

THE RAKE'S PROGRESS

Cominciamo a far giustizia dei commenti che qualificano questa opera un pastiche dell'opera italiana del XVIII sec., una specie di imitazione del *Don Giovanni* di Mozart.

Non è un pastiche di opera italiana più di quanto non lo sia di Mozart. *Don Giovanni* è un'opera di Mozart e nient'altro, *The Rake's Progress* è un'opera di Stravinsky e nient'altro.

L'autore di questo articolo ha avuto modo di intrattenersi con Stravinsky a Hollywood, all'epoca in cui stava scrivendo l'opera. Quello che l'interessava era la formula. La formula dell'opera lirica a numeri, con i suoi recitativi secchi, le sue arie, le sue cavatine, i suoi *ensemble*. Egli vedeva questo dispositivo come il più agile, il più efficace per fare proseguire musicalmente un'azione drammatica. E forse aveva ragione. Forse non è mai stato inventato niente di meglio di questa convenzione, alla fine non più convenzionale di quella del dramma lirico wagneriano con i suoi leitmotiv e i suoi spiegamenti sinfonici. Inoltre, all'interno di questa formula, Stravinsky introdusse un movimento che non lascia quasi mai svilupparsi una vera alternanza fra azione e lirismo puro. Questa alternanza esiste in Mozart, anche se essa non irrigidisce l'azione ma vi fa intervenire un'altra dimensione, corrispondente al primo piano del nostro cinema... Si trova anche questo in *The Rake's Progress*, ma con in più la particolarità che l'animazione scenica si incorpora molto più strettamente con uno sviluppo continuo degli eventi che compongono la trama.

Un classico puro e semplice

Scritta fra il 1948 e il 1951, quest'opera precede di pochissimo il *Canticum Sacrum* del 1955 che segna l'inizio della ricerca del musicista nel sistema seriale. Per questo essa è considerata la fine, e forse la somma di quello che noi chiamiamo il periodo neoclassico. A dire il vero, è molto gratuito mettere il prefisso "neo-" davanti a un aggettivo che basta ampiamente a se stesso. Il «neo-classicismo» di Stravinsky è un classicismo puro e semplice, che egli ha sempre praticato perché corrisponde alla sua natura profonda. Stravinsky è un classico di temperamento, perché non si immedesima mai nel soggetto della propria opera. Anche quando nella *Sagra della Primavera*, sembra lasciarsi andare a una natura nella quale risiede la muta degli istinti più primitivi, un'intelligenza lucida non cessa di controllare i suoi accessi di violenza, di canalizzarli, di ordinarli in un tutto equilibrato che, con un occhio freddo, essa guarda da lontano. Non senza fare una parte in cui esprime il meglio di se stesso.

Straviskij è un classico di linguaggio, perché, attraverso il gioco delle dissonanze agglomerate, la logica di una sintassi rigorosa afferma la sua continuità. L'opera da fare è sempre per lui un problema da risolvere, mai uno sfogo. E il problema, che cambia ogni volta poiché si pone al di fuori di lui, è sempre e prima

di tutto un problema di stile.

Se si è sorpresi davanti ai suoi prestiti a un certo catalogo tematico, a certe forme di qualche musicista del passato, ci si trova di fronte allo stesso lato del problema. La musica del passato è un oggetto per un creatore demiurgo come Stravinsky, allo stesso modo che la natura è un oggetto per un pittore cubista che la fa a pezzi per ricomporla sulla tela secondo una sua visione interiore. Ora una tale prospettiva guarda in avanti o guarda indietro? Questa è una delle domande oziose, proprie della nostra epoca, che ha eretto la novità a valore assoluto, la sola abilitata a conferire all'opera d'arte, anche se di qualità mediocre, il diritto all'esistenza. Stravinsky si dà da solo questa risposta:

«Un compositore può riutilizzare il passato, e nello stesso tempo andare avanti? Qualunque sia la risposta, questa questione accademica non mi ha coinvolto durante la composizione dell'opera; e io non la discuterei al presente, anche se il passo indietro supposto in *The Rake's Progress* prende l'apparenza di un sguardo radicale verso l'avanti quando lo paragono a certe recenti opere progressiste. Io chiedo all'ascoltatore di lasciare questa questione in sospeso, come ho fatto io durante la composizione, e di cercare di scoprire le qualità proprie dell'opera, qualunque sia la difficoltà che gli crea questo suggerimento».

Un esempio di puro pastiche

Presa di posizione perfettamente ragionevole. Quanto a sapere se il musicista ha imitato qualche autore del XVIII secolo, così come mettere le mani su questo modello, limitiamoci a citare queste frasi di uno dei librettisti: «Quando ripenso alle critiche del *Rake*, non posso che stupirmi. Un esempio mi rimane in memoria: le critiche italiane anti-*Rake* riguardarono tutte, dopo la prima, l'aria di Anna nel primo atto, come un esempio di pastiche: ognuno di loro ha dato il nome del compositore che sarebbe stato imitato in modo così evidente. L'imitazione era così evidente che ogni critico ha citato un compositore differente: Händel, Gluck, Mozart, Rossini, Weber e Verdi».

Non c'è nulla da aggiungere a questa citazione, a parte il nome, anche lui plausibilissimo, di Cimarosa, che ha scritto il suo *Matrimonio segreto* partendo dalle incisioni di Hogarth intitolate *Matrimonio alla moda*, mentre Stravinsky ha composto l'opera a partire da incisioni della stesso Hogarth con il titolo di *The Rake's Preoress*, in italiano *La carriera di un libertino*: è un approccio di debole portata, ma sufficiente a fare il passaggio.

Il clima poetico e musicale

Nella sua impresa, Stravinsky ha trovato in Auden e Kallman dei collaboratori letterari alla propria altezza. Auden è un grande poeta, Kallman un uomo di teatro di grande esperienza. Essi scrivono in un inglese estremamente raffinato, non sempre facile da seguire nelle sue sottili sfumature. Hanno costruito il loro libretto con un acuto senso dell'efficacia teatrale, nel più giusto equilibrio fra le situa-

zioni che vi succedono e contrastano, i colpi di sorpresa, le peripezie barocche e inquietanti, il sorgere progressivo di una impresa demoniaca e di una conclusione sorprendente alla quale si viene condotti. Il linguaggio poetico proprio di questi due notevoli scrittori si manifesta anche quando la situazione, nelle prime scene, non si innalza al di sopra dello stato d'animo di una piccolo-borghese provinciale castamente innamorata di un fidanzato assai molle, persa quanto lui nei sogni di una fortuna miracolosa, e di un padre abbastanza preoccupato per l'avvenire di un menage che non gli dà grande fiducia.

Questo è l'ambiente nel quale si introduce un personaggio equivoco, annunciatore di questa fortuna miracolosa che il giovane irresponsabile ha invocato, e che appare come attirato sulla scena nello stesso modo in cui, in un contesto più nobile, Mefistofele compare ai piedi del dottor Faust. Ma Tom Rakewell non è il dotto Faust. Gliene manca molto. E se si volesse fare un parallelo fra i due, esso si fermerebbe alla taverna di Auerbach, ma un piano di sotto, fra le prostitute di un bordello londinese.

Questa sarà la seconda scena del primo atto, l'inizio di un'azione drammatica le cui opposizioni violente e i cui colori hanno suggerito a Stravinsky la scelta del linguaggio: un sistema tonale deliberatamente diatonico che gli offre una ricca paletta per tradurre musicalmente questi conflitti.

Ciò si afferma nelle prime battute dell'opera dove una serie di percuotenti scariche di accordi perfetti in mi magg., in posizione chiusa nel mezzo, è enunciata da gruppi ripetuti di quattro semicrome. Il musicista non aspetterà che qualche battuta per aggiungere il peperoncino di qualche dissonanza molto cruda che, lungi dall'indebolire l'impostazione tonale, le dà un *surplus* di forza penetrante. A titolo di esempio, questa quinta mi-si che si aggiunge alla sesta minore la diesis-fa diesis.

ATTO PRIMO

Scena I°

Questa breve introduzione squillante non è affatto un preludio alla prima scena, a meno che non lo sia per contrasto. La prima scena ci introduce in un la magg. molto fluido, piuttosto sfumato nei contorni con imitazioni disperse nella scrittura contrappuntistica.

Le poche battute dello scenario orchestrale ci portano a un duetto che non è, a parlare propriamente, un duetto d'amore, anche se i due fidanzati si congiungono in propositi soavi nelle delizie della primavera. Già in questo primo scambio, è chiaro che gli autori hanno voluto darci un'idea discreta dei rispettivi caratteri dei due personaggi. La semplicità delicata della fanciulla non si riflette nelle immagini pretenziose e allegoriche del suo compagno. Quando Anna esclama: «Com'è

dolce nel boschetto in germoglio passeggiare, amare», Tom le fa eco in questi termini: «Come è dolce accanto al ruscello sinuoso sdraiarsi, sognare». È solo una sfumatura, ma significativa. Tom non farà null'altro che sognare e questi sogni lo porteranno molto più lontano di quanto pensi.

Il musicista non ha cercato di esprimere questo piccolo divario. Non tarda a riunire le due voci in inflessioni melodiche che si passano dall'una all'altra.

The image shows a musical score for two voices, Anne and Tom. Anne's part is on the top staff, and Tom's part is on the bottom staff. The music is in 2/4 time and G major. Anne's lyrics are: "How sweet, — how sweet — with-in the". Tom's lyrics are: "How sweet, how sweet, — how sweet be-". Anne's part continues with: "bud-ding grove — To walk, —". Tom's part continues with: "— side the pli-ant stream To".

Exemple 1

Ma attenzione! Una terza voce va a mescolarsi a quelle dei due giovani. Il padre osserva con occhio critico le loro espansioni, e le sue riflessioni in *a parte*, la dicono lunga sul come la pensi: «Possano i timori di un padre rivelarsi infondati».

Il seguito non tarderà a giustificare questi timori. Il padre invia la figlia alla cucina dove è richiesto il suo aiuto. I due uomini si fronteggiano. Nella loro breve conversazione, i librettisti abbandonano i versi che hanno usato fin qui. Si tratta di affari; l'argomento sarà trattato in prosa e la musica si adatta di conseguenza, passando a un recitativo sostenuto da alcuni accordi del clavicembalo secondo la formula del XVIII secolo. Ma non sarebbe giusto qui parlare di *recitativo secco*. Ha altri contorni, una sfumatura più posata, senza dubbio perché la situazione la vuole così, ma anche perché il *recitativo secco*, con la sua volubilità, non si adatterebbe alla lingua inglese come avviene nella lingua italiana, alla nitidezza delle sue vocali e alla galoppata dei suoi accenti tonici.

Il soggetto della conversazione è del resto terra-terra. Si tratta di una situazione che riguarda la possibilità di portare a casa una retribuzione che il padre preveggente ha trovato in città per il suo futuro genero. È una seconda occasione per noi di penetrare il carattere sospetto di questo pretendente. Egli rifiuta. Ha altri progetti. Il padre reagisce: «La vostra avversione per un impiego stabile mi inquieta». L'unica replica che otterrà sarà: «State certo che vostra figlia non sposerà un uomo povero». «Per quanto sia onesto – riprende il padre – ella può scegliersi un marito con pochi mezzi, ma sono determinato a impedire che ella sposi un pigro». Ed esce, lasciando Tom a concludere con voce parlata: «*The old fool!*» («Vecchio imbecille!»).

Sul che, lasciando libero corso al suo egoismo e alla sua ignavia, si lancia

in una lunga tirata che Stravinsky ha trattato come un recitativo accompagnato dall'orchestra e seguito da un'aria.

È questa la rivolta di un pigro che coltiva le sue chimere per sfuggire alla realtà e agli sforzi che essa richiede. «Io, fare la parte del solerte contabile sul libro mastro? Io, sottomettermi all'infamia del giogo? Io, far vita da schiavo per arricchire gli altri?...»

Questo recitativo è molto interessante dal punto di vista prosodico. È strutturato sul pronome “I (io)” lanciato a pieni polmoni su un sol acuto e seguito, un ottava più bassa, da una scarica di semicrome che enumera gli inconvenienti da lui ricusati in queste condizioni subalterne.

Tom

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

Exemple 2

C'è da osservare che l'orchestra si prodiga simultaneamente in accenti veementi come puntate-semicrome.

