
Loriana Marin
Antonella Meridda
Alessia Pavan
Lucia Raicevich
Andrea Lia Rigotti
Ester Salaro
Elisa Savino
Sabrina Mazzamuto ◊

Alti

Valeria Arrivo
Claudia Clarich
Marta Codognola
Roberta De Iuliis
Simona Forni
Elisabetta Gianese
Manuela Marchetto
Eleonora Marzaro
Misuzu Ozawa
Gabriella Pellos
Francesca Poropat
Orietta Posocco
Nausica Rossi
Paola Rossi
Alessia Franco ◊

Tenori

Domenico Altobelli
Ferruccio Basei
Cosimo D'Adamo
Dionigi D'Ostuni
Enrico Masiero
Carlo Mattiazzo
Stefano Meggiolaro
Roberto Menegazzo
Dario Meneghetti
Ciro Passilongo
Marco Rumori
Bo Schunnesson
Salvatore Scribano
Massimo Squizzato
Paolo Ventura
Bernardino Zanetti
Giovanni Deriu ◊
Eugenio Masino ◊

Bassi

Giuseppe Accolla
Carlo Agostini
Giampaolo Baldin
Julio Cesar Bertollo
Antonio Casagrande
Antonio S. Dovigo
Salvatore Giacalone
Umberto Imbrenda
Massimiliano Liva
Gionata Marton
Nicola Nalesso
Emanuele Pedrini
Mauro Rui
Roberto Spanò
Franco Zanette
Enzo Borghetti ◊
Emiliano Esposito ◊

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia **Struttura Organizzativa**

SOVRINTENDENZA

Cristiano Chiarot *sovrintendente*

Rossana Berti
Cristina Rubini

DIREZIONI OPERATIVE

PERSONALE E SVILUPPO ORGANIZZATIVO

Giorgio Amata
direttore
Stefano Callegaro
Giovanna Casarin
Antonella D'Este
Alessandro Fantini
Lucio Gaiani
Alfredo Iazzoni
Renata Magliocco
Lorenza Vianello
Fabrizio Penzo ◊

MARKETING - COMMERCIALE E COMUNICAZIONE

Giampiero Beltotto
direttore
Nadia Buoso
responsabile della biglietteria
Laura Coppola
Alessia Libettoni ◊
Jacopo Longato ◊
Andrea Pitteri ◊

UFFICIO STAMPA

Barbara Montagner
responsabile
Pietro Tessarin ◊

ARCHIVIO STORICO

Domenico Cardone
direttore
Marina Dorigo
Franco Rossi
consulente scientifico

AREA FORMAZIONE E MULTIMEDIA

Simonetta Bonato
responsabile
Andrea Giacomini
Thomas Silvestri
Alessia Pelliciolli ◊

AMMINISTRATIVA E CONTROLLO

Mauro Rocchesso
direttore

Anna Trabuio
Dino Calzavara
Tiziana Paggiaro
Lorenza Bortoluzzi

SERVIZI GENERALI

Ruggero Peraro
responsabile e RSPP
*nnp**
Liliana Fagarazzi
Stefano Lanzi
Nicola Zennaro
Marco Giacometti ◊

◊ a termine

* *nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia **Struttura Organizzativa**

DIREZIONE ARTISTICA

Fortunato Ortombina *direttore artistico*

Diego Matheuz *direttore principale*

Bepi Morassi *direttore della produzione*

Franco Bolletta *consulente artistico per la danza*

SEGRETERIA ARTISTICA

Pierangelo Conte
segretario artistico

Lucas Christ ◇

UFFICIO CASTING

Anna Migliavacca

Monica Fracassetti

SERVIZI MUSICALI

Cristiano Beda

Salvatore Guarino

Andrea Rampin

Francesca Tondelli

ARCHIVIO MUSICALE

Gianluca Borgonovi

Marco Paladin

DIREZIONE SERVIZI DI ORGANIZZAZIONE DELLA PRODUZIONE

Lorenzo Zanoni
direttore di scena e palcoscenico

Valter Marcanzin

Lucia Cecchelin
responsabile produzione

Silvia Martini

Fabio Volpe

Paolo Dalla Venezia ◇

DIREZIONE ALLESTIMENTO SCENOTECNICO

Massimo Checchetto
direttore

Francesca Piviotti

Area tecnica

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia Area Tecnica

<i>Macchinisti, falegnameria, magazzini</i>	<i>Elettricisti</i>	<i>Audiovisivi</i>	<i>Attrezzeria</i>	<i>Interventi scenografici</i>	<i>Sartoria e vestizione</i>
Massimiliano Ballarini <i>capo reparto</i>	Vilmo Furian <i>capo reparto</i>	Alessandro Ballarini <i>capo reparto</i>	Roberto Fiori <i>capo reparto</i>	Marcello Valonta Giorgio Mascia ◇	Carlos Tieppo ◇ <i>capo reparto</i>
Andrea Muzzati <i>vice capo reparto</i>	Fabio Baretin <i>vice capo reparto</i>	Michele Benetello Cristiano Faè	Sara Valentina Bresciani		Emma Bevilacqua <i>vice capo reparto</i>
Roberto Rizzo <i>vice capo reparto</i>	Costantino Pederoda <i>vice capo reparto</i>	Stefano Faggian Tullio Tombolani	<i>vice capo reparto</i> Salvatore De Vero		Bernadette Baudhuin Valeria Boscolo
Mario Visentin <i>vice capo reparto</i>	Alberto Bellemo Andrea Benetello	Marco Zen Nicola Frasson ◇	Vittorio Garbin Romeo Gava		Luigina Monaldini Silvana Dabalà ◇
Paolo De Marchi <i>responsabile falegnameria</i>	Marco Covelli Federico Geatti		Dario Piovan Paola Ganeo ◇		Luisella Isicato ◇ Stefania Mercanzin ◇
Michele Arzenton Pierluca Conchetto	Roberto Nardo Maurizio Nava		Roberto Pirrò ◇		Paola Milani <i>addetta calzoleria</i>
Roberto Cordella	Marino Perini				
Antonio Covatta <i>nnp*</i>	<i>nnp*</i> Alberto Petrovich				
Dario De Bernardin	Luca Seno				
Roberto Gallo	Teodoro Valle				
Michele Gasparini	Giancarlo Vianello				
Roberto Mazzon	Massimo Vianello				
Carlo Melchiori	Roberto Vianello				
Francesco Nascimben	Alessandro Diomede ◇				
Francesco Padovan	Michele Voltan ◇				
Claudio Rosan					
Stefano Rosan					
Paolo Rosso					
Massimo Senis					
Luciano Tegon					
Andrea Zane					
Mario Bazzellato ◇					
Vitaliano Bonicelli ◇					
Franco Contini ◇					
Cristiano Gasparini ◇					
Enzo Martinelli ◇					
Luca Micconi ◇					
Stefano Neri ◇					
Giovanni Pancino ◇					
Paolo Scarabel ◇					
Agnese Taverna ◇					
Stefano Valandro ◇					

