

(1936), in cui il linguaggio musicale arcaizzante di Wolf-Ferrari guarda una volta di più al mondo dell'opera comica settecentesca, a Mozart in primis, senza però scordare la lezione del Falstaff verdiano e dei suoi compositi concertati.



Fondazione Teatro La Fenice WOLF-FERRARI "IL CAMPIELLO"
direttore Stefano Romani regia Paolo Trevisi scene Giuseppe Ranchetti
Photo ©Michele Crosera

Elegy for Young Lovers di Hans Werner Henze

Giovedì 27 marzo 2014 alle ore 19.00 (turno A) è andata in scena al Teatro Malibrán l'opera in tre atti *Elegy for Young Lovers* di Hans Werner Henze, uno dei maggiori autori tedeschi del Novecento scomparso nell'ottobre 2012, composta su un libretto originale di W. H. Auden e Chester Kallman e presentata in prima assoluta il 20 maggio 1961 al Festival di Schwetzingen.

L'opera, uno dei pochi titoli del dopoguerra entrato stabilmente nei repertori dei grandi teatri, è stata presentata nella versione definitiva rivista dall'autore nel 1987, andata in scena per la prima volta il 20 ottobre 1988 al Teatro La Fenice nell'ambito della rassegna «Eco e Narciso».

L'allestimento, vincitore del Premio speciale 2005 al XXV Premio della critica musicale italiana Franco Abbiati, è giunto a Venezia dalla Fondazione Teatro delle Muse di Ancona, che lo produsse nel dicembre 2005 in collaborazione con la Fondazione Teatro di San Carlo di Napoli. Regia, scene e costumi sono di Pier Luigi Pizzi, la regia è stata ripresa a Venezia da Massimo Gasparon, le luci sono di Vincenzo Raponi.

Il direttore inglese Jonathan Webb ha diretto l'Orchestra del Teatro La Fenice e un cast che ha visto impegnati i baritoni Giuseppe Altomare e Roberto Abbondanza nei ruoli del poeta Gregor Mittenhofer e del suo medico personale il dottor Reischmann, il tenore John Bellemer e il soprano Zuzana Marková in quelli dei due giovani amanti Toni ed Elizabeth, e i soprani Olga Zhuravel e Gladys Rossi in quelli della segretaria e mecenate di Mittenhofer Carolina von Kirchstetten e della vedova visionaria Hilda Mack.

Hanno completato il cast l'attore Francesco Bortolozzo nel ruolo della guida alpina Josef Mauer e i mimi Roberto Adriani e Davide Tonucci. La prima di giovedì 27 marzo 2014 è stata seguita da

quattro repliche, sabato 29 (turno C) alle 15.30, mercoledì 2 aprile (turno E) e venerdì 4 (turno D) alle 19.00, e domenica 6 aprile (turno B) alle 15.30.

Presentata in lingua originale inglese con sopratitoli in italiano, l'opera è stata registrata e trasmessa in differita da Rai Radio3.

Commissionata dall'emittente radiotelevisiva SÜddeutscher Rundfunk di Stoccarda per gli Schwetzingen Festspiele, *Elegy for Young Lovers* fu composta da Henze nel breve volgere di un anno (estate 1960-primavera 1961), dopo che il compositore si era rivolto alla coppia di librettisti Auden e Kallman – conosciuti a Ischia nel 1953 e già autori del *Rake's Progress* per Stravinskij – con la richiesta di un libretto per un'opera senza coro, con pochi personaggi e un ridotto organico orchestrale timbricamente ben differenziato.

Se i poeti caldeggiavano una tenera bucolica pastorale incentrata su di una «storia d'amore tipicamente romantica a sfondo buffo», il compositore precisò fin da subito i suoi propositi: uno «psicodramma da camera ricco di sfumature che tratti di colpa e peccato», la cui atmosfera ispiri «sonorità delicate e splendide».