L'aria che segue ci chiarisce sulle «altre speranze» che sono alla base del suo rifiuto al suocero? In realtà no; esse sono solo un elenco di immagini deliranti, un inno alla fortuna che cadrà dal cielo senza che egli non debba fare nulla per conciliarla: «Perché pensare per ottenere quello che essa mi darà senza contropartite se volesse favorirmi? E se non fosse così, ebbene, le ricchezze che potrei raggiungere con i miei sforzi sarebbero vane».

La linea melodica dell'aria mostra la stessa cura del recitativo a seguire il profilo del testo. Essa si alza di un ottava in tre gradini per porre alla sommità il verbo «*We rise*» – l'uomo sale – e ricadere di una settima verso il grave al verbo «*or we fall*» – o scende.

Subito dopo Tom evoca il favore della fortuna che ci governa tutti «*that govern us all*» con un'inflessione violenta sulla parola “*all*”.

Tom

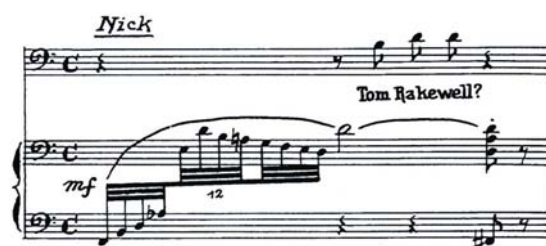
That go-vern us all, that gov-erns us all, —

Exemple 3

Questa stessa inflessione si troverà in quattro o cinque cadute melodiche di questa aria che termina trionfalmente sulle parole «*this beggar shall ride*» («questo poveraccio vi cavalcherà»).

Insomma, mentre resta nel quadro dei suoi sogni infantili, questo poveraccio ostenta un coraggio del quale non resterà più traccia negli avvenimenti che seguiranno. Per il momento, a tutti i suoi fantasmi, grida, mentre la musica tace sia nella voce che nell'orchestra: «*I wish I had money*» («Vorrei avere denaro»). E subito il

clavicembalo, nella fossa dell'orchestra, lancia questo disegno arpeggiato:



Example 4

che ritroveremo due volte nell'opera, automaticamente subito dopo l'espressione di un desiderio imprudente.

Un nuovo venuto, apparso nello stesso istante, è alla ricerca di Tom Rakewell e, avendolo identificato, si presenta col nome di Nick Shadow.

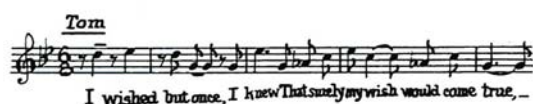
È il momento di notare che i nomi dei diversi personaggi di questa storia sono, secondo la tradizione del teatro inglese della sua epoca, dei nomi simbolici. Il patronimico di Anna e di suo padre è Trulove (vero amore). Tom ha già nel suo nome la radice del libertino (*rake*) anche se non lo è ancora che in potenza. Più tardi il banditore dell'asta si chiamerà Sellman (da *to sell*, vendere). Quanto all'uomo che è appena entrato in scena, si presenta proprio per quello che è: l'ombra (*shadow*). Ciò per avvertirci dell'oscurità dei suoi disegni. Ma, almeno all'inizio della trama, ci si ingannerà.

Tutto comincia con un breve recitativo dove si racconta la storia di un certo zio di cui Tom non ha mai sentito parlare. Non importa! Bisogna convincere i vicini ad ascoltare la grande novità.

Trulove e Anna ritornano in scena, Nick Shadow racconta la storia. Si dilunga per renderla plausibile. L'orchestra assume musicalmente la parte migliore con un tema corsivo infarcito di accenti e che lascia il cantante esprimersi liberamente in un racconto che mette ogni parola in evidenza in modo che nulla vada perduto.

Il tutto in un sol magg. molto diatonico, con qualche modulazione nelle tonalità vicine. Questo lungo racconto, indispensabile all'azione, svela la vita di questo mitico zio, i suoi enormi affari, i suoi profitti favolosi, la nostalgia per il suo paese e la sua famiglia, il suo desiderio di trasmettere questa fortuna a un giovane ereditiere di cui essa faccia la felicità. E ora è morto. Queste tra parole: «*He is dead*» cadono nel silenzio. Tom ora è un uomo ricco. Le ultime frasi, dopo questo lungo passaggio trattato in stile *arioso*, ritornano allo stile del recitativo, concluso sul clavicembalo dalla cadenza tradizionale dominante-tonica.

Questa cadenza conferma la tonalità di si bem. alla quale siamo arrivati e da dove ripartiamo in un quartetto iniziato da Tom con sincopi che tradiscono la sua emozione che gli toglie il fiato.



Example 5

Più un'emozione che una vera sorpresa. «Mi bastava esprimere un desiderio. Sapevo che si sarebbe realizzato.»

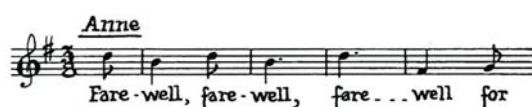
Queste sincopi le ritroviamo a ogni ripresa di questo quartetto, rivestite di un senso differente secondo colui che le canta; una semplice emozione in Anna, una certa inquietudine in suo padre, lo sviluppo sinuoso della manovra di Shadow, il cui scopo è di portarsi Tom a Londra con il pretesto delle diverse formalità giuridiche necessarie per entrare in possesso dell'eredità.

Una parentesi sentimentale unirà per un istante i due giovani in una frase di cui si noteranno i gruppi ritmici ristretti e vigorosamente ascendenti.



Exemple 6

La partenza per Londra, una volta decisa ci dona ancora un *farewell* sentimentale, in un sol magg. con armonie tendenzialmente consonanti.



Exemple 7

Successivamente fra Tom e Shadow avviene un dialogo brevissimo ma di estrema importanza per le tragiche conseguenze che si verificheranno nelle ultime scene dell'avventura. Tom chiede al suo interlocutore quale salario gli dovrà per i suoi servigi, e si dichiarerà imprudentemente soddisfatto della risposta: «Fra un anno e un giorno faremo i conti, e io vi posso assicurare che allora voi mi darete esattamente quello che in tutta equità voi considererete giustamente dovutomi.»

Rimane il fatto che Tom deve prendere congedo del suocero e lo fa con un *arioso* che la dice lunga sulla leggerezza quasi infantile di questo pivello improvvisamente investito da un destino al quale è incapace di far fronte: «Caro padre, al momento in cui i miei affari saranno regolati, verrò a cercarvi, voi stesso e la vostra cara Anna; e quando lei sarà là, tutta Londra sarà ai suoi piedi, perché Londra mi apparterrà».

Al che si lega un *terzettino* che potrebbe farci chiarezza sui sentimenti rispettivi di Anna, di suo padre e di Tom, ma che non ha quasi possibilità di riuscirci, perché ognuno canta *a parte* e i loro propositi si sovrappongono. Ci sarà dunque impossibile sentire Trulove formulare i suoi timori che questa fortuna così facile non faccia che incoraggiare i vizi del giovane. Su questo punto, quest'ultimo ha già dato conferma nelle prime battute dell'*ensemble*, nel quale, su un ritmo arzilla, valuta l'avvenire che gli si offre: «Luce, allegrezza e ogni incanto amoroso, tutto ciò che risplende o risuona, saggezza e arguzia orneranno la carriera di quello che sa giocare e dunque vince...».

Anna, da parte sua si porta la mano agli occhi: «Tu sei felice, cuore mio, eppure perché una lacrima scende a velare i nostri sogni lieti?». Tre punti di vista differenti, tre caratteri. Il seguito si incaricherà di farci sapere ciò che accadrà.

Scena II°

Per ciò che riguarda Tom, gli accadimenti non tarderanno. Già nel primo atto, la seconda scena ce lo mostra in compagnia di prostitute in un bordello londinese. Il solo annuncio preliminare di questo violento contrasto ci verrà spiegato da Nick Shadow che, prima di lasciare la casa di campagna dove fioriva uno scialbo ma ingannevole idillio, si è rivolto al pubblico per lanciare a piena voce: «La carriera del libertino comincia». È chiaro che gli autori ci hanno sottoposto a un violento shock trasportandoci subito, senza alcuna transizione da un acquarello sentimentale alla più vivacemente colorata delle scene di depravazione. Essi avevano l'immagine di una delle incisioni di Hogarth dove si vede il libertino con un bicchiere in mano, un piede sulla tavola, stravaccato fra le braccia di una donna che gli accarezza il petto con la mano destra mentre, dietro la schiena di lui, con la mano sinistra a una delle sue colleghe porge l'orologio che gli sta rubando. Una mezza dozzina di altre prostitute movimentano, con diversi atteggiamenti più o meno suggestivi, il resto della scena, tutte pesantemente vestite ma molto generosamente scollate.

È a questa visione che toccò a Stravinsky di adattare la sua musica, in contrasto con il quadro precedente nel quale la musica si adattava a un quadro idilliaco. Gli amatori di idee ricevute saranno ben indaffarati a denunciare in queste pagine un'imitazione di Mozart, Rossini o altri. Potrebbero anche riferirsi a Offenbach, ma sarebbero lontani dalla verità con lui come con tutti gli altri. Infatti, là non c'è che il puro Stravinsky; uno Stravinsky che per affrontare la situazione, si sforza di piegarsi a un tono canagliesco... senza peraltro scadere nella volgarità. Piuttosto che canagliesco, sarebbe meglio dire popolare, con un lato un po' lasciato andare, una vitalità turbolenta e della quale non si vede l'equivalente nell'insieme delle sue opere. Quella delle *Nozze* è molto più stilizzata, e basata sul folklore russo. Lavori corti, di molto posteriori, come la *Circus Polka*, ci si avvicinano di più. Ma è sufficiente per collocare questa musica fare riferimento al testo che si presenta all'inizio sotto l'aspetto di uno scambio di provocanti proposte fra le pensionanti dello stabilimento e i loro clienti, che i librettisti chiamano *Roaring Boys*, giovani che amano le risse. D'altra parte ci dicono: «Con aria arrogante e armi alla mano, percorriamo le strade di notte in banda; ci piace solo piantar baccano e ogni occasione per fare a botte». Al che le donne rispondono: «Dalle battaglie d'amorose vittorie, torniamo recando sconci trofei».

Innanzitutto l'orchestra ha descritto lo scenario con un preludio vigoroso, pieno di accordi di do magg. di una consonanza molto aggressiva, temperata qua e là da qualche «falsa nota giudiziosa».

Questo stesso do magg. riempie con la sua insolenza il primo coro dei *Roaring*

Boys. Termina su un si bequadro, nota sensibile della tonalità alla quale le donne collegheranno, senza transizione, quella di si bem. magg.

In fondo, noi non siamo in presenza di un'orgia. Tutto questo disordine è molto ben ordinato. Per le donne, come per gli uomini, lo stile mostra qualche cosa di militare, ugualmente accordato a scontri di strada o di alcova; a ciò le parole continuano a fare allusione, Marte e Venere presidiando le attività degli uni e delle altre.

In questo clima fanno la loro entrata Tom e Shadow. Il tono cambia e tutto l'interesse si concentra sui due uomini. Presentazione di Tom al quale Shadow, per metterlo nelle buone grazie di Madre Goose, la tenutaria (Mother Goose = Madre Oca), fa recitare il catechismo che gli ha insegnato e che l'apprendista libertino recita come uno scolaro docile e applicato: «[Che cosa ho] giurato e promesso in tuo nome? – In ogni cosa aver per mira fissa: di adempiere i doveri verso me stesso – Quali doveri hai verso te stesso? – Chiudere le orecchie ai bigotti e ai predicatori e avere come sola maestra la Natura...» E così di seguito.

Ogni versetto della litania è recitato su una sola nota e approvato da Madre Goose.

Tom
One aim in all things to pur-sue: My

Nick
du-ty to my-self to do. Is

Mother Goose
he not apt? And hand some too.

Exemple 8

In tutte le prime parti di questo dialogo, Tom fa la figura di un automa, di uno zimbello nelle mani della sua temibile guida. Al punto che ci si potrebbe stupire che gli autori abbiano dato le loro cure a un personaggio di così scarsa consistenza.