◇ a termine

* *nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

LIRICA E BALLETO 2013-2014

Teatro La Fenice

23 / 26 / 27 / 29 / 30 novembre
1 dicembre 2013

L'africaine

(L'africana)

musica di **Giacomo Meyerbeer**

personaggi e interpreti principali

Inès Jessica Pratt / Zuzana Marková

Vasco de Gama Gregory Kunde /
Antonello Palombi

Sélika Veronica Simeoni / Patrizia
Biccirè

Nélusko Angelo Veccia / Luca Grassi

maestro concertatore e direttore

Emmanuel Villaume

regia **Leo Muscato**

scene **Massimo Checchetto**

costumi **Carlos Tieppo**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro
La Fenice nel 150° anniversario della morte
di Giacomo Meyerbeer

Teatro La Fenice

18 / 19 / 20 / 21 / 22 dicembre 2013

Eifman Ballet di San Pietroburgo

Onegin

prima rappresentazione italiana

coreografia di **Boris Eifman**

musiche di **Pëtr Il'ič Čajkovskij e**

Aleksandr Sitkoveckij

personaggi e interpreti principali

Onegin Oleg Gabyšev / Sergej
Volobuev / Evgenij Grib

Tat'jana Ljubov' Andreeva / Alina
Bakalova

Lenskij Dmitrij Fišer / Dmitrij Savinov
/ Nikolaj Radzjuš

scene **Zinovij Margolin**

costumi **Olga Šaišmelašvili, Pëtr
Okunev**

Teatro Malibrán

17 / 19 / 21 / 23 / 25 / 30 / 31 gennaio
2014

La scala di seta

musica di **Gioachino Rossini**

personaggi e interpreti principali

Giulia Irina Dubrovskaya

Dorvil Giorgio Misseri

Germano Omar Montanari

maestro concertatore e direttore

**Alessandro De Marchi /
Maurizio Dini Ciacci**

regia **Bepi Morassi**

scene, costumi e luci **Scuola di
scenografia dell'Accademia di
Belle Arti di Venezia**

Orchestra del Teatro La Fenice / Orchestra del Conservatorio Benedetto Marcello

nuovo allestimento Fondazione Teatro
La Fenice nell'ambito del progetto Atelier
della Fenice al Teatro Malibrán

Teatro La Fenice

24 / 26 / 28 / 30 gennaio
1 febbraio 2014

La clemenza di Tito

musica di **Wolfgang Amadeus
Mozart**

personaggi e interpreti principali

Tito Carlo Allemano

Vitellia Carmela Remigio

Sesto Monica Bacelli

Annio Raffaella Milanese

maestro concertatore e direttore

Ottavio Dantone

regia **Ursel e Karl-Ernst**

Herrmann

scene e costumi **Karl-Ernst
Herrmann**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Teatro Real di Madrid

Teatro La Fenice

15 / 16 / 21 / 23 / 25 / 27 febbraio
4 / 6 / 8 / 15 marzo 2014

La traviata

musica di **Giuseppe Verdi**

personaggi e interpreti principali

Violetta Valéry Irina Lungu / Venera
Gimadieva

Alfredo Shalva Mukeria / Attilio
Glaser

Germont Vladimir Stoyanov /
Giuseppe Altomare

maestro concertatore e direttore

**Diego Matheuz / Stefano
Rabaglia**

regia **Robert Carsen**

scene e costumi **Patrick Kinmonth**

coreografia **Philippe Giraudeau**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

20 / 22 / 26 febbraio
2 / 5 / 7 / 9 / 18 / 20 marzo 2014

Il barbiere di Siviglia

musica di **Gioachino Rossini**

personaggi e interpreti principali

Il conte d'Almaviva Giorgio Misseri

Bartolo Omar Montanari

Rosina Marina Comparato / Manuela
Custer

Figaro Julian Kim

Basilio Luca Dall'Amico / Mirco
Palazzi

maestro concertatore e direttore

Giovanni Battista Rigon

regia **Bepi Morassi**

scene e costumi **Lauro Crisman**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro Malibrán

28 febbraio

2 / 5 / 7 / 11 marzo 2014

Il campiello

musica di **Ermanno Wolf-Ferrari**

personaggi e interpreti principali

Gasparina Roberta Canzian / Claudia Pavone

Dona Cate Panciana Max René Cosotti

Luçieta Diana Mian / Anna Viola

Gnese Patrizia Cigna / Carolina Lippo

Il cavaliere Astolfi Maurizio Leoni

maestro concertatore e direttore

Stefano Romani

regia **Paolo Trevisi**

movimenti coreografici **Claudio Ronda**

Orchestra Regionale Filarmonia Veneta

Coro Li.Ve.