Fondazione Teatro La Fenice HENZE "ELEGY FOR YOUNG LOVERS"
direttore: Jonathan Webb regia, scene e costumi Pier Luigi Pizzi
regia ripresa da Massimo Gasparon
Photo ©Michele Crosera

Ultimata la stesura a ridosso della programmata messinscena, il lavoro ricevette la sua première la sera del 20 maggio 1961 presso lo Schlosstheater di Schwetzingen (Baden-Württemberg) in traduzione tedesca, con Dietrich Fischer-Dieskau nel ruolo del protagonista, beneficiando dopo soli due mesi (13 luglio) di un allestimento in lingua originale inglese al Festival di Glyndebourne, dove però suscitò un certo sconcerto.

Ripresa in seguito in alcuni teatri minori – in Italia venne data il 2 maggio 1962 al Teatro Eliseo di Roma –, l'opera incontrò favori sempre crescenti fino a cogliere un meritato successo nella produzione berlinese alla Deutsche Oper il 23 settembre 1962, che aprì le porte alla stabile entrata in repertorio del titolo.

Nel 1987 Henze effettuò una completa revisione della partitura, intervenendo in particolare su dinamica e timbrica della parte orchestrale – l'accompagnamento delle percussioni fu, ad esempio, sfolto in più punti – e alleggerendo l'atto terzo mediante l'espunzione (facoltativa, ma di regola praticata) dell'esteso duetto d'amore di Toni ed Elizabeth (III.6-8).

Nella nuova versione, divenuta da allora quella corrente, l'opera fu allestita al Teatro La Fenice di Venezia il 28 ottobre 1988 in una versione semi-scenica curata dal compositore stesso.

L'opera, nei fatti, è quella che Henze aveva immaginato fin dal principio: le «faccende sottili e complesse» evocate dal compositore si traducono negli incroci tra le esistenze dei personaggi, e nella sovrapposizione tra le loro vite reali e quelle ideali partorite o rubate dal poeta cinico e narcisista Gregor Mittenhofer, artista spietato, pieno di sé, che giunge in una locanda delle Alpi austriache per carpire a proprio uso le sofferenze della folle vedova Hilda Mack, e che poi ripiega sulla love story tra la sua giovane amante Elizabeth e il figlio del suo medico personale Toni: coppia di cui lo stesso Mittenhofer provocherà la morte con lo scopo di farne i protagonisti del proprio nuovo, immortale, poema – *Elegy for Young Lovers* appunto.

La struttura interna di *Elegy* si configura come una sorta d'intricata rete di pezzi chiusi vagamente assimilabili ai numeri di una partitura old style.

Al loro interno si muove una musica che non conosce compromessi con generi di consumo, per libera atonalità, piuttosto che per serie dodecafoniche trattate anch'esse con libertà, fino alle nostalgie palesi dello stile del melodramma, che trovano accenti commoventi nelle due grandi scene di follia, della gelida Carolina von Kirchstetten e, soprattutto, di Hilda Mack, personaggio di grandissimo spessore etico. Affetto, però, non vuol dire recupero di quel linguaggio: *Elegy for Young Lovers* è creazione artistica del tutto contemporanea, che apre nel finale un sipario metateatrale, quando udiamo la poesia del poeta Mittenhofer nei lamenti vocalizzati di chi ha contribuito a regalargli l'ispirazione per scrivere il suo poema. «His poem has been written. The opera is over».

Il “Progetto Puccini”

Analogamente alla trilogia Mozart-Da Ponte proposta nel maggio 2013, la fine di aprile e l'intero mese di maggio 2014 saranno dedicati a un 'Progetto Puccini', nel 90° anniversario della morte del compositore, che vedrà il palcoscenico della Fenice impegnato contemporaneamente in tre produzioni con un picco di 15 recite in 17 giorni tra il 16 maggio e il 1 giugno. Dal 19 aprile al 1° giugno il palcoscenico del Teatro La Fenice ospiterà 27 rappresentazioni dei tre lavori centrali del catalogo pucciniano (la quarta, quinta e sesta delle sue dieci opere), tutti e tre frutto della sua collaborazione con i librettisti Giuseppe Giacosa e Luigi Illica: *La bohème*, scene liriche in quattro quadri dal romanzo di Murger, del 1896; *Tosca*, melodramma in tre atti dal dramma di Sardou, del 1900; e *Madama Butterfly*, tragedia giapponese in due atti dal racconto di Long, del 1904.