Ma le cose non sono affatto così semplici. Se Tom non ha il carattere per preservare la sua vita affettiva dall'impresa di cui è vittima, questa vita affettiva non è affatto soffocata nella sua anima. Nel suo essere alla deriva, il suo cuore mostra per la fidanzata abbandonata una fedeltà impotente. In questo vi è il doppio aspetto della sua personalità che si manifesta nel testo e nella musica, come si vedrà, con due espressioni differenti. Le serie delle domande si prolunga in una mezza dozzina di risposte, alla fine della quali Shadow, imprudentemente, pronuncia la parola che non c'era bisogno di pronunciare in quel luogo: «Un'ultima domanda. L'amore è...? – L'amore... – ripete Tom con un *a parte*. – Questa parola così cara è un carbone ardente che mi brucia le labbra e colpisce la mia anima di terrore». È evidente che questa parola ha per lui un altro senso di quello delle attività sessuali di Marte e Venere praticate in quel luogo.

Vi è una sensazione di gelo. «Non rispondi? – dice Shadow, – il mio sapiente allievo mi delude? – No. Non più, – esclama violentemente il giovanotto. – Voglio andarmene prima che sia troppo tardi!»

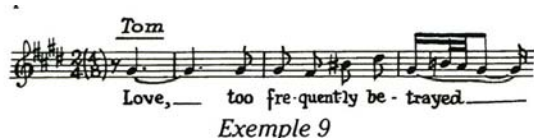
Allora a un segnale di Shadow, l'orologio a pendolo torna indietro di un'ora e suona dodici colpi.

«Guarda, dice Shadow, il tempo è tuo. Le ore obbediscono al tuo piacere. Non avere paura, divertiti». E tutto l'accompagnamento riprende in un gioioso si bem magg., celebrando il piacere e il vino, mentre Tom beve selvaggiamente.

Infine Shadow si alza e in un recitativo molto libero sostenuto da qualche accordo del clavicembalo, proclama: «Sorelle di Venere, fratelli di Marte, compagni miei di fede del Tempio del Piacere, ho il privilegio di presentarvi un giovanotto ai nostri riti che, come d'uso, chiede di farci udire una canzone come pegno del suo desiderio di essere iniziato.»

La canzone sarà... tutt'altro di quella che ci si aspettava. Un canto di una tristezza disperata, di una intensità espressiva e del tutto rara e sorprendente nella penna di un compositore che, in una celebre frase, ha negato questo potere al linguaggio musicale. È vero che è stato lo stesso testo a concedergli la facoltà di suggerire l'emozione, con l'efficacia della sua unione con le parole che gli hanno fornito il significato di base.

Ecco quelle prestate a Tom da parte di Auden e Kallman: «Amore, così spesso ingannato per qualche plausibile desiderio o per i vani abbagli del mondo!» Stravinsky, su questa poesia, ha scritto una cavatina di una linea molto pura e molto sostenuta. Le prime battute...



...si prolungano in un aumento progressivo che mette in valore l'amaro ritorno su se stesso di questo neofita della depravazione: «Chi ti ha tradito, nel sonno, rinnova le vuote promesse». Da notare i due accenti sulla parola *weeping* (piangendo), come anche la stoffa morbida e serica dell'accompagnamento orchestrale. Continuando a usare delle risorse del sistema tonale, Stravinsky ha affidato il colore di questo lamento alla tonalità di do diesis min., installando al basso un pedale di mi in crome ripetute nelle prime sette battute, cioè l'accordo di sesta, primo riversamento della tonica.

Questo canto doloroso impressiona fortemente le donne, che vi trovano un grande fascino. Ma non è qui per il giovanotto il luogo dove commuoversi; deve piuttosto annegare le sue pene fra le braccia che gli vengono tese, nelle labbra che gli vengono offerte, nello stesso do diesis min. che gli era servito per esprimerle. Quanto a Madre Goose, la tenutaria, ella sceglie di passare all'azione, rivendicando il suo diritto di primogenitura, afferra la mano di Tom e lo trascina verso qualche camera vicina, passando fra due ali di donne e ragazzi che cantano, su

un ritmo di siciliana un commento salace a quello che succederà. Tutto qui viene disposto per ottenere uno stile quasi folkloristico: un certo tono di berceuse, una sonorità dell'orchestra vicino alla cornamusa, e finalmente questa specie di ritornello fatto da un fonema senza significato «*Lanterloo, Lanterloo*».

Soprani et Alti

The sun is bright, the grass is green.
Lan-ter-loo, lan-ter-loo.

Exemple 10

Abbiamo perduto un diesis per strada per passare a un la magg. sorridente.

Ma la scena non si conclude senza che Nick abbia introdotto una previsione piuttosto sinistra e anche misteriosa. Alzando il suo bicchiere e canta: «I sogni mentono, ma tu sogna. Perché al tuo risveglio c'è la morte». Queste ultime parole sono cantate su un fondo orchestrale che prolunga fino al calar del sipario la melodia folkloristica che si è ascoltata.

Scena III°

Non abbiamo ancora finito con il primo atto. Un terzo e ultimo quadro ci riporta dentro la villa di Trulove dove l'autunno ha cambiato i colori primaverili. Una sola persona occuperà la scena dall'inizio alla fine: Anna, la fidanzata abbandonata, ma fedele. Essa eseguirà nel tempo di otto minuti un recitativo, un'aria, un secondo recitativo e quella che Stravinsky chiama cabaletta.

Nessuna azione, ma un dibattito interiore che rivela, nella persona di Anna, il contrasto fra una piccola inglese romantica e sentimentale e una innamorata militante, pronta a tentare l'avventura per correre in aiuto a colui che ella ama. A ciascuno di questi due aspetti corrisponde una espressione lirica differente che dà origine da una parte all'aria e dall'altra alla cabaletta.

L'aria è precisamente quella in cui la critica italiana ha creduto di poter denunciare un prestito da sei diversi compositori. Senza attardarci su queste sciocchezze, cerchiamo di fare un'analisi serrata, che essa richiede per la sua singolarità.

Stravinsky stesso diceva che c'erano nella sua musica un piccolissimo numero di cose *che gli erano state date*. Era rimettere al loro posto questa *ispirazione* sulla quale il grande pubblico immagina volentieri che si basi e si sostenga il lavoro di un artista creatore.

Se noi guardiamo nelle sue prime battute la frase con cui comincia l'aria in questione

Anne

Qui - - - - et - ly, night, - O find him and ca - ress,

Exemple 11

vi si trova un tono naturale arrivato da se stesso al musicista. Le parole ne suggeriscono l'espressione: «Quietamente, o notte, trovalo e accarezzalo». Questa linea melodica teneramente assecondante sembra l'inizio di uno slancio che la farà illuminarsi nelle altezze aperte davanti a lei. Ora in questo istante Stravinsky scende di un semitono su un fa bequadro e si impegna in una sequenza modulante il cui cromatismo appare come una specie di diversione che mantiene la voce nel tono medio e grave. Questo è il momento di osservare la fedeltà del musicista ai suoi librettisti. Che cosa fanno dire i due alla loro eroina?... «e possa tu trovare sereno il suo cuore, se pure fu crudele, né il palpito riveli...». In questo breve momento Stravinsky mette il suo lirismo di riserva. Per poco tempo, perché le parole che seguono sono: «*although I weep*» («sebbene io pianga») ripetute tre volte nella quarta più acuta del registro e su ampie curve sollevate da un'intensa emozione:



È evidente che esse ritrovano qui lo slancio dell'inizio dell'aria dopo quella che non è stata che una parentesi. E Stravinsky ce ne dà la prova quando, nella seconda parte dell'aria, riprende la linea melodica iniziale e la riattacca direttamente a questa espansione che si afferma come il seguito naturale. Si comprende che ci si trova qui davanti a un grande anelito di lirismo che non ha nulla da invidiare ai modelli che si è preteso di trovare ma che non prendono a prestito nessuno dei loro procedimenti.

Viene poi una lunga coda che porta la voce all'estremo acuto del suo registro, per terminare nel silenzio dell'orchestra su una caduta di straordinaria forza drammatica che, oltrepassando la tessitura normale, porta fino al si grave una soprano che viene ad emettere un si acuto, a due ottave di distanza.



A questo prezzo, Stravinsky dà un valore sorprendente a queste ultime parole «Guidami, o luna, pura nel cammino, sii dolcemente quella che guarda anch'egli senza pena o vergogna; non essere, te ne prego, fredda lanterna sopra un più freddo cuore.»

Nel recitativo che precede quest'aria, Anna, vestita in costume da viaggio, piange: «Ma no, piangere non basta, egli ha bisogno del mio aiuto». Questo aiuto apre un dibattito interiore nel secondo recitativo, situato fra l'aria e la cabaletta. Infatti si sente la voce di Trulove che chiama la figlia.

Prima reazione: «Mio padre! Posso forse abbandonarlo e tradire le sue premure per un amore che mi ha abbandonata?» Ella torna su i suoi passi. «No, mio padre ha l'animo forte, mentre Tom è debole e necessita del conforto di una mano che l'aiuti.»

Si inginocchia e recita una breve preghiera: «O Dio, proteggi il caro Tom, sostieni mio padre e rafforza la mia determinazione» su un accordo perfetto di sol magg. Che persiste per quattro battute per poi risolversi in un mi bem. che permane un momento interamente denudato. Ed è questo mi bem isolato che permette lo shock che va a lanciare la cabaletta in un accordo perfetto di do magg con il più provocante dei mi bequadro.

La cabaletta è un tema impiegato principalmente nel teatro italiano del XIX secolo per designare la coda molto alzata di una grande aria d'opera, una conclusione in un tempo molto rapido e un ritmo uniforme.

Essa qui prende delle dimensioni che ne fanno piuttosto una seconda aria, ma che ha la sua ragione d'essere in quanto conclusione di un dibattito interiore che dura dall'inizio del quadro. Stravinsky ci introduce in un classicismo deliberato che arriva fino a un certo accademismo. Così si sarebbe tentati di qualificare un gioco di tonica-dominante nel quale Stravinsky mette ogni volta il grano di sale arpeggiando i tre suoni dell'accordo perfetto di primo grado sotto un accordo di settima della dominante si-fa-sol, questi due elementi associati essendo in dissonanza, d'una crudezza in ragione diretta dei loro significati armonici rispettivi



Quello che Stravinsky ha voluto esprimere qui, è una risoluzione energia e quasi virile. Finite le dolci e malinconiche inflessioni della voce, i legato in movimenti congiunti. I grandi intervalli si succedono come montagne russe, la maggior parte delle volte risolutamente diatonici, con talvolta energici vocalizzi.

La fede di Anna nella potenza dell'amore viene affermata in corte formule instancabilmente ripetute: «L'amore non può vacillare, mai non rinuncia, per quanto offeso, dimenticato».

Tuttavia, in mezzo al pezzo, vi è una parentesi nella quale si ripara la fanciulla dal cuore tenero, ma essa non ci dispensa dai movimenti disgiunti. È piuttosto la brusca modulazione verso le tonalità bemolli che introduce la dolcezza e la sensibilità.

Cosa curiosa, le parole di questo breve passaggio (che precede la ripresa del tema iniziale) sono le seguenti: «*O should I see my love in need, it shall not matter, it shall not matter what he may be.*», cioè «Oh, se io dovessi vedere il mio amore in pena, poco importa ciò che accade.» Ora queste frasi non compaiono

affatto nel libretto di Auden e Kallma. Bisogna pensare che sia stato lo stesso Stravinsky a imporle d'autorità. È molto verosimile, e in questo caso molto interessante vedere un musicista in procinto di abbandonare il sistema tonale dare, in occasione di questa aggiunta, l'esempio delle sue risorse del campo del colore e dell'espressione.

Detto questo Stravinsky riprende il suo do magg. categorico e termina la cabaletta e il primo atto nell'estremo acuto, su un contro do che ingrandisce ancora l'intervallo di due ottave con il si grave che ha domandato al suo interprete alla fine dell'aria precedente.

ATTO SECONDO

Scena I°

Il primo quadro del secondo atto ci trasporta nella camera di Tom Rakewell la cui finestra aperta dà su una piazza di Londra. Essa lascia passare oltre a un brillante sole mattutino, il rumore di una circolazione che, pur non essendo motorizzata, disturba malgrado tutto Tom mentre sta facendo colazione. Egli si alza, va a chiudere violentemente le imposte e lancia un'invettiva contro questa città rumorosa in un'aria il cui tono non è del tutto quello che lo spettacolo descritto dai librettisti potrebbe farci attendere.