allestimento Teatro Sociale di Rovigo
progetto «I teatri del Veneto alla Fenice»

Teatro Malibrán

27 / 29 marzo

2 / 4 / 6 aprile 2014

Elegy for Young Lovers

(Elegia per giovani amanti)

musica di **Hans Werner Henze**

personaggi e interpreti principali

Gregor Mittenhofer Giuseppe Altomare

Dr. Reischmann Roberto Abbondanza

Toni Reischmann John Bellemer

Elizabeth Zimmer Zuzana Marková

Carolina von Kirchstetten Olga Zhuravel

Hilda Mack Gladys Rossi

maestro concertatore e direttore

Jonathan Webb

regia, scene e costumi **Pier Luigi Pizzi**

Orchestra del Teatro La Fenice

allestimento Fondazione Teatro delle Muse
di Ancona

PROGETTO PUCCINI

Teatro La Fenice

19 aprile - 1 giugno 2013

Progetto Puccini

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

19 / 22 / 24 / 27 / 29 aprile - 3 / 10 / 25 / 27 / 30 maggio 2014

La bohème

musica di **Giacomo Puccini**

personaggi e interpreti principali

Rodolfo Matteo Lippi

Marcello Julian Kim

Mimi Carmen Giannattasio / Kristin Lewis

Musetta Francesca Dotto

maestro concertatore e direttore

Jader Bignamini

regia **Francesco Micheli**

scene **Edoardo Sanchi**

costumi **Silvia Aymonino**

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

26 / 30 aprile - 2 / 4 / 9 / 21 / 24 / 29 maggio - 1 giugno 2014

Madama Butterfly

musica di **Giacomo Puccini**

personaggi e interpreti principali

Cio-Cio-San Amarilli Nizza

Suzuki Manuela Custer

F. B. Pinkerton Fabio Sartori / Vincenzo Costanzo

Sharpless Elia Fabbian / Luca Grassi

maestro concertatore e direttore

Giampaolo Bisanti

regia **Alex Rigola**

scene e costumi **Mariko Mori**

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

16 / 17 / 18 / 20 / 22 / 23 / 28 / 31 maggio 2014

Tosca

musica di **Giacomo Puccini**

personaggi e interpreti principali

Tosca Svetla Vassileva / Susanna Branchini

Cavaradossi Stefano Secco / Lorenzo Decaro

Scarpia Roberto Frontali / Angelo Veccia

maestro concertatore e direttore

Daniele Callegari

regia **Serena Sinigaglia**

scene **Maria Spazzi**

costumi **Federica Ponissi**

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

LIRICA E BALLETO 2013-2014

Teatro La Fenice

27 / 29 giugno
1 / 3 / 5 luglio 2014

The Rake's Progress

(La carriera di un libertino)

musica di **Igor Stravinskij**

personaggi e interpreti principali

Anne Carmela Remigio

Tom Rakewell Juan Francisco Gatell

Nick Shadow Alex Esposito

Baba la Turca Natascha Petrinsky

maestro concertatore e direttore

Diego Matheuz

regia **Damiano Michieletto**

scene **Paolo Fantin**

costumi **Carla Teti**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro
La Fenice in coproduzione con Oper Leipzig
nell'ambito del festival «Lo spirito della
musica di Venezia»

Teatro La Fenice

26 / 27 / 29 / 30 / 31 agosto
2 / 3 / 7 / 19 / 25 settembre 2014

La traviata

musica di **Giuseppe Verdi**

personaggi e interpreti principali

Violetta Patrizia Ciofi / Francesca

Dotto

Alfredo Shalva Mukeria / Leonardo

Cortellazzi

Germont Dimitri Platanias / Simone

Piazzola

maestro concertatore e direttore

Daniele Rustioni

regia **Robert Carsen**

scene e costumi **Patrick Kinmonth**

coreografia **Philippe Giraudeau**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

11 / 14 / 17 / 20 / 24 / 26 / 28
settembre 2014

Il trovatore

musica di **Giuseppe Verdi**

personaggi e interpreti principali

Il conte di Luna Artur Ruciński

Leonora Carmen Giannattasio / Kristin
Lewis

Azucena Veronica Simeoni

Manrico Gregory Kunde

maestro concertatore e direttore

Daniele Rustioni

regia **Lorenzo Mariani**

scene e costumi **William Orlandi**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice in
coproduzione con la Fondazione Teatro
Regio di Parma

Teatro La Fenice

18 / 21 / 23 / 27 settembre 2014

L'inganno felice

musica di **Gioachino Rossini**

personaggi e interpreti principali

Bertrando Giorgio Misseri

Isabella Marina Bucciarelli

Ormondo Marco Filippo Romano

maestro concertatore e direttore

Stefano Montanari

regia **Bepi Morassi**

scene e costumi **Scuola di
scenografia dell'Accademia di
Belle Arti di Venezia**

Orchestra del Teatro La Fenice

allestimento Fondazione Teatro La Fenice
progetto Atelier Malibrán

Teatro La Fenice

11 / 12 / 14 / 15 / 16 / 17 / 18 / 19
ottobre 2014

Don Giovanni

musica di **Wolfgang Amadeus
Mozart**

personaggi e interpreti principali

Don Giovanni Alessio Arduini /

Alessandro Luongo

Donna Anna Jessica Pratt / Francesca

Dotto

Donna Elvira Maria Pia Piscitelli /

Cristina Baggio

Leporello Alex Esposito / Omar

Montanari

maestro concertatore e direttore

Stefano Montanari

regia **Damiano Michieletto**

scene **Paolo Fantin**

costumi **Carla Teti**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro Malibrán