Le tre opere entreranno in cartellone una alla volta, *La bohème* dal 19 aprile, *Madama Butterfly* dal 26 aprile e *Tosca* (nuovo allestimento) dal 16 maggio, e nella seconda metà di maggio si alterneranno a ciclo continuo sul palcoscenico della Fenice sei giorni su sette, con 15 recite in 17 giorni.

Si comincerà il 19 aprile 2014 con la ripresa della *Bohème* fenicea del 2011, direttore Jader Bignamini, regia di Francesco Micheli, scene di Edoardo Sanchi, costumi di Silvia Aymonino, con nove repliche il 22, 24, 27, 29 aprile e il 3, 10, 25, 27 e 30 maggio.

Il 26 aprile si aggiungerà la ripresa di *Madama Butterfly*, produzione 2012, con la regia di Àlex Rigola e le scene e i costumi di Mariko Mori, con otto repliche il 30 aprile, il 2, 4, 9, 21, 24, 29 maggio e 1 giugno.

Il 16 maggio debutterà infine un nuovo allestimento di *Tosca*, direttore Daniele Callegari, regia della quarantunenne regista milanese Serena Sinigaglia, scene di Maria Spazzi, costumi di Federica Ponissi, con sette repliche il 17, 18, 20, 22, 23, 28 e 31 maggio.

Interpreti principali per *La bohème* Matteo Lippi, Rodolfo; Julian Kim, Marcello; Carmen Giannattasio e Kristin Lewis, Mimi; Francesca Dotto, Musetta. Per *Madama Butterfly* Amarilli Nizza, Cio-Cio-San; Manuela Custer, Suzuki; Fabio Sartori e Vincenzo Costanzo, Pinkerton; Elia Fabbian e Luca Grassi, Sharpless. Per *Tosca* Svetla Vassileva e Susanna Branchini, Tosca; Stefano Secco e Lorenzo Decaro, Cavaradossi; Roberto Frontali e Angelo Veccia, Scarpia.

La bohème di Giacomo Puccini

Dopo l'affermazione ottenuta con *Manon Lescaut* (1893), il trentacinquenne Giacomo Puccini (1858-1924) prese in considerazione come soggetto per la sua opera successiva le *Scènes de la vie de bohème* di Henri Murger, un romanzo d'appendice pubblicato a puntate più di quarant'anni prima nella rivista parigina «*Le corsaire Satan*» (1845-1849), trasformato poi dallo stesso Murger e da Théodore Barrière in una pièce in 5 atti, rappresentata con successo nel 1849.



a stesura del nuovo libretto per Puccini fu affidata dall'editore Giulio Ricordi ai letterati Luigi Illica e Giuseppe Giacosa, un binomio artistico destinato ad affiancare il compositore lucchese per più di un decennio, fino a *Tosca* (1900) e *Madama Butterfly* (1904).

Rappresentata al Teatro Regio di Torino sotto la direzione del ventinovenne Arturo Toscanini il 1° febbraio 1896, *La bohème* fu accolta con perplessità dalla critica, ma incontrò nelle riprese un sempre crescente successo di pubblico, tanto da divenire una delle opere più popolari di tutti i tempi.

Il libretto, un affresco in cui si alternano momenti di vivacità, di intimità, di rimpianto per il tempo trascorso, di tristezza dolorosa, prevede sei personaggi principali: un quartetto di giovani amici (il poeta Rodolfo, il pittore Marcello, il musicista Schauvard, il filosofo Colline) e due fanciulle (Mimi, ricamatrice, e Musetta), tutti ricchi di simpatia e di entusiasmo quanto poveri di quattrini.

Il dramma si conclude con la morte per tisi di Mimi tra le braccia dell'amato Rodolfo dopo una separazione ricomposta in extremis; ma più che di una trama vera e propria si può parlare di un susseguirsi di situazioni liriche accomunate da un tema unitario, la celebrazione della giovinezza.