Le poche battute di un preludio piuttosto solenne non ci sono di più. L'autore di *Petruska* non pensa qui a un'atmosfera pittoresca che una volta aveva descritto con tanto successo. Qui c'è l'interesse, c'è il suo personaggio e quello che ristagna nella sua anima di cupo e sterile smarrimento. Da ciò il tono elegiaco di quest'aria in totale opposizione con i versi che commenta e che, letti in un primo momento, sembrano evocare un immenso baccano. Non è che nei due ultimi versi che si rivela il vero sentimento che regna su tutto il pezzo: «Tutta la tua musica non è sufficiente a riempire il vuoto che alberga nel mio cuore».

È per questo fatto che è molto importante considerare quest'aria nel suo insieme e di vedere con quale mezzo la musica si modella sul ritmo, le sfumature e le allusioni del testo al punto che le si percepisce come una simbiosi.

Sul primo verso: «Deh, cambia la musica, Londra, andiamo! Spargi le tue note più lontano...» comincia una grande frase che va a spandersi, senza il minimo cedimento nel suo lirismo, su diciannove battute, in qualunque modo si frazioni, secondo le parole, in una serie di preposizioni tra virgole, di cui una ripete per tre volte un gruppo di sette monosillabi, questi monosillabi che sono una delle particolarità e ricchezze della lingua inglese.



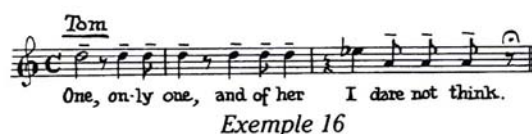
L'orchestra, strettamente associata alla linea melodica, lo rinserra a momenti in una rete di disegni contrappuntistici nei quali si percepiscono l'eco o le anticipazioni delle sue principali sequenze. Ma all'avvicinarsi della formula finale, la scrittura si schiarisce per accogliere le ultime note del canto su un'armonia equivoca di re maggiore-minore.

Quattro battute di transizione dell'orchestra ci conducono a un recitativo che licenzia i due bemolli posti in chiave all'aria, un'aria della quale siamo chiamati a ritrovare il da capo, che vi sarà alla fine di questo lunghissimo recitativo nel quale bisogna distinguere tre fasi successive.

All'inizio c'è un esame di coscienza, senza compiacimento né apertura a qualche emendamento di cui questo essere senza volontà sembri concepirne l'idea. Alcuni accordi spaziosi e assai semplici costellano una linea vocale senza sorprese. È con la sequenza seguente (seconda fase) che la musica mette in opera tutti gli elementi espressivi che teneva di riserva. In questo istante, il ritorno in sé del libertino disilluso sbocca in una veduta generale e disperatamente aggressiva del quadro di vita nel quale si è lasciato invischiare. Questo momento di rivolta inizia con la parola *city* lanciata a piena voce su un breve accordo di mi min. e ripetuta, una sesta più in basso, su un semplice mi bem. isolato nel contrabbasso.

Ciò introduce la tonalità di la bem magg. in tutta una combinazione strumentale e vocale nella quale sotto l'eloquio rapido del cantante, un corno solista si distende largamente in una melodia di valori lunghi, sostenuta da un'orchestra leggera dove saltellano allegramente i pizzicati dei contrabbassi.

Questa vendicativa elencazione che non risparmia le carte, né il vino di Porto, né la signorine da marito (per queste ultime un oboe prende il posto del corno e i quattro bemolli in chiave spariscono) si conclude su un *Pah* di disgusto seguito dalla domanda: «Quale mai è onesta, e pura?». E la risposta arriva subito: «*One, only one and of her I dare not think*» («Solo una, a cui non oso pensare»).



Questo momento di emozione è di nuovo violentemente interrotto da un secco accordo di si bem min. che provoca una accelerazione raddoppiando il tempo per la terza fase. «Su, Natura, su, la caccia è aperta!» La linea vocale spezzata a grandi intervalli sembra lanciata all'assalto di una fa acuto che riapparirà diverse volte, per due volte alterato da un diesis. Il tono è quello della veemenza. L'orchestra vi partecipa con una sua agitazione, i pizzicati dei bassi in una cadenza più serrata. Una successione di immagini di caccia con cani associata alle strade di questa città di luci resterà in sospeso su un la bem acuto, un accordo in piena forza, un breve silenzio e poi quello che Stravinsky definisce ripresa dell'aria. Ed è in effetti una ripresa dell'aria che farà la figura di un *da capo* nella forma classica tradizionale. Ma dopo i tre episodi successivi di questo lungo recitativo

con sfumature di arioso, è piuttosto difficile integrare questa ripresa dell'aria in una struttura della quale essa sarebbe il prevedibile compimento. È piuttosto un ritorno del libertino sul suo caso personale che impone un richiamo della sua espressione musicale un po' persa di vista dallo spettatore.

Noi risentiamo la bella frase commentata qui sopra non in modo rigorosamente identico. Essa è un po' meno lunga, più ricca in contrappunto con l'orchestra, ineguale nel suo taglio. Questa disuguaglianza, imposta dal testo, si riduce del resto a pure questioni di prosodia. La caduta finale è più stretta, perché se la poesia è di otto versi come nella prima versione della melodia, questa non fa nessuna ripetizione al suo interno. Ma là dove, poco prima, il libertino parlava di vuoto nel suo cuore, questa volta denuncia l'oscurità – *the dark* vicino a tante immagini luminose alle quali non ha parte.

Su queste ultime battute, l'orchestra tace e nel silenzio sale questa esclamazione *parlando* – «*I wish I were happy!*» («Vorrei essere felice»). È il secondo di quelli che gli autori chiamano i tre voti del loro libertino, e che hanno un valore fatidico, perché ciascuno di essi provoca l'intervento demoniaco... come se il sinistro Shadow attendesse dietro la porta e apparisse subito a questo suono di campanello. L'abbiamo visto rispondere nel primo atto all'esclamazione: «*I wish I had money*» («Vorrei avere del denaro»). Lo vedremo di nuovo al terzo voto in altre circostanze. Lo stesso disegno arpeggiato del clavicembalo accompagna ciascuna delle sue apparizioni. Nick Shadow questa volta ha in mano un grande manifesto che mostra a Tom. «Conoscete questa donna?» Tom non ha visitato la fiera di Saint Gilles, ma conosce Baba la Turca di reputazione. Coraggiosi guerrieri, si dice, sono svenuti solo per averla vista.

Il seguito di questo dialogo ci porta a un episodio quasi dadaista. Alcune repliche sostenute dal solo clavicembalo ma punteggiate, nei momenti cruciali, da due o tre accordi dell'orchestra ci portano a quest'ultimo scambio, con il ritratto di Baba la Turca nelle mani di Tom: «La desiderate? – Come la gotta o il mal caduco – Avete degli obblighi verso di lei? – Dio me ne guardi! – Allora sposatela!»

Questa ingiunzione cade come un sasso con un fragoroso accordo dell'orchestra. La prima reazione di Tom è del tutto naturale: «Hai perduto la ragione?».

Ma, come noi non possiamo ignorare, Tom non è altro che un burattino nella mano di questo demonio, un Mefistofele in sedicesimo, ma della giusta misura di questo Faust di piccole dimensioni. Shadow si è messo in testa da far sposare Tom e Baba la Turca. È un'idea bislacca e della quale sentiamo la necessità, prima di proseguire, di chiederne ragione ai due autori di *The Rake's Progress*. Ma prima forse ci sarebbe utile saperne un po' di più sulla personalità di questa sposa putativa. I detti autori sostengono essenzialmente che essa non sia niente. Essi terranno il loro colpo di teatro di riserva fino alla fine del secondo atto. Rispettiamo la loro volontà. Accettiamo che Baba rimanga un mistero, e per noi e per il pubblico, anche al momento della sua prima apparizione sulla scena. Accontentiamoci della

prova che il matrimonio progettato ha qualche cosa di mostruoso, ma che l'argomentazione con la quale Shadow riuscirà a imporlo a Tom si basa sulle risposte che Tom darà alle sue domande.

Quello che ci dicono i librettisti di *Baba la Turca*, di tutti i pezzi inseriti da loro nella successione degli eventi la cui origine, non dimentichiamolo, è l'incisore Hogarth. «Mostrare il nostro libertino, come ha fatto Hogarth, unicamente tentato dal denaro (nelle incisioni egli sposa una vecchia donna assai ricca) ci appariva drammaticamente monotono. Tom sposa Baba per affermare la sua libertà sia dalla passione che dalla ragione (la spiegazione è dentro il testo). E la persona di Baba con le particolarità del suo aspetto fisico, noi l'abbiamo concepita come un mezzo teatrale per proiettare la luce sui motivi senza motivo di Tom. Ma fare di lei una caricatura non è mai stata una tentazione per noi, e tanto meno, servendoci di lei, di fare una caricatura gratuita dell'atto.. Quanto alla tentazioni dei mezzo-soprani e dei registi, questa è un'altra questione.»

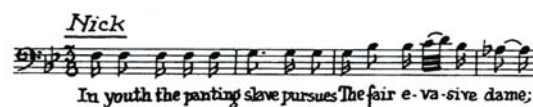
Eccoci dunque avvertiti. La speciosa dialettica di cui Shadow ci gratifica non ha lo scopo di indurre Tom a un atto gratuito, ma all'affermazione di una libertà derisoria e provocante della quale si vanterà davanti all'opinione pubblica.

Questa dimostrazione ha luogo in un recitativo rapido, un nulla disinvolto, che si evolve per la maggior parte del tempo all'interno di un piccolo intervallo: una terza maggiore, a volte una quarta o una quinta, trattato in maniera sillabica: una sillaba per nota e ogni nota più volte ripetuta.



Exemple 17

L'argomentazione gioca sulla triste condizione dell'uomo imprigionato fra questi due tiranni: l'appetito e la coscienza, in altri termini, il desiderio e la morale. Volete agire liberamente? Ignorateli. Prendete per moglie Baba la Turca. E per dare forza a questa conclusione che non si impone necessariamente, Shadow prosegue con un'aria in cui la prosa lascia il posto alla poesia. In sedici versi rimati, all'inizio percorriamo a volo d'uccello quella che è la vita umana, poi la giovinezza sprecata all'inseguimento della donna fino alla vecchiaia appassita nella stratta prigione della virtù. Un tempo molto allentato, una frase ascendente sempre mantenuta in uno stretto ambito (una quinta, qualche sesta) e nella tessitura più sonora della voce che la distacca chiaramente dall'accompagnamento orchestrale (perché la tesi sostenuta dal cantante richiede di essere ben sentita dall'ascoltatore).

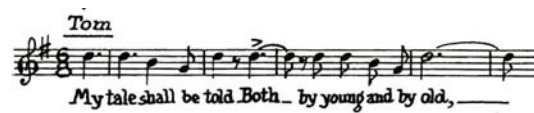


Exemple 18

La prima parte di questa forma ABA è data all'esposizione della tesi. Con la parte B, cambiamento di tono radicale. Diventa energico, quasi comminatorio. I tre suoni dell'accordo perfetto di do, sia maggiore sia minore, vi regnano sovrani.

Il tempo passa dal semplice al doppio. «Perché lui solo è libero...». Questa dichiarazione categorica ci porta a una ripresa della parte A nel suo tempo ritrovato, ma molto accorciato.

L'omelia di Shadow è seguita da una pausa durante la quale i due uomini si guardano in silenzio. E improvvisamente Tom esplode in una grande risata alla quale fa eco quella del suo compare. Si stringono le mani e intonano a tutta velocità un duetto beffardo, sostenuto dall'orchestra con un'armonizzazione piccante che piroetta all'interno di una franca tonalità di sol magg.



Exemple 19

I due cantanti dapprima cantano separatamente, poi insieme, ma nei propositi dell'uno rispetto a quelli dell'altro vi sono alcune sfumature. «Giovani e vecchi racconteranno la mia storia». E Shadow da parte sua celebra il grandioso atto «di unirsi con questa Gorgone». Dopo di che essi escono a braccetto, e il sipario cala.