24 / 26 / 28 / 30 ottobre
2 novembre 2014

La porta della legge

musica di **Salvatore Sciarrino**

prima rappresentazione italiana

personaggi e interpreti principali

L'uomo I Ekkehard Abele

L'usciera Michael Tews

maestro concertatore e direttore

Tito Ceccherini

regia **Johannes Weigand**

scene e costumi **Jürgen Lier**

Orchestra del Teatro La Fenice

allestimento Wuppertaler Bühnen

DOPPIA INAUGURAZIONE

Teatro La Fenice

22 / 25 / 30 novembre
2 / 4 / 6 dicembre 2014

Simon Boccanegra

musica di **Giuseppe Verdi**
versione definitiva 1881

personaggi e interpreti principali

Simon Boccanegra Simone Piazzola

Jacopo Fiesco Giacomo Prestia

Paolo Albani Julian Kim

Maria Boccanegra Maria Agresta

Gabriele Adorno Francesco Meli

maestro concertatore e direttore

Myung-Whun Chung

regia e scene **Andrea De Rosa**

costumi **Alessandro Lai**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

23 / 27 / 29 novembre
5 / 7 dicembre 2014

La traviata

musica di **Giuseppe Verdi**
versione 1854

personaggi e interpreti principali

Giorgio Germont Marco Caria

maestro concertatore e direttore

Diego Matheuz

regia **Robert Carsen**

scene e costumi **Patrick Kinmonth**

coreografia **Philippe Giraudeau**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

14 / 15 / 16 / 17 / 18 / 20 gennaio
2015

I Capuleti e i Montecchi

musica di **Vincenzo Bellini**

personaggi e interpreti principali

Giulietta Jessica Pratt / Mihaela Marcu

Romeo Sonia Ganassi / Paola Gardina

Tebaldo Shalva Mukeria / Francesco Marsiglia

maestro concertatore e direttore

Omer Meir Wellber

regia **Arnaud Bernard**

scene **Alessandro Camera**

costumi **Maria Carla Ricotti**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in coproduzione con Fondazione Arena di Verona e Opera Nazionale Ellenica

Teatro Malibran

23 / 25 / 27 / 29 / 31 gennaio 2015

Il signor Bruschino

musica di **Gioachino Rossini**

regia **Bepi Morassi**

scene, costumi e luci **Scuola di scenografia dell'Accademia di Belle Arti di Venezia**

Orchestra del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
nell'ambito del progetto Atelier della Fenice al Teatro Malibran

Teatro La Fenice

30 gennaio
1 / 7 / 12 / 19 febbraio 2015

L'elisir d'amore

musica di **Gaetano Donizetti**

personaggi e interpreti principali

Adina Mihaela Marcu

Nemorino Giorgio Berrugi

Belcore Julian Kim

Il dottor Dulcamara Carlo Lepore

maestro concertatore e direttore

Omer Meir Wellber

regia **Bepi Morassi**

scene e costumi **Gianmaurizio**

Fercioni

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

8 / 14 / 18 / 20 / 22 febbraio 2015

Don Pasquale

musica di **Gaetano Donizetti**

personaggi e interpreti principali

Don Pasquale Roberto Scandiuzzi

Il dottor Malatesta Davide Luciano

Ernesto Alessandro Scotto Di Luzio

Norina Barbara Bargnesi

maestro concertatore e direttore

Omer Meir Wellber

regia **Italo Nunziata**

scene e costumi **Pasquale Grossi**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

PROGETTO EXPO TRAVIATA

13 febbraio - 4 ottobre 2015

La traviata

musica di **Giuseppe Verdi**
versione 1854

regia **Robert Carsen**

scene e costumi **Patrick Kinmonth**

coreografia **Philippe Giraudeau**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice
versione 2015

Teatro La Fenice

13 / 15 / 17 / 21 febbraio
21 / 25 / 27 / 29 marzo 2015

personaggi e interpreti principali

Violetta Valéry **Irina Lungu**

Alfredo Germont **Francesco Demuro**

Giorgio Germont **Luca Salsi**

maestro concertatore e direttore

Omer Meir Wellber

Teatro La Fenice

24 / 26 aprile
3 / 7 / 9 / 21 / 23 / 29 maggio
4 / 7 giugno 2015

personaggi e interpreti principali

Violetta Valéry **Ekaterina Bakanova /
Jessica Nuccio**

Alfredo Germont **Piero Pretti**

Giorgio Germont **Vladimir Stoyanov**

maestro concertatore e direttore

Gaetano d'Espinosa

Teatro La Fenice

28 / 30 agosto
1 / 3 / 8 / 13 / 15 / 18 / 23 / 27 / 29
settembre - 4 ottobre 2015

personaggi e interpreti principali

Violetta Valéry **Maria Agresta**

Alfredo Germont **Francesco Demuro**

maestro concertatore e direttore

Riccardo Frizza

Teatro La Fenice

20 / 22 / 24 / 26 / 28 marzo 2015

Alceste

musica di **Christoph Willibald**

Gluck

versione originale in italiano, Vienna 1767

personaggi e interpreti principali

Admeto **Stanislas de Barbeyrac**

Alceste **Carmela Remigio**

Gran sacerdote d'Apollo **Goran Jurić**

maestro concertatore e direttore

Guillaume Tourniaire

regia, scene e costumi **Pier Luigi Pizzi**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La
Fenice

in coproduzione con il Centre de Musique
Baroque de Versailles

e la Fondazione Teatro del Maggio Musicale
Fiorentino

nel tricentenario della nascita di Christoph
Willibald Gluck (1714)

Teatro La Fenice

8 / 10 / 22 / 26 / 28 / 31 maggio 2015

Madama Butterfly

musica di **Giacomo Puccini**

versione 1907

personaggi e interpreti principali

Cio-Cio-San **Svetlana Kasyan**

Sharpless **Luca Grassi**

maestro concertatore e direttore

Jader Bignamini

regia **Àlex Rigola**

scene e costumi **Mariko Mori**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

progetto speciale nel 2013 della 55.