Aniché suddiviso in atti e scene, il libretto è organizzato in quattro quadri, all'interno dei quali non vi è la consueta divaricazione tra recitativo e versi lirici, bensì una versificazione mobilissima e flessibilmente asimmetrica, in grado di stimolare una sintassi musicale non periodica.

Nella partitura non mancano accensioni liriche memorabili («*Che gelida manina*») o pezzi riconducibili a forme chiuse («*Vecchia zimarra*»), ma i suoi pregi più evidenti sono la creazione di un continuum sonoro modellato sulle specifiche esigenze drammatiche del soggetto e l'invenzione di un tessuto

musicale fittissimo e cangiante ove l'uso delle reminiscenze collega instancabilmente presente e passato, felicità e dolore.

Madama Butterfly di Giacomo Puccini

Accolta dal pubblico della Scala di Milano con fischi e sghignazzate, Madama Butterfly fu trascinata al suo infausto esordio (17 febbraio 1904) da un'infelice trovata di Tito Ricordi, che volle «colorire il quadro con maggior suggestione» disseminando nel loggione alcuni impiegati «con appositi fischietti intonati musicalmente».



Agli schiamazzatori non parve vero d' approfittarne». Ormai è chiaro che il fiasco fu dovuto a una claque, probabilmente inviata da Sonzogno, l'editore-impresario rivale di Ricordi.

La fiducia di Puccini nella sua creazione tuttavia non vacillò, e ottenne una vistosa conferma con il grande successo arriso a Madama Butterfly a partire dalla ripresa del 28 maggio 1904 al Teatro Grande di Brescia (un successo da allora mai più venuto meno), tanto da conquistare in brevissimo tempo a questo capolavoro il rango di 'classico' del teatro musicale.

Quattro anni prima dell'infausto esordio milanese, durante l'estate del 1900, Puccini aveva assistito a Londra alla rappresentazione di un dramma d'analogo soggetto che David Belasco aveva tratto da una novella dell'avvocato newyorchese John Luther Long, mutandone il finale da lieto a tragico.

Il suo fiuto teatrale gli aveva fatto riconoscere nella protagonista Cio-Cio- San un personaggio affascinante, la cui caratterizzazione si adattava singolarmente alle proprie inclinazioni di compositore: per mano dei fidati Illica e Giacosa l'opera venne totalmente incentrata sulla protagonista, attorno alla quale vennero fatti ruotare gli altri personaggi.

Raffinate alchimie timbriche e continui richiami a modelli musicali orientaleggianti (emerge il ricorso a scale difettive o a procedimenti armonici eterodossi) accompagnano il percorso psicologico della fragile geisha dall'iniziale ingenuità al dubbio ed alla dolorosa rassegnazione finale con sensibilità e

delicatezza straordinaria, tanto da farne uno dei personaggi più umanamente e finemente caratterizzati dell'intera storia del melodramma.

Madama Butterfly è anche un atto di condanna contro la violenza ottusa e barbarica della cosiddetta civiltà occidentale, contro il suo sadismo, la sua superficialità, il suo cinismo, il suo infondato senso di superiorità.



Lontana anni luce da certa facile e sterile oleografia orientalistica, essa pone con forza il tema del contrasto tra culture del quale è vittima la protagonista, incentrando su di essa (su una piccola giapponese ingenua e naïve) l'indagine psicologica, con esiti che conoscono paragone solo nelle figure femminili più interiormente ricche (Violetta, Tat'jana...) della storia del melodramma.

Di grande rilievo è lo stile musicale dell'opera, che non evita contaminazioni linguistiche delle più ardite: accanto al già menzionato influsso della musica giapponese, che prende sostanza soprattutto nel frequente ricorso alla scala pentafona, confluiscono elementi della tradizione occidentale colta (il fugato, gli echi wagneriani, i richiami a Massenet, le reminiscenze dalla Bohème e da Tosca, ma anche la scala per toni interi e altri modalismi orientaleggianti derivati dalla musica russa) e di quella d'uso (l'inno della marina statunitense, oggi inno nazionale americano): un mélange estremamente duttile di modelli che consente da un lato svariate possibilità combinatorie nell'invenzione sonora, tali da garantire la continua adesione della musica all'azione ovvero la sua profonda pregnanza drammaturgica, e dall'altro una continua reinvenzione del suono che evita lo scadimento del linguaggio a un cliché orientalistico estetizzante, il cui manierismo avrebbe miseramente banalizzato l'autenticità della vicenda umana di Butterfly.