Scena II°

Il secondo quadro del secondo atto contiene brani di musica ammirevole. E questa qualità eccezionale proviene dalla presenza della piccola fidanzata provinciale, Anna Trulove, e dei suoi sforzi disperati per ricordare a Tom la retta via.

Dopo avere assistito a qualche rappresentazione del suo *Rake's Progress*, Stravinsky si è accorto un bel giorno di avere dotato il teatro lirico di una nuova Micaela. Il suo librettista era stato più pronto a trovarsi imbarazzato da questo personaggio.

«Separati dalla musica, i personaggi appaiono come semplici silhouettes, Anna più degli altri. Anna è un soprano. Il testo non può che avvalorarla in questo impiego. Io mi ricordo che spesso, indispettito dalla pura e inalterabile bontà della anima semplice, mi sforzavo di trovarle qualche difetto nell'esecuzione del suo compito. La mia soluzione era di immaginare la gestualità più elementare, più convenzionale di un soprano, e di scrivere delle parole che potessero giustificare e forse chiarire questa gestualità. Sia come sia, nonostante l'exasperazione che dava al mio spirito, diventata del tutto autentica, questa è dovuta interamente a Stravinsky. Io sono giunto piuttosto ad amarla».

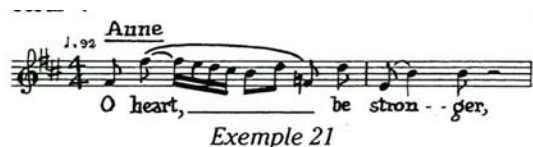
Quanto a Stravinsky, al giudicare dalla musica che la caratterizza, si può pensare che egli l'amasse veramente. In ogni caso, quello che egli chiama la sua «pericolosa rassomiglianza» con Micaela non l'ha minimamente imbarazzato.

Al levarsi del sipario si sente una successione di accordi perfetti nella tenera tonalità di do minore (tre bemolli). Siamo sulla strada, davanti alla casa di Tom la cui facciata è adornata da un maestoso scalone a doppia rivoluzione. A sinistra dello scalone, l'entrata di servizio. A destra un albero.

Anna fa il suo ingresso su una morbida ondulazione di terze parallele che va molto presto a servire da mantello a una lunga e bella melodia suonata dall'oboe. Questa, che lascia da parte la voce, illustra tutto un gioco di scena: l'esitazione esitante della fanciulla verso il martello della porta d'ingresso e la sua fuga dietro l'albero di destra al passaggio di un valletto. Infine ella esprime il suo panico interiore in un recitativo affannoso, ritagliato in brevi formule separate da pause.



Poi la voce si afferma: «Sii più forte, o cuore mio».



La risoluzione verrà ben presto, con un'invocazione all'aiuto a Chi è in Alto, che non è altro che la ripresa in voce della frase dell'oboe sentita poco prima. Stravinsky chiama questo un *arioso*, ma la lunghezza della frase, il suo sviluppo centrale e il ritorno, alla fine, della linea melodica iniziale potrebbero giustificare che vi si veda un'aria pura e semplice. A questo hanno portato gli scrupoli di Chester Kallman, che si rimprovera di avere moltiplicato le arie in questa parte dell'opera, dato che ne aveva già affidata una ad Anna, molto sviluppata nel primo atto. Egli porta ancora più in là la sua critica segnalando l'identità di struttura fra il primo e il terzo quadro di questo secondo atto, che ci apparirà con l'arrivo di Tom. Kallman parla come uomo di teatro, e ha senza dubbio ragione se analizziamo l'opera come spettacolo. Ma come possiamo deplorare un difetto di struttura che ci offre una tale musica?

Dopo l'arioso, una specie di marcia si configura nell'orchestra mentre la scena è attraversata da una processione di valletti carichi di strani pacchi. Questo spettacolo insolito è commentato da Anna con una serie di domande nelle quali si manifesta la sua sorpresa («*What can this mean?*»)

Finalmente appare una portantina che è cerimoniosamente deposta davanti alla scalinata.. Ne discende Tom Rakewell. «È lui!» grida Anna. Ella si precipita. Egli le si avvicina nella più grande agitazione «Anna! Qui!...»

Nel frattempo è caduta la notte. L'orchestra in un tempo rapido, ripercuote, con movimenti disgiunti e un'armatura di quattro bemolli, l'agitazione dei due giovani.

Qui c'è la presenza di un'innamorata ben decisa a riconquistare colui che ha finalmente davanti dopo una ricerca pericolosa, e un misero eroe fuorviato in una scandalosa avventura e che non ha che un'idea: allontanarla il più presto possibile, prima che lei scopra chi si nasconde ancora dentro la portantina. Tutta la prima sequenza del loro duetto è così sotto il segno dello smarrimento, se non della violenza. Una frenesia di repliche tagliate con l'accetta, di larghi intervalli di settima ripetuti. «Denunciami al mondo, e va – No, Tom – Torna alla tua casa, che i tuoi sensi dimentichino ciò che insensatamente cerchi – Torni con me? – Io! – Allora come potrei partire?»

Poi il tono si calma; il tempo si distende e passiamo al mi bem magg. Tom cerca di ragionare. La declamazione si fa più melodica, come per raggiungere la sensibilità della fanciulla attraverso una cupa descrizione della vita londinese. Tom trova inflessioni quasi tenere: «*Go home, go home*» («Partite, partite»)

«Perché dovrei avere paura se ho il tuo aiuto? – Il mio aiuto? Londra ha fatto di me tutto ciò che ha voluto». Londra! Il colpevole ripara la sua debolezza dietro lo schermo comodo di una capitale dipinta come malefica. Ormai, riconosce di essere indegno. Ella non lo merita più. «L'esserne degno dipende da se ancora mi ami». Queste ultime parole raggiungono Tom profondamente. Egli ha uno slancio: «Oh! Anna...» fermato bruscamente dall'intervento di Baba.

Tutto questo dialogo lo percorriamo attaccandoci alle parole pronunciate. Non è possibile commentare altrimenti se non con qualche citazione, senza troppo far caso alla musica poiché essa è in questo frangente modellata sul testo, in modo che non è possibile parlarne senza fare riferimento a esso. Tutte le battute del dialogo sono straordinariamente naturali e vive ... L'orchestra è di un vivacità, di un mordente che non le cedono che alla sua discrezione. Il dinamismo della musica, i suoi cambiamenti di tempo seguono passo a passo un dialogo appassionato, teso all'estremo nel suo contesto drammatico. Vi è per un momento un cedimento della volontà del libertino, su un fondo di panico, ma che non resisterà un secondo all'intervento di Baba. Ella è sempre dentro la portantina. Non si vede che il suo viso velato che si affaccia alla portiera.

Ella interPELLa Tom molto rudemente e poi si ritira perché, dice, non è sua abitudine scendere senza aiuto. Lo shock è severo. «Tom, che succede? – domanda la fanciulla. – Mia moglie, Anna – Tua moglie! Capisco, sono io che non sono degna».

Anne Tom Anne

Tom, what? My wife, Anne... Your wife!

I see, then, it is I who was un-wor-thy.

Exemple 22

Non c'è più niente nell'orchestra se non un discendente monofonico, in tre sequenze. Eccoci giunti a una situazione teatrale eccezionale, perché, dopo lo shock che ha ricevuto, Anna non ha altra via che sparire. E ciò che ella cerca di fare dandosi a una fuga immediata, contrastata per un attimo da Tom che prova a inseguirla. Ma egli non andrà oltre a questo primo impulso. Finisce tutto così? No. Stravinsky vuole giocare fino in fondo il gioco del teatro lirico. Qui gli occorre un trio... ma un trio fra tre esseri, che in questa situazione drammatica non hanno più nulla da dirsi. Gli autori hanno scelto di far loro vuotare il fondo del cuore, ciascuno con un *a parte*. Gli interventi di Baba sono sporadici, e non si integrano veramente nell'azione, mentre ella è ancora all'interno della portantina.

Così abbiamo una specie di duetto senza alcuno scambio. Ma, ed è là che Stravinsky ci offre un raro saggio della sua sovrana maestria, si lascia andare al più puro lirismo, facendo cantare i due giovani con una sensibilità della quale non si trovano molti esempi nella sua opera. I suoi librettisti gli forniscono d'altra parte una ricca materia. Il loro lavoro è magistrale. Noi abbiamo là due poemi paralleli che distribuiscono rigorosamente versi di undici, dieci, otto, sette, sei e quattro piedi. La sintassi è la stessa, le rime si sovrappongono, le parole chiave si ritrovano negli stessi posti, negli altri delle assonanze giocano sullo stesso ritmo, e, acquisito tutto questo, essi non dicono affatto le stesse cose. Anna pensa alla primavera di una volta. Su questa stessa terra ella vede l'amore morto.

Quanto a lui egli confessa vigliaccamente: «Io me ne vado, ma se dovessi ritornare, l'albero sarebbe seccato, e sul freddo terreno gli uccelli giacciono morti. Oh, sprofonda cuore mio, più grave del tuo canto, nel sol letto di nozze; e se, sognando amore, mi chiedessi: quando rinascerò? dirò: mai più».

Nonostante le rime e le assonanze, vi sono poche possibilità che questi propositi piuttosto esoterici penetrino nella comprensione degli spettatori attraverso il contrappunto serrato delle due voci indipendenti. Non si sentono separati che solo nelle prime battute.

Bisognerebbe poter citare tutta la frase che si sviluppa nella sua continuità su dodici battute. Vi è una grande conformità di stile fra le due melodie cantate dai due partner, la scrittura ne ripartisce le componenti ritmiche di modo che esse si rispondano nella loro successione.

Dopo la parola *dead* (morto) che cade simultaneamente nelle due voci e che mette fine a una prima sequenza, la frase si fa espressiva fino al dolore, e la scrittura armonica si modella su questa esasperazione sentimentale passando repentinamente dal *mi min* (un *diesis*) ai sei *bemolli* del *mi bem min*... e questo prosegue per tredici battute in una crescente tensione, fino alla parola *never* (mai più) che dà origine a un grande vocalizzo nel quale le due voci, a una sesta di distanza, si uniscono in fine in due linee parallele.

Nella coda, si dissociano di nuovo e Baba si inserisce nella polifonia con più forza mediante un apostrofo volubile: dovrà ella rimanere per sempre nella sua

posizione (*for ever*), mentre il trio si conclude su queste due parole, cantate dalla voce dei tra personaggi.

The musical score is for a scene involving three characters: Anne, Baba, and Tom. It is written in 2/4 time and features vocal lines for each character and piano accompaniment. Anne's part consists of a single note on the word 'For'. Baba's part is a more complex melodic line with lyrics 'per-mit me to sit in this conveyance for e-ver, for'. Tom's part also consists of a single note on the word 'For'. The piano accompaniment includes lyrics 'e - ver.', 'e - ver and e - ver?', and 'e - ver.'.

Exemple 23

Anna fugge definitivamente su questa parola. Precisiamo che se ella ha conosciuto l'esistenza di Baba, ne ha sentito la presenza, non ha visto il suo viso. E neppure il pubblico.

Subito dopo la partenza della fanciulla, il comportamento di Tom Rakewell cambia da così a così. Da perfetto uomo di mondo egli aiuta Baba a scendere dalla portantina. «Chi era quella ragazza?» ella chiede. «Oh, solo la lattaia, tesoro, con la quale ero in debito». Entra una seconda ala di valletti gallonati, mentre i due salgono la scalinata. Davanti alla porta ella si gira perché la folla, attirata dal lusso del corteo e dalla celebrità di Baba la Turca l'acclama e la supplica di mostrare la sua faccia.

Allora, con un gesto teatrale, afferra il suo velo, e scopre una superba barba nera che pende dal suo mento. Il tutto su un ritmo di marcia solenne.

Con la comparsa di questa donna con la barba, la carriera del libertino sbocca non sulla buffoneria e sulla caricatura (si vede che gli autori l'hanno ben precisato) ma sull'assurdo e il derisorio. Questo proseguirà ben presto nel fantastico e poi nel sinistro. Cioè a dire, bisogna convenire che i librettisti hanno preso un rischio introducendo un tale personaggio nel loro *Rake's Progress*.