Esposizione Internazionale d'Arte della
Biennale di Venezia

Teatro La Fenice

20 / 24 / 27 / 30 maggio
3 / 6 giugno 2015

Norma

musica di **Vincenzo Bellini**

personaggi e interpreti principali

Pollione **Gregory Kunde**

Oroveso **Dmitry Beloselskiy**

Adalgisa **Veronica Simeoni**

maestro concertatore e direttore

Gaetano d'Espinosa

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La
Fenice

progetto speciale della 56. Esposizione
Internazionale d'Arte della Biennale di
Venezia

Teatro La Fenice

19 / 21 / 23 / 25 / 27 giugno 2015

Juditha triumphans

musica di **Antonio Vivaldi**

personaggi e interpreti principali

Juditha **Manuela Custer**

Vagous **Paola Gardina**

maestro concertatore e direttore

Stefano Montanari

regia **Elena Barbalich**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La
Fenice

nell'ambito del Festival «Lo spirito della
musica di Venezia»

Teatro Malibrán

20 / 24 / 26 / 28 giugno 2015

La scala di seta

musica di **Gioachino Rossini**

regia **Bepi Morassi**

scene, costumi e luci **Scuola di
scenografia dell'Accademia di
Belle Arti di Venezia**

Orchestra del Teatro La Fenice

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

produzione Atelier Malibrán

nell'ambito del Festival «Lo spirito della
musica di Venezia»

LIRICA E BALLETO 2014-2015

Cortile di Palazzo Ducale

7 / 9 / 12 luglio 2015

Otello

musica di **Giuseppe Verdi**

personaggi e interpreti principali

Jago **Dimitri Platanias**

regia **Francesco Micheli**

scene **Edoardo Sanchi**

costumi **Silvia Aymonino**

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in coproduzione con Fondazione Arena di
Verona

nell'ambito del Festival «Lo spirito della
musica di Venezia»

Teatro La Fenice

8 / 10 / 11 / 14 / 15 luglio 2015

Il ponte sulla Drina

libretto di **Emir Kusturica**

dal romanzo di **Ivo Andrić**

musica di **Dejan Sparavalo**

prima rappresentazione italiana

regia **Emir Kusturica**

nuovo allestimento Fondazione Teatro La
Fenice

in coproduzione con Andrićgrad
nell'ambito del Festival «Lo spirito della
musica di Venezia»

Cortile di Palazzo Ducale

16 / 17 luglio 2015

**Hamburg Ballett - John
Neumeier**

Terza sinfonia di Gustav Mahler

coreografia di **John Neumeier**

musica di **Gustav Mahler**

interpreti primi ballerini, solisti e
corpo di ballo dell'Hamburg Ballett -
John Neumeier

allestimento Hamburg Ballett
nei quarant'anni della prima assoluta
amburghese e della prima italiana in Piazza
San Marco
nell'ambito del Festival «Lo spirito della
musica di Venezia»

Teatro La Fenice

29 agosto

2 / 6 / 11 / 16 / 20 / 22 / 25 settembre

2 ottobre 2015

Tosca

musica di **Giacomo Puccini**

personaggi e interpreti principali

Tosca **Fiorenza Cedolins / Svetlana
Kasyan**

Cavaradossi **Stefano Secco**

Scarpia **Marco Vratogna**

maestro concertatore e direttore

Riccardo Frizza

regia **Serena Sinigaglia**

scene **Maria Spazzi**

costumi **Federica Ponissi**

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

12 / 17 / 19 / 24 / 26 settembre 2015

La cambiale di matrimonio

musica di **Gioachino Rossini**

regia **Enzo Dara**

scene, costumi e luci **Scuola di
scenografia dell'Accademia di
Belle Arti di Venezia**

Orchestra del Teatro La Fenice

allestimento Fondazione Teatro La Fenice
produzione Atelier Malibrán

Teatro Malibrán

6 / 8 / 10 / 11 / 13 ottobre 2015

Il medico dei pazzi

musica di **Giorgio Battistelli**

prima rappresentazione italiana

personaggi e interpreti principali

Felice Sciosciammacca **Bruno Taddia**

Concetta **Loriana Castellano**

Ciccilla **Alessandro Luongo**

Don Carluccio **Bruno Praticò**

maestro concertatore e direttore

Diego Matheuz

regia **Andrea De Rosa**

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La
Fenice

in coproduzione con Fondazione Teatro di
San Carlo di Napoli
e Fondazione Teatro del Maggio Musicale
Fiorentino

Teatro La Fenice

20 / 21 / 22 / 23 / 24 / 25 / 27 / 28 / 29
/ 30 / 31 ottobre 2015

Die Zauberflöte

(Il flauto magico)

musica di **Wolfgang Amadeus
Mozart**

personaggi e interpreti principali

Sarastro **Goran Jurić**

Tamino **Antonio Poli**

Pamina **Rosa Feola**

Papageno **Alex Esposito**

maestro concertatore e direttore

Antonello Manacorda

regia **Damiano Michieletto**

scene **Paolo Fantin**

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La
Fenice

in coproduzione con la Fondazione Teatro
del Maggio Musicale Fiorentino



FONDAZIONE AMICI DELLA FENICE

Il Teatro La Fenice, nato nel 1792 dalle ceneri del vecchio Teatro San Benedetto per opera di Giannantonio Selva, appartiene al patrimonio culturale di Venezia e del mondo intero: come ha confermato l'ondata di universale commozione dopo l'incendio del gennaio 1996 e la spinta di affettuosa partecipazione che ha accompagnato la rinascita a nuova vita della Fenice, ancora una volta risorta dalle sue ceneri.