Tosca di Giacomo Puccini

Steso dai fidati Luigi Illica e Giuseppe Giacosa, il libretto di Tosca fu tratto dall'omonima pièce del drammaturgo francese Victorien Sardou, rappresentata a Parigi nel 1887, che Puccini ebbe l'occasione di veder recitata da Sarah Bernhardt a Milano e Torino nel 1889.

Già in quell'anno il compositore aveva espresso il proprio interesse per il soggetto, sul quale tuttavia anche Alberto Franchetti avrebbe in seguito appuntato le proprie attenzioni, prendendo contatto con Sardou.

Pare che all'incontro fra quest'ultimo, Franchetti e Illica, avvenuto nell'autunno 1894, fosse presente l'anziano Giuseppe Verdi, il quale si espresse in termini entusiastici sul soggetto e il monologo d'addio del protagonista.

Ciononostante, Franchetti non si mostrò mai del tutto convinto della musicabilità della pièce e d'altra parte Ricordi (che deteneva la prelazione per trasportarla come opera in Italia) avrebbe preferito affidarla a Puccini.



È quanto infine accadde, non senza qualche problema: fu così che Puccini poté lavorare a Tosca tra l'estate 1895 e l'ottobre 1899, fino all'esordio del 14 gennaio 1900 al Teatro Costanzi di Roma.

Da allora la vicenda d'amore e morte intrecciata al contesto politico tardo settecentesco della restaurazione papale ha letteralmente dilagato, spopolando sui palcoscenici italiani ed internazionali.

Sbalorditiva, e nel contempo eloquente, è la cifra di quarantatré nuovi allestimenti, registrati in tutta Europa nei due anni successivi alla prima rappresentazione.

Rispetto al pubblico favore, che ancor oggi fa di Tosca uno dei titoli più amati dell'opera lirica, non altrettanto positiva e concorde sarebbe stata invece la reazione dei critici, molti dei quali ne avrebbero considerato con sospetto il carattere di dramma 'a forti tinte', intessuto di passioni estreme come amore e gelosia, gioia e prostrazione, commozione e cinismo, tenerezza idilliaca e truce violenza.

In verità, l'accusa che tuttora più spesso si sente muovere a Tosca – vale a dire essere costantemente esposta al rischio di un kitsch grand-guignolesco – è parziale: essa verte solo intorno a taluni aspetti della vicenda e non tiene conto che, oggi come ieri, essa presenta contenuti non propriamente banali o scontati come, ad esempio, l'equivalenza tra fede bigotta e ipocrisia, potere politico e corruzione.

Muovendo inoltre dall'ovvio assunto che un'opera è non solo un libretto, ma anche una partitura, bisognerebbe saper riconoscere la dirompente energia drammatica posseduta dalla partitura di Tosca.

Qui, l'obiettivo di una capillare aderenza all'azione appare assolutamente centrato e la creatività di Puccini – alla ricerca, dopo l'intimismo della *Bohème*, di nuovi soggetti e situazioni drammatiche – poté conseguire nuovi traguardi nel coniugare suggestioni desunte dall'opera verista a un'interpretazione del soggetto storico in chiave realistica.



Sul piano musicale, ciò dischiuse possibilità d'invenzione inedite, che spaziano dal recupero della modalità alla sperimentazione di regimi stilistici radicalmente alternativi a quelli tradizionali, di norma associati dalla storiografia a nomi quali Schönberg, Stravinskij e Debussy. Proprio l'intensa ammirazione provata per Tosca da autori come Arnold Schönberg ed Alban Berg dovrebbe indurre alla riflessione e spingere a considerare Tosca in una prospettiva diversa: quella che, già venticinque anni or sono, additava Fedele d'Amico: «Salome, Elektra, Wozzeck: si dovrà bentrare il coraggio, un giorno o l'altro, di nominare Tosca nella lista; cronologicamente verrebbe al primo posto».