Il teatro in generale, il teatro lirico in particolare, ci ha piuttosto abituati a una idealizzazione dell'immagine della donna che riceve qui un famoso strappo. Non era poi nemmeno la prima donna con la barba che si è potuto vedere sui palcoscenici dell'Opera-Comique. Guillaume Apollinaire e Francis Poulenc ci avevano già presentato un saggio in *Les Mamelles de Tirésias*. E, dopo tutto, i surrealisti hanno ben osato apporre dei baffi alla Gioconda. Era una provocazione. Ce n'è una ugualmente da parte del nostro libertino di cui Kallman ha detto che «per quanto i librettisti ne siano informati, egli non ha mai condiviso il giaciglio con

la sua sposa.»

Inoltre, lo stesso Kallman ci assicura che, una volta accettata la sua barba e la sua fantastica collezione (i bizzarri pacchi portati dai servitori), essa si afferma con una personalità del tutto indipendente, in pieno diritto di occupare il centro della scena. Al punto che i librettisti non si rassegnano a separarsi da lei se non preparandole una «uscita possibilmente grandiosa». E questo lo potremo verificare proprio nel corso del terzo atto.

Scena III°

Ma non ci siamo ancora arrivati. Ci resta da esaminare il terzo quadro del secondo atto, che ci porta nella stessa camera dove abbiamo sentito Tom Rake-well cantare il disgusto per la sua esistenza alla deriva.

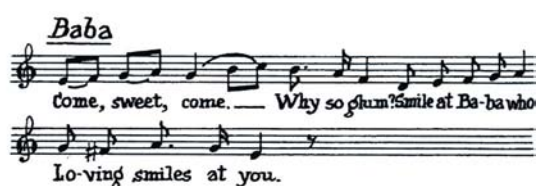
Questa camera è stata completamente trasformata per l'intrusione delle strane cianfrusaglie che accompagnano la donna barbata nelle sue tournée attraverso l'Europa. Poiché Baba, fenomeno da baracconi, si ritiene una grande artista, e la sua reputazione attira d'altra parte un grande pubblico internazionale. Dei suoi numerosi spettacoli noi ascoltiamo il racconto in un'inesauribile chiacchiera del quale gli autori hanno accentuato il carattere futile e molto femminile per rendere più assurda, quasi oscena, la nera barba del personaggio.

Tutto questo è trattato in un recitativo (anche se Stravinsky l'ha intitolato "aria") che ruota instancabilmente attorno al primo grado di fa magg. Nessuna modulazione. Un diatonismo implacabile con grande abbondanza di intervalli di quarta.

Un'orchestra loquace raddoppia tutti i valori del canto. Tutto passa nella sua elencazione, le più grandi capitali d'Europa, i «tesori» che ne ha portato, un nano, un pinguino, un ventaglio cinese, bottiglie d'acqua del Giordano, una tabacchiera, fossili, manichini di cera, statue dei dodici apostoli, e personaggi di alto titolo, come lord, principi, cardinali alla cui ammirazione ella deve tutti questi regali. Tutto questo cicaleccio unito all'aspetto del personaggio non fanno che rendere più ridicoli e più intollerabili le moine e le tenere proposte con le quali Baba cerca di attirare l'attenzione di Tom sprofondata in cupe meditazioni.

Il solo scambio fra questi due sposini: «Mio caro, che cosa hai, non dici nulla? Che cosa hai? – Nulla – Parlami! – perché?»

Ultimo tentativo: nel silenzio dell'orchestra, la «Canzone di Baba» sussurrata amorosamente, le braccia attorno al collo di Tom, in un tempo molto lento e languoroso.



Exemple 24

È troppo per Rakewell. Egli la respinge violentemente gridando: «Siediti!»

Allora insorge la crisi di rabbia. Baba percorre la scena a grandi passi rompendo tutto al suo passaggio, compresi oggetti della sua preziosa collezione. Stravinsky si è offerto il lusso di trattare questo episodio in una grande aria. Un'aria che non ha nulla a che vedere con quelle che abbiamo in maggioranza incontrato nella partitura e che erano in genere più liriche e più o meno sentimentali, in tutti i casi francamente melodiche.

Abbiamo là tre elementi tematici. All'inizio l'esplosione, con seguito di grandi cadute di un'ottava che sale, di semitono in semitono, di una terza minore in tre gradi, con degli echi d'orchestra fra ciascuno di loro. Poi una parte mediana con un embrione melodico sulla parola *wretched* (infelice che sono) che implica un pianto dopo la prima indignazione...



Exemple 25

...segno di un certo dolore al quale si lega il vederci chiaro: «Io so chi è la tua felicità, il tuo amore, la tua vita, mentre io, la moglie che ti adora – non mentire – sono odiata!»

Viene allora la vendetta con il ritorno della caduta d'ottava della prima parte: «E allora piangi e sospira, perché ella tua moglie non lo sarà mai, no, mai!» – *Never*, la parola sulla quale si era concluso il trio del quadro precedente. Esce dalla bocca di Baba con un grande vocalizzo, alla sommità del quale Tom afferra la sua parrucca e gliela caccia violentemente sulla testa al rovescio, in modo che i capelli della nuca le vadano a coprire la faccia. Ciò ha come effetto quello di troncarsi netto nel mezzo del vocalizzo la voce della cantante, che si ferma bloccata sulla sedia, come se il suo stato di donna vivente si fosse trasformato bruscamente in quello di una grossa bambola. Da questo istante ella è come neutralizzata. Tutto il resto del quadro si svolge senza che ella reagisca più dei mobili che guarniscono la stanza. Poi la troveremo nel quadro seguente, quando saranno passati diversi mesi, nello stesso posto e nella stessa posizione, coperta di polvere e di ragnatele.

Come si vede, non siamo già più nel realistico né nel razionale. E non è neppure quello che segue che vi ci riporterà. Dopo avere, in modo così deciso e imprevisto, eliminato la sua compagna, Tom sospira in un recitativo di cinque battute non sostenuto dall'orchestra: «Il mio cuore è freddo, non posso piangere; mi è lasciato un solo rimedio: dormire». E si assopisce ben presto sul divano sul quale si è gettato.

La porta si dischiude, lasciando apparire la testa di Nick Shadow. Egli entra, trascinando un oggetto coperto da una fodera polverosa e montato su ruote. Sul

davanti della scena, egli toglie la fodera scoprendo una macchina che gli autori ci dicono «fantastica e barocca». Egli apre uno sportello sul davanti, vi introduce un pezzo di pane preso dai resti del pranzo dei due «sposi». Poi raccoglie un pezzo del vaso rotto da Baba e lo fa cadere dentro la macchina con un imbuto. Egli manovra una ruota. Il pane esce da una scanalatura. Il pubblico deve ben vedere, dicono gli autori, che si tratta di un trucco grossolano. Shadow procede a questa operazione canticchiando un *La la la* che si sovrappone agli effetti sonori ottenuti nell'orchestra con i legni all'estremo acuto che suggeriscono in modo discreto i cigolii di un meccanismo male oliato.

Shadow ricopre la macchina e la trascina vicino a Tom che subito si sveglia dicendo: «*O I wish it were true*» ((Oh, se solo fosse vero!)). È la terza volta che Tom pronuncia questo «*I wish*». Ogni volta, esso è immediatamente seguito da un arpeggio del clavicembalo che è il segnale che il demonio è pronto a entrare in azione.

Gli autori si sono spiegati su questi tre desideri. Come personaggio di Hogarth, Tom appare loro interamente e costantemente in azione. Ma essi volevano un libertino che cantasse, che non facesse la figura di un personaggio di creta. Essi gli hanno allora attribuito questi tre desideri per dare l'idea che egli avesse in proprio una piccola parte di volontà, ma anche per accentuare la qualità sinistra richiamata dal soggetto nel momento in cui ogni desiderio è nei fatti scatenato dal demonio.

Ed è precisamente quello che succede in questo momento, poiché, messo in presenza della macchina, Tom Rakewell si rende conto che è quella che ha esattamente visto in sogno e che trasforma le pietre in pane. A partire da questo momento, lasciamo interamente il dominio del reale o del verosimile per sbucare in pieno onirismo. Il duetto che segue è perfettamente delirante. Da parte di Tom, bene inteso, perché Shadow, liberato da ogni sorveglianza, ne approfitta per gestire le sue possibilità su un terreno più vasto. Egli va addirittura davanti alla scena e si indirizza al pubblico: «Il mio padrone è un folle, lo vedete, ma voi potete fare buoni affari con me».

Quanto a Tom, ormai privo di buon senso, si vede grazie a questa macchina benefattore dell'umanità. «O miracolo!» grida dopo aver fatto funzionare la macchina. Pertanto – siamo giusti – il suo primo pensiero lo porta verso la sua fidanzata tradita. Rompendo con il ritmo ristretto e il tempo rapido adottato in questo quadro, egli ritrova, un breve istante, con i due bemolli del *si bem. magg.*, l'inflessione melodica dell'inizio dell'aria cantata all'inizio del secondo atto davanti allo spettacolo di Londra sotto la sua finestra: «O non posso io, perdonato il mio passato, per una buona azione, meritare almeno la cara Anna?».

Ma la fuga in avanti succede nello stesso istante in cui c'è questo breve sguardo al passato. Qui comincia l'ultima tappa della carriera di questo libertino, semplice marionetta nella mani del suo malvagio genio. Questo è ormai così sicuro del fatto

suo da abbandonare la maiuscola all'inizio del proprio nome. «Chi è là?» grida Tom al suo risveglio. «*Your shadow, master*» («La vostra ombra, padrone»). Con una “s” minuscola, *shadow* è diventato un nome comune pieno di significati.

Va da sé che questa nuova avventura nella quale sta trascinando la sua vittima è ancora mille volte più assurda di tutto quello che l'ha preceduta. Occorre senza dubbio vedervi un'immagine particolarmente spinta della rozzezza delle trame demoniache e dell'accecamento di colui che vi si lascia impigliare. E dopo tutto, nella misura in cui si volesse tentare un riavvicinamento fra la coppia Tom-Shadow e Faust-Mefistofele della quale comunque non ha le dimensioni, si potrebbe forse trovare in questa macchina per fare del pane a partire dalle pietre una equivalenza derisoria del piano finanziario mirabolante esposto da Mefistofele all'imperatore nel *Secondo Faust* e fondato sui tesori seppelliti nel sottosuolo dei territori sottomessi alla sua autorità. Non è impossibile che gli autori di *The Rake's Progress* vi abbiano pensato.

Ritorniamo al duetto Tom-Shadow, pieno di propositi infantili del tipo: «Grazie a questa meravigliosa macchina l'uomo riconquisterà il Paradiso... il nuovo mondo sarà paragonabile al cielop, etc....»

Tutte queste visioni sfilano in una sequenza di variazioni attorno all'accordo perfetto di mi bem. magg. con dei prestiti passeggeri a dei gradi alterati o una modulazione episodica in si magg. per l'apostrofo tentatore di Shadow al pubblico. Nel suo entusiasmo, Tom riesce a trovare accenti di una virilità che non gli è solita, e l'orchestra vi si conforma con vigorose scale ascendenti.

Resta da regolare il problema della commercializzazione della macchina. Il giovanotto se ne preoccupa, ma Shadow lo rassicura con una dimostrazione spiccia che Stravinsky ha trattato con il solo recitativo della partitura che si avvicina, anche se ne resta lontano in ogni caso per lo stile, al *recitativo secco* del XVIII° secolo.

Nick

In-deed, I have al-rea-dy spo-ken with se-ve-ral no-
-ta-ble ci-ti-zens con-cer-ning your in-ven-tion;

Exemple 26

I due comparì escono precipitosamente per la loro prima visita ai notabili ai quali deve essere sottoposta quella che Shadow chiama già la «vostra invenzione». A due passi dalla porta, lo trattiene. «Non dovrete annunciare la buona notizia a vostra moglie? – Mia moglie? Non ho più moglie. L'ho sotterrata.» Su queste parole il calo del sipario segnala la fine del secondo atto.

ATTO TERZO

Scena I°

Il sipario si alza per la terza volta per farci scoprire i risultati di questa brillante operazione finanziaria. Ma nello stesso tempo, prima che il sipario si alzi si sente un sinistro coro cantare «*Ruin, Disaster, Shame!*»

Alzato il sipario, troviamo la scena del quadro precedente, ma seppellito sotto la polvere e le ragnatele, Baba compresa, sempre ridotta allo stato di manichino che è stata da mesi eliminata dall'azione. È il giorno della vendita all'incanto che segue il fallimento più o meno fraudolento di Tom Rakewell, e l'avvenimento ha dato occasione a Stravinsky e ai suoi librettisti di realizzare una scena frastornante.

