

L'opera in breve

di Cesare Fertonani

Stravinskij aveva iniziato a pensare a un'opera in inglese sin dal 1939, quando si era stabilito negli Stati Uniti. Perché si presentasse l'occasione di realizzarla, tuttavia, avrebbe dovuto aspettare diversi anni. Nel maggio 1947 il compositore visitò la mostra di William Hogarth, allestita nel Chicago Art Institute, e fu decisiva, per la scelta del soggetto, l'impressione di grande teatralità suscitata dalle incisioni tratte dal ciclo di otto dipinti *The Rake's Progress* (1732-33). Non è chiaro se questa impressione fosse allora rafforzata in Stravinskij dalla conoscenza diretta delle recenti trasposizioni del soggetto nel balletto di *Ninette de Valois* (1935) e nel film di Sidney Gilliat con Rex Harrison (1945). Certo è che, su consiglio di Aldous Huxley, il compositore individuò come librettista Wystan Hugh Auden, il quale, dopo aver lavorato nel novembre 1947 con Stravinskij per definire la sceneggiatura, l'intreccio, i personaggi e lo stile dell'opera, chiamò a collaborare al libretto l'amico Chester Kallman. Il testo fu redatto in pochi mesi e consegnato alla fine di marzo 1948. Stravinskij lavorò alla partitura componendo un atto per anno e completò il lavoro nella primavera del 1951.

Programmato dal XIV Festival di Musica Contemporanea di Venezia in coproduzione col Teatro alla Scala, *The Rake's Progress* andò in scena al Teatro La Fenice l'11 settembre 1951. Per la prima assoluta fu lo stesso Stravinskij a salire sul podio, mentre le altre recite furono dirette

da Ferdinand Leitner; tra gli interpreti dello spettacolo, firmato per la regia da Carl Ebert, c'erano Robert Rounseville (Rakewell), Elisabeth Schwarzkopf (Anne), Otakar Kraus (Shadow) e Jennie Tourel (Baba). Al successo di pubblico non corrisposero gli unanimi consensi della critica, che anche nelle numerose riprese successive (soltanto nei restanti mesi del 1951 l'opera andò in scena in tedesco a Stoccarda e ad Amburgo, in italiano a Milano) si divise sul carattere retrospettivo dell'opera; opera che, in ogni caso, si sarebbe poi imposta come la più rappresentata tra quelle composte dopo la morte di Puccini. Il rapporto controverso del *Rake* con «tradizione» e «modernità» ha fornito del resto materia per una discussione storico-critica quasi inesauribile; il che sta già a indicare la vitalità estetica e le ambiguità affascinanti di un'opera irriducibile a una chiave di lettura univoca.

A ben guardare, le stesse categorie di «tradizione» e «modernità» appaiono equivocate se non sono, a loro volta, storicizzate. Da un lato è ovvio che il *Rake* possa sembrare – e tanto più poteva sembrarlo nel dopoguerra delle neoavanguardie – più che altro un'opera esplicitamente e polemicamente retrospettiva; lo stesso Stravinskij scrive in *Memories and Commentaries*: «*The Rake's Progress* è decisamente un'opera, composta di arie, recitativi, cori e pezzi d'insieme. La sua struttura musicale, il concetto dell'uso di queste forme, perfino i rapporti tonali, sono sulla linea della tradizione classica». Secondo

lo schema interpretativo che suddivide l'attività di Stravinskij in fasi ben distinte, con essa si concluderebbe il cosiddetto periodo «neoclassico» iniziato con *Pulcinella* (1920); e senza dubbio il «neoclassicismo» del *Rake* è manifesto in ogni aspetto dell'opera: dal soggetto alla struttura, dal testo alla musica. Prendendo a modello l'architettura drammaturgica e le forme dell'opera comica del Settecento nella declinazione di Mozart e Da Ponte – con particolare attenzione a *Così fan tutte* – Stravinskij trovò un coautore tanto ideale quanto geniale in Auden, per il quale il problema della «modernità» consisteva nel non essere «più sostenuti dalla tradizione senza esserne consapevoli» [«no longer supported by tradition without being aware of it»].

Dall'altro lato, sarebbe equivoco considerare regressivo in sé il principio dell'«opera a numeri» in opposizione a quello del «dramma» di ascendenza wagneriana, in cui la logica dell'azione attraversa e connette le scene. Come la raffinata «favola» di Auden e Kallman offre un ordito ricchissimo di citazioni, allusioni, riferimenti letterari e culturali, così la musica di Stravinskij manifesta una fitta rete di richiami che comprende, oltre a Mozart, Händel e Gluck, Schubert e Weber, Rossini e Doni-

zetti, Verdi e Čajkovskij. Eppure la partitura, che nel testo si riflette in modo speculare, non è tanto un virtuosistico *pastiche* quanto piuttosto la quintessenza dell'assimilazione organica di Stravinskij al proprio stile, in un atteggiamento onnivoro non privo di tratti necrofagi, di forme e convenzioni drammaturgiche della tradizione operistica, utilizzate come materiali e strutture da impiegare in un complesso gioco teatrale, che ha appunto il senso della «favola», con consapevole, ironico distacco (in modo non molto diverso Stravinskij avrebbe d'altronde assimilato dopo il *Rake* la serialità, ormai divenuta anch'essa ai suoi occhi un linguaggio storicizzato). Auden e Stravinskij imprimono alla dimensione morale e alla critica sociale di Hogarth una nuova tensione ideale, segnata da connotazioni mitologico-culturali e religiose e incentrata sul tema della redenzione attraverso l'amore. Per questo gli stessi personaggi sono creature ben più complesse dei tipi umani suggeriti da Hogarth: in Tom Rakewell si ravvisano i lineamenti di Prometeo, Don Giovanni, Faust e persino di Cristo tentato da Satana; in Anne, quelli di Venere e della Mater dolorosa; nel diavolo Nick Shadow, quelli di un mefistofelico *alter ego* del protagonista.