Imprese di questo impegno spirituale e materiale, nel quadro di una società moderna, hanno bisogno di essere appoggiate e incoraggiate dall'azione e dall'iniziativa di istituzioni e persone private: in tale prospettiva si è costituita nel 1979 l'Associazione «Amici della Fenice», con lo scopo di sostenere e affiancare il Teatro nelle sue molteplici attività e d'incrementare l'interesse attorno ai suoi allestimenti e ai suoi programmi. La Fondazione Amici della Fenice attende la risposta degli appassionati di musica e di chiunque abbia a cuore la storia teatrale e culturale di Venezia: da Voi, dalla Vostra partecipazione attiva, dipenderà in misura decisiva il successo del nostro progetto.

Sentitevi parte viva del nostro Teatro!

Associatevi dunque e fate conoscere le nostre iniziative a tutti gli amici della musica, dell'arte e della cultura.

Quote associative

Ordinario	€ 60	Sostenitore	€ 120
Benemerito	€ 250	Donatore	€ 500
Emerito	€ 1.000		

I versamenti vanno effettuati su

Iban: IT50Q0634502000100000007406

Cassa di Risparmio di Venezia,
Gruppo Intesa San Paolo

intestati a

Fondazione Amici della Fenice
Campo San Fantin 1897, San Marco
30124 Venezia
Tel e fax: 041 5227737

Consiglio direttivo

Luciana Bellasich Malgara, Alfredo Bianchini,
Carla Bonsembiante, Yaya Coin Masutti, Emilio
Melli, Antonio Pagnan, Orsola Spinola, Paolo
Trentinaglia de Daverio, Barbara di Valmarana

Presidente Barbara di Valmarana

Tesoriere Luciana Bellasich Malgara

Revisori dei conti Carlo Baroncini, Gianguido

Ca' Zorzi

Contabilità Nicoletta di Colloredo

Segreteria organizzativa Maria Donata Grimani,
Alessandra Toffanin

Viaggi musicali Teresa De Bello

I soci hanno diritto a:

- Inviti a conferenze di presentazione delle opere in cartellone
- Partecipazione a viaggi musicali organizzati per i soci
- Inviti ad iniziative e manifestazioni musicali
- Inviti al «Premio Venezia», concorso pianistico
- Sconti al Fenice-bookshop
- Visite guidate al Teatro La Fenice
- Prelazione nell'acquisto di abbonamenti e biglietti fino ad esaurimento dei posti disponibili
- Invito alle prove aperte per i concerti e le opere

Le principali iniziative della Fondazione

- Restauro del Sipario Storico del Teatro La Fenice: olio su tela di 140 mq dipinto da Ermolao Paoletti nel 1878, restauro eseguito grazie al contributo di Save Venice Inc.
- Commissione di un'opera musicale a Marco Di Bari nell'occasione dei 200 anni del Teatro La Fenice
- Premio Venezia Concorso Pianistico
- Incontri con l'opera

e-mail: info@amicifenice.it - sito web: www.amicifenice.it

INIZIATIVE PER IL TEATRO DOPO L'INCENDIO
EFFETTUATE GRAZIE AL CONTO «RICOSTRUZIONE»

Restauri

- Modellino ligneo settecentesco del Teatro La Fenice dell'architetto Giannantonio Selva, scala 1: 25
- Consolidamento di uno stucco delle Sale Apollinee
- Restauro del sipario del Teatro Malibran con un contributo di Yoko Nagae Ceschina

Donazioni

Sipario del Gran Teatro La Fenice offerto da Laura Biagiotti a ricordo del marito Gianni Cigna

Acquisti

- Due pianoforti a gran coda da concerto Steinway
- Due pianoforti da concerto Fazioli
- Due pianoforti verticali Steinway
- Un clavicembalo
- Un contrabbasso a 5 corde
- Un *Glockenspiel*
- Tube wagneriane
- Stazione multimediale per Ufficio Decentramento

PUBBLICAZIONI

Il Teatro La Fenice. I progetti, l'architettura, le decorazioni, di Manlio Brusatin e Giuseppe Pavanello, con un saggio di Cesare De Michelis, Venezia, Albrizzi, 1987¹, 1996² (dopo l'incendio);

Il Teatro La Fenice. Cronologia degli spettacoli, 1792-1991, 2 voll., di Michele Girardi e Franco Rossi, Venezia, Albrizzi, 1989-1992 (pubblicato con il contributo di Yoko Nagae Ceschina);

Gran Teatro La Fenice, a cura di Terisio Pignatti, con note storiche di Paolo Cossato, Elisabetta Martinelli Pedrocco, Filippo Pedrocco, Venezia, Marsilio, 1981¹, 1984², 1994³;

L'immagine e la scena. Bozzetti e figurini dall'archivio del Teatro La Fenice, 1938-1992, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1992;

Giuseppe Borsato scenografo alla Fenice, 1809-1823, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1995;

Francesco Bagnara scenografo alla Fenice, 1820-1839, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1996;

Giuseppe e Pietro Bertoja scenografi alla Fenice, 1840-1902, a cura di Maria Ida Biggi e Maria Teresa Muraro, Venezia, Marsilio, 1998;

Il concorso per la Fenice 1789-1790, di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1997;

I progetti per la ricostruzione del Teatro La Fenice, 1997, Venezia, Marsilio, 2000;

Teatro Malibran, a cura di Maria Ida Biggi e Giorgio Mangini, con saggi di Giovanni Morelli e Cesare De Michelis, Venezia, Marsilio, 2001;

La Fenice 1792-1996. Il teatro, la musica, il pubblico, l'impresa, di Anna Laura Bellina e Michele Girardi, Venezia, Marsilio, 2003;

Il mito della fenice in Oriente e in Occidente, a cura di Francesco Zambon e Alessandro Grossato, Venezia, Marsilio, 2004;

Pier Luigi Pizzi alla Fenice, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 2005;

A Pier Luigi Pizzi. 80, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Amici della Fenice, 2010.