Al momento assistiamo all'inventario, da parte della folla degli innumerevoli oggetti bizzarri che Baba chiamava i suoi tesori. Poi, davanti al pubblico, la gente elenca i disastri multipli causati dalla malversazione di Rakewell. Sopraggiunge l'inevitabile Anna che si ostina nei suoi tentativi di salvataggio. Ma dov'è Tom? Ella s'informa e raccoglie tutte le chiacchiere possibili: fuggito in America, morto, è un papista, un metodista, etc. Esce per frugare in tutta la casa.

Sellem, il banditore fa allora il suo ingresso, circondato da una grande agitazione. Si installa un palco. Sellem potrebbe forse passare per il solo personaggio piuttosto burlesco del lavoro. Non è ancora così sicuro. Stravinsky intitola *The Rake's Progress* opera. Non aggiunge il *giocoso* mozartiano. E infatti tutti gli episodi dell'opera hanno un carattere onirico che dà loro un carattere di incubo, e questo non tarderà a diventarlo francamente.

Sellem prelude con un'allocuzione da saltimbanco il cui stile lambiccato può essere reso così:

«Signore e signori, siate tutti i benvenuti a questo evento miracoloso, questo prodigio tanto annunciato, il non plus ultra delle vendite all'incanto...» e così di seguito. Non vi è dubbio che Stravinsky intende trattare questi discorsi in modo umoristico, come lo prova questo recitativo:

Sellem

La - dies both fair and gracious: gent-le-men:
be all - wel-come to this mi-ra-cle of,

Exemple 27

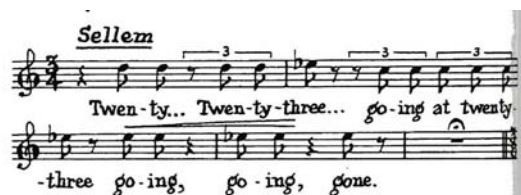
Questo racconto porta a quella che Stravinsky definisce un'aria, ma con una struttura fra le più originali. Vi è qui un'embricatura di tre o quattro elementi differenti ma che partecipano strettamente all'equilibrio e al dinamismo dell'insieme. Quello che prevale in questo assieme, è un ritmo di valzer a 3/8, essenzialmente affermato in una sorta di ritornello che interviene ogni volta

che il banditore richiama i convenuti su qualche oggetto che ha presentato in una strofa preliminare.

La strofa è ugualmente su un 3/8 ma in un tempo più rapido, con un carattere molto meno melodico e con uno stile meno danzante. È sostenuta dall'orchestra con un ostinato di semicrome su una stessa nota ripetuta («*Who hears me...*»)

La declamazione è fin dall'inizio ridotta a un bilanciamento di terze fatto per mettere in evidenza il testo in cui è descritto l'oggetto messo in vendita. Più lontano, la scrittura si complica in po', e anche noi, con un passaggio in un chiaro sol magg, in un ritornello piuttosto buffo, non tanto per la sua melodia quanto per le onomatopoeie delle quali Sellem infiora i suoi appelli: «*La! come bid, Hmm! come buy... Pouf! go high*». Come tradurre queste espressioni? Sempre questi monosillabi britannici che il francese moltiplica per quattro: «Fare le vostre offerte, accettate...»

A partire da là, gli avventori cominciano a manifestarsi, a restringersi per arrivare a un crepitio che Stravinsky chiama *Bidding Scene* e che termina con il colpo di martello dell'aggiudicazione: «*Gone*».



Example 28

L'aria riparte allora con una seconda strofa, identica alla prima, nella quali i cambiamenti si riferiscono solo agli oggetti messi in vendita. Secondo lo stesso schema seguirà una nuova *Bidding Scene*, l'aggiudicazione, poi una terza strofa, ma che non è più una copia conforme alle altre due. Questa comincia con un brusco passaggio in mi bem. magg., tonalità molto più espressiva. Sellem cambia la sua voce squillante in un mormorio suggestivo («*An unknown object*»).

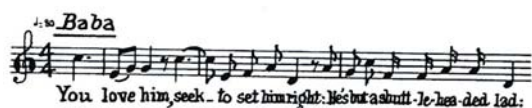
Egli va verso Baba, tuttora immobile sotto la sua parrucca polverosa. «Un oggetto sconosciuto ci attira. È una torta? un organo? l'albero dalle mele d'oro?... una colonna? una piovra?». Gli avventori si precipitano in una vera e crescente isteria. Per calmare la folla Sellem afferra la parrucca, girando la faccia barbata di Baba che, come un meccanismo riattivato, totalmente incosciente dell'ambiente che la circonda, continua e porta a termine il vocalizzo che il gesto violento di Tom Rakewell aveva interrotto nell'atto precedente.

Il vocalizzo si conclude, Baba si guarda attorno, afferra un velo sul tavolo vicino, si alza indignata e si toglie di dosso le ragnatele di cui è coperta, tutto riprendendo integralmente davanti alla folla stupefatta l'aria furibonda che ha cantato durante la sua disputa con Tom nel secondo atto. Quello che qui cambia sono le parole. Sul salto d'ottava dell'inizio, ella grida: «Venduta, furibonda! io vi ho presi a rubare! ladri!». Nella parte di mezzo: «Se voi osate toccare qualcosa

state attenti!»

È allora che si sentono le due voci di Tom Rakewell e Shadow che dietro le quinte cantano una canzone da strada: «Si vendono mogli usate, si vendono mogli usate», ciò che riporta Anna sulla scena. Ella si precipita alla finestra, ma non vede nulla nella strada dove sperava di scoprire colui che stava cercando. «La lattiera mi perseguita» dice fra sé Baba, riconoscendola.

Da questo istante si va ad installare fra le due donne un rapporto umano che non è uno dei minori rivolgimenti di questa azione barocca. Baba si rivela improvvisamente, nonostante la barba, una vera donna piena di cuore, di sensibilità ma anche di carattere. È la sola persona di questa storia che ha carattere... e classe. Ed è per questo che si trova legittimata, per quanto gratuita e bizzarra ella possa apparire, nel suo intervento nella carriera del libertino. Con autorità e indulgenza, precisano gli autori, ella si indirizza alla fanciulla disorientata. «È solo un farfallone... Ma buono o cattivo, io so che ancora ti ama.». Tutto ciò è detto in una frase diatonica in do magg., con perfetta dignità e vera nobiltà.



Exemple 29

Tutta la scena è trattata in duetto, con dei commenti della folla. La replica di Anna è molto tormentata nella sua linea melodica sulle parole: «Io sola esitai fra dubbi e pianti».



Exemple 30

Successivamente Baba va a riprendere la sua frase iniziale per dare alla fanciulla un avvertimento salutare, concernente Tom e Shadow: «Io so fra i due chi è la vittima e chi il serpente velenoso» Poi il duetto raggiunge il suo ultimo episodio con una superba frase in la bem. magg. nella quale le due voci femminili si uniscono, ma ciascuna di esse si riferisce al proprio caso personale. Baba tornerà sulla scena che onorerà della sua presenza. Il suo «intermezzo egoista si conclude ora». Anna: «Posso credere nella felicità quando l'amore finisce?» Baba: «Posso tradire la vena del secolo?» La frase è bella soprattutto per l'ampiezza del suo sviluppo e la pienezza della polifonia vocale, corale e orchestrale.

Una volta di più l'ensemble termina con una diversione. Come prima, si sentono fuori-scena le voci di Tom e Shadow in una canzone più o meno popolare che provocherà l'uscita precipitosa della fanciulla. Un'uscita non meno inutile della sua ricerca precedente. Le voci si perdono in lontananza e sembra bene che per questo incidente, gli autori abbiano voluto rimarcare che il libertino, ormai non è più in corsa. Lo ritroveremo solo nella più tragica delle circostanze.

Rimane ai librettisti di realizzare le loro intenzioni di preparare per Baba la Turca una «grande uscita». Sarà la conclusione del quadro: Baba prende il comando di tutti i partecipanti all'azione, banditore compreso che, su suo ordine, la conduce verso la vettura che era stata tenuta per la messa all'asta (gli autori impiegano la parola *carriage*, mentre fin qui era stata una portantina). Ella sposta la folla con un gesto e un «Largo» e proclama «La prossima volta per vedere Baba, dovrete pagare».

Dopo questo quadro, straordinariamente pittoresco e vivo, entreremo nel dramma, e l'orchestra ci informa con un preludio piuttosto lugubre dove, in una scrittura all'inizio a due o tre voci, poi progressivamente arricchita fino a cinque voci, si trascinano nel grave delle linee ascendenti che giocano periodicamente sulla dissonanza di seconda minore.

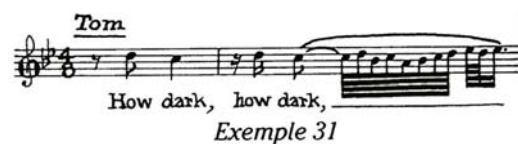
Scena II

Il sipario si alza su un cimitero debolmente illuminato dalla luna. In secondo piano una tomba da poco scavata, con una lapide contro la quale si appoggia una vanga da affossatore. Non è il cimitero né di Amleto né del Don Giovanni. Il ruolo del commendatore è assunto da Nick Shadow che ha con sé un piccolo fagotto nero. Benché il suo scopo sia quello che di spedire Tom Rakewell all'inferno, non riveste il ruolo di giustiziere, ma quello di creditore. Un anno e un giorno sono trascorsi dalla sua prima visita a Tom nella villa di Trulove. Allora egli fissò questa scadenza per il pagamento del salario. Questo giorno è arrivato, e se noi abbiamo sentito nel quadro precedente le voci di Tom e di Shadow perdersi in lontananza, è quello che ora vediamo che cosa sia questa sinistra "lontananza".

All'entrata dei due uomini in scena, l'orchestra, abbandonando le sue linee striscianti, ci fa sentire un motivo un po' enigmatico con il suo ritmo molto serrato di quattro biscrome in terze ascendenti.

Dobbiamo essere molto attenti a questo motivo in sol min, nel mezzo della scala sonora. Lo ritroviamo alla fine del quadro nell'acuto, in si bem magg., ed è allora che prenderà il suo vero senso.

Tom riprenderà da parte sua questo gruppo ritmico molto stretto sulle parole «*How dark*» ripetute tre volte



Una sorda angoscia pesa su tutti i suoi propositi. Egli sembra presentire confusamente che il suo compagno gli deve dire qualche cosa di inquietante. Questo si verificherà qualche battuta più avanti. Shadow reclama il suo salario. «Tu lo sai, non ho più un soldo» obietta Tom con un sincero rimpianto. «Non sono i vostri soldi, è la vostra anima che stasera esigo. Guardatemi negli occhi e sappiate riconoscere chi, o povero imbecille, avete preso come servitore».

Il recitativo di Tom esprime la sua angoscia. La voce di Shadow ostenta ormai una perfetta essenzialità. Più avanti il tono si farà imperioso, marcato dai ritmi puntati dell'orchestra.

Tre battute. «Guardate la tomba che vi aspetta», poi aprendo il fagotto: «spada, corda, veleno, pistola... scegliete la vostra morte». La reazione di Tom è martellata dai colpi sordi di un sol grave a ogni battuta dell'orchestra.

Al dodicesimo colpo della mezzanotte, Tom dovrà uccidersi mediante uno dei quattro mezzi che gli vengono offerti. E subito l'orologio della chiesa comincia a battere i colpi. Ma al nono, improvvisamente Shadow, alza la mano. «No, aspettate!» E il decimo colpo non arriva. Nel bordello londinese, il diavolo aveva già giocato col tempo nello stesso modo. Qui a Nick Shadow viene l'idea di proporre a Tom un gioco d'azzardo. Egli mescolerà delle carte trovate nella tasca della sua vittima. Se Tom indovinerà per tre volte di seguito la carta estratta dal mazzo, sarà libero. Al primo errore, è perduto.

Che senso dare a questo gioco di carte in un tal momento? innanzitutto, per Stravinsky il diavolo è un giocatore. Egli ha già tentato la fortuna in maniera analoga in *L'Histoire du Soldat*. Ma bisogna andare anche più lontano. Il Nick di *The Rake's Progress* è crudele. Egli prova una gioia supplementare in una specie di «tortura della speranza», per parlare come Villiers de L'Isle-Adam. Pensa di non prendere alcun rischio in questa tripla prova. Egli è infatti, o si crede, assicurato dal successo finale. Notiamo bene che Tom, nella sua ingenuità, non ha mai saputo con quale personaggio ha avuto a che fare. Egli non ha fatto un patto col diavolo. Non è un dottor Faust che abbandonerà la sua anima se Mefistofele gli farà interrompere lo scorrere del tempo. La campana della chiesa si è ben fermata al momento del nono battito, ma su una iniziativa specifica di Nick Shadow. Tom non vi ha alcuna responsabilità. Mefistofele attenderà la morte di Faust per impadronirsi della sua anima. Per disporre di quella di Tom che non è legato a lui da alcun impegno, Nick Shadow ha bisogno non solo della sua morte, ma del suo suicidio. Una cosa è dargli una corda, un pugnale, una pistola e del veleno, un'altra è ottenere che egli ne faccia uso. Se egli ha, malgrado la sua stupidità, lo spirito di rifiutarsi, quale mezzo ha Nick per obbligarlo? Ma se Rakewell accetta la partita a carte con un demone riconosciuto come tale e non sotto un travestimento, egli si lega alle regole del gioco.

Sia quel che sia, il gioco comincia. In una sorte di surrealismo allucinante, Stravinsky ha scelto una tecnica equivalente a quella dell'acquaforte. Usa il bulino dell'incisore; toglie ogni colore, utilizzando solo il bianco e nero del suono del clavicembalo. Resta tuttavia un punto di attacco per salvare questo dannato senza vocazione dalla caduta definitiva, è il cuore di questa fidanzata tradita il cui ricordo è sopravvissuto a tutta la sua dissolutezza. Prima di giungere alla peripezie del dramma che si sta svolgendo, un semplice colpo d'occhio sulla scrittura vocale e strumentale. Tutto il quadro è trattato con un recitativo drammatico assai vicino

a un *arioso*. Il clavicembalo mantiene in permanenza un fondo armonico cangiante che è alla base della politonalità. A titolo di esempio (poiché non è possibile seguire l'analisi via via dei diversi elementi) citiamo, all'inizio le mescolanze di fa magg. e fa diesis min., di sol magg. e sol diesis min.

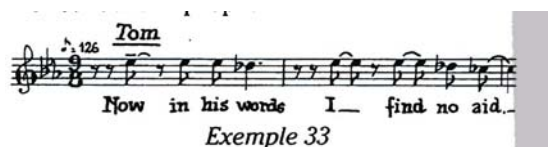
La scena è animata da cambiamenti di tempo che sottolineano le peripezie dell'azione. In quanto all'azione, essa si sviluppa in tre tappe, poiché ci sono tre carte da indovinare. Nella prima, Tom pensa alla sua fidanzata perduta e annuncia con calma la Dama di cuori. Nick si consola del suo insuccesso dicendo con tono scherzoso che è deprimente vincere il primo colpo in amore e alla carte.



Exemple 32

Nel momento in cui Nick estrae la seconda carta del gioco, la vanga appoggiata alla lapide cade con gran fracasso, strappando a Tom un grido che è un'imprecazione: «*The Deuce!*» Ora nei due o tre sensi che riveste questa espressione, vi è il numero «deux». Essendosi girato per vedere da dove viene il fracasso, Tom vede la vanga per terra. La vanga, ovvero *the spade*. O, in un altro senso della parola *spade* è le picche del gioco delle carte. Quasi automaticamente Tom grida: «due di picche», cioè proprio la carta scelta da Nick. Questi si innervosisce e, approfittando del fatto che, in preda all'emozione Tom con la testa fra le mani si appoggia alla lapide, raccoglie da terra la carta della Dama di cuori e dice fra sé: «Che non ci sia un ritorno, questo gliel'ho insegnato, e la ripetizione annoia: la Dama di cuori sarà per lui questa volta la Regina dell'inferno». Contro questo trucco quale potrà essere l'aiuto per Tom?

Davanti a quest'ultima mano egli si dispera, cosicché con le stesse parole Nick assapora la vittoria:



Exemple 33

Occorrerà che il soprannaturale intervenga nell'affare per fornire a Tom la risposta giusta. La voce lontana di Anna si eleva nel silenzio: «Un amore giurato davanti a te può strappare all'inferno la sua preda».

L'effetto è magico e doppio. Shadow rimane di sasso, come paralizzato. Tom, in un'esplosione di entusiasmo, su una vigorosa ripresa dell'orchestra, lancia a piena voce la frase musicale della cabaletta che abbiamo sentito nel primo atto dalla bocca della fanciulla quando prese la decisione di correre in aiuto al suo fidanzato.

Tom
 1. 168
 Love, — first and last, as — surme —
 — e — ter — nal reiga;

Example 34

«O Dama di cuori» grida e afferra la carta dalle mani di Shadow. Allora, sul dodicesimo colpo della mezzanotte, Shadow vinto scoppia in una crisi di rabbia e di spavento nella quale riappare il ritmo puntato diabolico già sentito all’inizio della scena.

Nick
 1. 24
 I burn! I burn! I freeze! In shame I hear —
 — My fa — — — mished le — — — gions mar: —

Example 35

Ma nulla è finito. I peccati del libertino danno ancora al demonio abbastanza potere su di lui per privarlo della ragione. Ed è ciò che fa, prima di sprofondare lentamente nella tomba, mentre sulla scena l’oscurità si fa totale. Per un tempo brevissimo. La luce ritorna. È primavera. La vegetazione ricopre la tomba sulla quale Tom è seduto sorridente, mentre si copre la testa con l’erba fresca. L’orchestra, sostituendo il clavicembalo, ha ripreso il motivo di terze che abbiamo sentito in sol min all’inizio del quadro. Ora è in si bem magg. nell’acuto dei legni, e allora assume il suo vero senso: è il motivo della follia.

«Di rose incoronato, seduto per terra, mi chiamo Adone» canta il demente.

Tom
 1. 138
 With ro-ses crowned, I sit — on ground; —
 A — do — nis is my name, —

Example 36

In quell’istante la storia sta giungendo alla fine. Ma gli autori hanno voluto seguire Hogarth nell’asilo degli alienati dove si conclude la carriera del libertino e a dare alla loro opera una conclusione orale.

Scena III°

Ritroveremo dunque Tom Rakewell troneggiante in mezzo a dei folli su un giaciglio dove li esorta a lavarsi e a coronarsi di fiori, perché Venere, la dea dell’Amore, renderà visita all’indegno Adone. Questo *arioso* è introdotto da un breve preludio orchestrale, abbastanza neutro da installare una sorta di povertà tonale attorno alla tonica di la magg., accordata senza dubbio a quello che noi

ormai consideriamo un povero di spirito.

L'*arioso*, in questo stesso la magg. è molto chiaro e molto semplice nel suo enunciato («*Prepare yourselves*»). Le reazioni dei detenuti è più semplicista ancora, ma, quando Tom si è seduto sul suo giaciglio, con la testa coperta dalla mani, essi si mettono a danzare attorno a lui con dei gesti di scherno e propositi di uno scetticismo aggressivo. Scetticismo che verrà smentito dall'ingresso di Anna Trulove. Messa al corrente dal guardiano, va a recitare vicino al pseudo Adone il ruolo di Venere.

In fondo, sotto una nuova identità Tom non è molto meno autentico che sotto quella dello squallido dissoluto che ha rivestito per tutta la durata dell'opera. Egli conduce Anna fino al suo povero pagliericcio e la fa sedere dicendo: «Sali Venere, sali sul tuo trono».

«O clemente dea, aggiunge, ascolta la confessione dei miei peccati». Qui la grande sottigliezza degli autori è di mettere in bocca a Tom la confessione ad Anna dei suoi falli e degli smarrimenti della sua vita da libertino, ma attraverso la finzione di due personaggi mitici: Adone e Venere. «In un sogno stupido, in un dedalo oscuro, ho seguito delle ombre, disprezzando il tuo amore». (*disdaining thy true love*). Trulove, è il nome stesso allegorico che gli autori hanno dato alla fanciulla. «Perdona, prosegue Tom, perdona al tuo servitore che si pente della sua follia».

Queste frasi sono l'inizio di un duetto nel quale forse Stravinsky ha voluto dare un segno della loro ambiguità, poiché la melodia cantata dall'orchestra nella sua parte superiore è tutt'altra che quella della voce, ma non ha un'importanza minore («*In a foolish dream*»).

Il dialogo fra i due giovani porta al loro completo accordo. Le due voci si uniscono in linee parallele e sul medesimo testo: «Rallegrati, amore mio: in questi campi elisi, né lo spazio né il tempo possono alterare il nostro amore». Quanto alla linea melodica, essa proviene in linea diretta da quella che si è sentita nell'orchestra alla fine della scena del cimitero.

L'unione dei due giovani non diventa perfetta che sotto il segno della follia, nettamente significata dalla musica, e sotto due identità imparate.

Tom, affaticato, allora chiederà a Venere di farlo dormire con una ninna-nanna, e questa ninna-nanna in tre strofe è uno degli istanti poetici più puri della partitura. D'una semplicità totale, quasi folkloristica nel suo stile, sostenuta da nient'altro che due linee contrappuntistiche delle quali la superiore, affidata al flauto nell'acuto, registro molto sonoro, prende in un certo modo una identità melodica concorrente.

Anne

♩: 50 dolce

Gent - ly, little boat A - cross the o - cean float, The
crys - tal waves di - vi - ding: The sun is the west Is go - ing to rest;

Exemple 37

Dalle loro celle, gli alienati, meravigliati da questo canto celeste, gli danno una risposta fervente...

Soprani et Alti

♩: 63

What voice is this? What hea - ven - ly strains

Exemple 38

[Esempio 38]

...che riprendono dopo la seconda strofa, una seconda minore sotto.

L'entrata del padre di Anna dà luogo a un brevissimo recitativo accompagnato dal clavicembalo. La fanciulla si alza: «Tom, io resto fedele al mio giuramento, ma non è più di me che tu hai bisogno. Dormi bene, mio caro amore. Arrivederci.»

Ma non uscirà con suo padre, senza avere chiarito il suo pensiero in un recitativo ieratico che prende la forma di una sorta di corale religioso. «Su questa terra non ci rivedremo più, amore mio, ma non ti dimenticherò mai.»

Il risveglio di Tom sarà all'inizio illuminato dalla persistenza della sua illusione. Ma gli alienati lo disingannano subito (*Venus? Stolen? Hidden?*)»

A Tom non resta che implorare Orfeo per un canto del cigno. Ancora sei o sette battute abbondantemente vocalizzate e che richiamano senza riprodurlo il motivo della follia, e ricade sul suo giaciglio.

Tom

strike from thy lyre a swan - - - - - like
mu - sic, and weep, - ye - nymphs and she - perds
of - these Sty - gian fields, weep for. A - - - - - do - mis,

Exemple 39

L'istante prima aveva detto: «Sento l'ala ghiacciata della morte che mi sfiora». Si può dunque, anche se gli autori non lo precisano, pensare che questa caduta sia l'ultima. È così d'altra parte che capiscono gli alienati che intonano una salmodia funebre su un la lungamente ripetuto per tre ottave. Un accordo perfetto di la min termina il quadro.

È allora che si produce questo shock che fa irresistibilmente pensare a quello che risentiamo nel *Don Giovanni* quando dopo il tragico inghiottimento del suo eroe, Mozart riporta in scena tutti i suoi personaggi su una musica piuttosto allegra che ci ricorda che siamo venuti ad ascoltare un'opera giocosa. Quantunque *The Rake's Progress* non abbia nulla di un prestito, mi sembra verosimile che la fine del *Don Giovanni* abbia potuto suggerire questa conclusione ai suoi autori. Sopravviene in tutti i casi *ex abrupto* un po' della stessa maniera. Ma l'intenzione è qui d'ordine morale. Almeno è quello che dicono i cantanti.

Questa morale, a dire il vero, non è priva di *humor*, e prende aspetti differenti a seconda del personaggio che l'annuncia.

Tutto si conclude alla fine con un *ensemble*, che dà la vera morale della storia.

Henry Barraud, da Avant-Scène Opéra