FONDAZIONE AMICI DELLA FENICE

Built in 1792 by Gian Antonio Selva, Teatro La Fenice is part of the cultural heritage of not only Venice but also the whole world, as was shown so clearly by the universal emotion expressed after the fire in January 1996 and the moving participation that was behind the rebirth of La Fenice, which once again arose from the ashes.

In modern-day society, enterprises of spiritual and material commitment such as these need the support and encouragement of actions and initiatives by private institutions and figures. Hence, in 1979, the Association "Amici della Fenice" was founded with the aim of supporting and backing the Opera House in its multiple activities and increasing interest in its productions and programmes.

The new Fondazione Amici della Fenice [Friends of La Fenice Foundation] is awaiting an answer from music lovers or anyone who has the opera and cultural history of Venice at heart: the success of our project depends considerably on you, and your active participation.

Make yourself a living part of our Theatre!

Become a member and tell all your friends of music, art and culture about our initiatives.

Membership fee

Regular Friend	€ 60
Supporting Friend	€ 120
Honoray Friend	€ 250
Donor	€ 500
Premium Friend	€ 1,000

To make a payment:

Iban: IT50Q0634502000100000007406

Cassa di Risparmio di Venezia,

Gruppo Intesa San Paolo

In the name of

Fondazione Amici della Fenice

Campo San Fantin 1897, San Marco

30124 Venezia

Tel and fax: +39 041 5227737

Board of Directors

Luciana Bellasich Malgara, Alfredo Bianchini, Carla Bonsembiante, Yaya Coin Masutti, Emilio Melli, Antonio Pagnan, Orsola Spinola, Paolo Trentinaglia de Daverio, Barbara di Valmarana

President Barbara di Valmarana

Treasurer Luciana Bellasich Malgara

Auditors Carlo Baroncini, Gianguido Ca' Zorzi

Accounting Nicoletta di Colloredo

Organizational secretary Maria Donata

Grimani, Alessandra Toffanin

Music trips Teresa De Bello

Members have the right to:

- Invitations to conferences presenting performances in the season's programme
- Take part in music trips organized for the members
- Invitations to music initiatives and events
- Invitations to «Premio Venezia», piano competition
- Discounts at the Fenice-bookshop
- Guided tours of Teatro La Fenice
- First refusal in the purchase of season tickets and tickets as long as seats are available
- Invitation to rehearsals of concerts and operas open to the public

The main initiatives of the Foundation

- Restoration of the historic curtain of Teatro La Fenice: oil on canvas, 140 m2 painted by Ermolao Paoletti in 1878, restoration made possible thanks to the contribution by Save Venice Inc.
- Commissioned Marco Di Bari with an opera to mark the 200th anniversary of Teatro La Fenice
- Premio Venezia Piano Competition
- Meetings with opera

e-mail: info@amicifenice.it - website: www.amicifenice.it

THE TEATRO'S INITIATIVES AFTER THE FIRE
MADE POSSIBLE THANKS TO THE «RECONSTRUCTION» BANK ACCOUNT

Restorations

- Eighteenth-century wooden model of Teatro La Fenice by the architect Giannantonio Selva, scale 1:25
- Restoration of one of the stuccos in the Sale Apollinee
- Restoration of the curtain in Teatro Malibran with a contribution from Yoko Nagae Ceschina

Donations

Curtain of Gran Teatro La Fenice donated by Laura Biagiotti in memory of her husband Gianni Cigna

Purchases

- Two Steinway concert grand pianos
- Two Fazioli concert pianos
- Two upright Steinway pianos
- One harpsichord
- A 5-string double bass
- A *Glockenspiel*
- Wagnerian tubas
- Multi-media station for Decentralised Office

PUBLICATIONS

- Il Teatro La Fenice. I progetti, l'architettura, le decorazioni*, by Manlio Brusatin and Giuseppe Pavanello, with the essay of Cesare De Michelis, Venezia, Albrizzi, 1987¹, 1996² (after the fire);
- Il Teatro La Fenice. Cronologia degli spettacoli, 1792-1991*, by Franco Rossi and Michele Girardi, with the contribution of Yoko Nagae Ceschina, 2 volumes, Venezia, Albrizzi, 1989-1992;
- Gran Teatro La Fenice*, ed. by Terisio Pignatti, with historical notes of Paolo Cossato, Elisabetta Martinelli Pedrocchi, Filippo Pedrocchi, Venezia, Marsilio, 1981 I, 1984 II, 1994 III;
- L'immagine e la scena. Bozzetti e figurini dall'archivio del Teatro La Fenice, 1938-1992*, ed. by Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1992;
- Giuseppe Borsato scenografo alla Fenice, 1809-1823*, ed. by Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1995;
- Francesco Bagnara scenografo alla Fenice, 1820-1839*, ed. by Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1996;
- Giuseppe e Pietro Bertoja scenografi alla Fenice, 1840-1902*, ed. by Maria Ida Biggi and Maria Teresa Muraro, Venezia, Marsilio, 1998;
- Il concorso per la Fenice 1789-1790*, by Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1997;
- I progetti per la ricostruzione del Teatro La Fenice, 1997*, Venezia, Marsilio, 2000;
- Teatro Malibran*, ed. by Maria Ida Biggi and Giorgio Mangini, with essays of Giovanni Morelli and Cesare De Michelis, Venezia, Marsilio, 2001;
- La Fenice 1792-1996. Il teatro, la musica, il pubblico, l'impresa*, by Anna Laura Bellina and Michele Girardi, Venezia, Marsilio, 2003;
- Il mito della fenice in Oriente e in Occidente*, ed. by Francesco Zambon and Alessandro Grossato, Venezia, Marsilio, 2004;
- Pier Luigi Pizzi alla Fenice*, edited by Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 2005;
- A Pier Luigi Pizzi. 80*, edited by Maria Ida Biggi, Venezia, Amici della Fenice, 2010.



Fondazione Teatro La Fenice di Venezia

«La Fenice prima dell'Opera», 2012-2013 a cura di Michele Girardi – ISSN 2280-8116

GIUSEPPE VERDI, *Otello*, 1, 174 pp. ess. mus.: saggi di Guido Paduano, Anselm Gerhard, Marco Marica, Francesco Micheli, Emanuele Bonomi

RICHARD WAGNER, *Tristan und Isolde*, 2, 204 pp. ess. mus.: saggi di Virgilio Bernardoni, Guido Paduano, Riccardo Pecci

GIUSEPPE VERDI, *I masnadieri*, 3, 150 pp. ess. mus.: saggi di Anselm Gerhard, Emanuele d'Angelo, Emanuele Bonomi

LEOŠ JANÁČEK, *Věk Macropulos*, 4, 176 pp. ess. mus.: saggi di Michele Girardi, Vincenzina Ottomano, Max Brod, Emanuele Bonomi

GIACOMO PUCCINI, *Madama Butterfly*, 5, 152 pp. ess. mus.: saggi di Riccardo Pecci, Dieter Schickling, Michele Girardi, Emanuele Bonomi

SALVATORE SCIARRINO, *Aspern*, 6, 144 pp. ess. mus.: saggi di Gianfranco Vinay, Giorgio Pestelli, Salvatore Sciarrino e Anna Maria Morazzoni, Emanuele Bonomi

«La Fenice prima dell'Opera», 2013-2014 a cura di Michele Girardi – ISSN 2280-8116

GIACOMO MEYERBEER, *L'africane*, 1, 192 pp. ess. mus.: saggi di Anselm Gerhard, Tommaso Sabbatini, Emanuele Bonomi

WOLFGANG AMADEUS MOZART, *La clemenza di Tito*, 2, 146 pp. ess. mus.: saggi di Sergio Durante, Emanuele d'Angelo, Emanuele Bonomi

ERMANNNO WOLF-FERRARI, *Il campiello*, 3, 162 pp. ess. mus.: saggi di Carlo Vitali, Federico Fornoni, Emanuele Bonomi

HANS WERNER HENZE, *Elegy for Young Lovers*, 4, 180 pp. ess. mus.: saggi di Federica Marsico, Wystan Hugh Auden, Chester Kalmann, Hans Werner Henze, Emanuele Bonomi

IGOR STRAVINSKIJ, *The Rake's Progress*, 5, 182 pp. ess. mus.: saggi di Luca Fontana, Adriana Guarnieri, Damiano Michieletto e Lorenzo Malagola Barbieri, Emanuele Bonomi

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia

Responsabile musicologico

Michele Girardi

Redazione

Michele Girardi, Elena Tonolo

con la collaborazione di

Pierangelo Conte

Ricerche iconografiche

**Marina Dorigo, Michele Girardi,
Barbara Montagner, Elena Tonolo**

Progetto e realizzazione grafica

Marco Riccucci

*Edizioni del Teatro La Fenice di Venezia
a cura dell'Ufficio stampa*

ISSN 2280-8116

Supplemento a

La Fenice

Notiziario di informazione musicale culturale e avvenimenti culturali
della Fondazione Teatro La Fenice di Venezia

dir. resp. Cristiano Chiarot

aut. trib. di Ve 10.4.1997

iscr. n. 1257, R.G. stampa

concessionarie per la pubblicità

A.P. Comunicazione

Fest srl

finito di stampare

nel mese di giugno 2014

da L'Artegrafica S.n.c. - Casale sul Sile (TV)

€ 15,00



FENICE SERVIZI TEATRALI

FEST

Presidente

Fabio Cerchiai

Consiglio d'Amministrazione

Fabio Achilli

Ugo Campaner

Fabio Cerchiai

Cristiano Chiarot

Franca Coin

Giovanni Dell'Olivo

Jas Gawronski

Francesco Panfilo

Luciano Pasotto

Eugenio Pino

Vittorio Radice

Direttore

Giusi Conti

Collegio Sindacale

Giampietro Brunello

Presidente

Giancarlo Giordano

Paolo Trevisanato

FEST srl
Fenice Servizi Teatrali



**TEATRO
LA FENICE**
Fondazione Teatro La Fenice
San Marco 1965
30124 Venezia
www.teatrolafenice.it

PONTE
UOMINI E VIGNE DAL 1948
Viticoltori Ponte srl
Ponte di Piave - I
www.viticoltoriponte.it

FEST
FENICE SERVIZI TEATRALI
Fest Srl
San Marco 4387
30124 Venezia
www.festfenice.com



VENEZIA

Teatro La Fenice - Foto © Michele Crosera

I biglietti del Teatro La Fenice
sono in vendita nelle Filiali
della Banca Popolare di Vicenza



**Banca
Popolare di Vicenza**

Partner Ufficiale Fondazione Teatro La Fenice di Venezia