The Rake's Progress di Igor Stravinskij

Dopo aver diretto dal 2011 le riprese di Rigoletto, La traviata, La bohème e Carmen, il 27 giugno 2014 il trentenne direttore principale della Fenice Diego Matheuz affronterà la sua prima nuova produzione, collaborando con il trentanovenne regista Damiano Michieletto alla messa in scena di *The Rake's Progress* (La carriera di un libertino) di Igor Stravinskij, uno dei grandi capolavori dell'opera mondiale composti per il Teatro La Fenice, andato in scena per la prima volta l'11 settembre 1951 nell'ambito del 14. Festival Internazionale di Musica Contemporanea della Biennale di Venezia.

Proposto in coproduzione con l'Opera di Lipsia nell'ambito del festival Lo spirito della musica di Venezia, il nuovo allestimento di *The Rake's Progress* avrà le scene di Paolo Fantin e i costumi di Carla Teti, e vedrà il debutto del basso-baritono Alex Esposito nel ruolo di Nick Shadow; accanto a lui Carmela Remigio sarà Anne e Juan Francisco Gatell sarà Tom Rakewell.

La prima di venerdì 27 giugno 2014 sarà seguita da quattro repliche, il 29 giugno e l'1, 3 e 5 luglio.

Stravinskij aveva iniziato a pensare a un'opera in inglese sin dal 1939, quando si era stabilito negli Stati Uniti. Perché si presentasse l'occasione di realizzarla, tuttavia, avrebbe dovuto aspettare diversi anni.

Nel maggio 1947 il compositore visitò la mostra di William Hogarth, allestita nel Chicago Art Institute, e fu decisiva, per la scelta del soggetto, l'impressione di grande teatralità suscitata dalle incisioni tratte dal ciclo di otto dipinti *The Rake's Progress* (1732-33).



Non è chiaro se questa impressione fosse allora rafforzata in Stravinskij dalla conoscenza diretta delle recenti trasposizioni del soggetto nel balletto di Ninette de Valois (1935) e nel film di Sidney Gilliat con Rex Harrison (1945).

Certo è che, su consiglio di Aldous Huxley, il compositore individuò come librettista Wystan Hugh Auden, il quale, dopo aver lavorato nel novembre 1947 con Stravinskij per definire la sceneggiatura, l'intreccio, i personaggi e lo stile dell'opera, chiamò a collaborare al libretto l'amico Chester Kallman.

Il testo fu redatto in pochi mesi e consegnato alla fine di marzo 1948. Stravinskij lavorò alla partitura componendo un atto per anno e completò il lavoro nella primavera del 1951.

Programmato dal XIV Festival di Musica Contemporanea di Venezia in coproduzione col Teatro alla Scala, *The Rake's Progress* andò in scena al Teatro La Fenice l'11 settembre 1951.

Per la prima assoluta fu lo stesso Stravinskij a salire sul podio, mentre le altre recite furono dirette da Ferdinand Leitner; tra gli interpreti dello spettacolo, firmato per la regia da Carl Ebert, c'erano Robert Rounseville (Rakewell), Elisabeth Schwarzkopf (Anne), Otakar Kraus (Shadow) e Jennie Tourel (Baba).

Al successo di pubblico non corrisposero gli unanimi consensi della critica, che anche nelle numerose riprese successive (soltanto nei restanti mesi del 1951 l'opera andò in scena in tedesco a Stoccarda e ad Amburgo, in italiano a Milano) si divise sul carattere retrospettivo dell'opera; opera che, in ogni caso, si sarebbe poi imposta come la più rappresentata tra quelle composte dopo la morte di Puccini.



Il rapporto controverso del Rake con «tradizione» e «modernità» ha fornito del resto materia per una discussione storico-critica quasi inesauribile; il che sta già a indicare la vitalità estetica e le ambiguità affascinanti di un'opera irriducibile a una chiave di lettura univoca.

A ben guardare, le stesse categorie di «tradizione» e «modernità» appaiono equivoche se non sono, a loro volta, storicizzate.

Da un lato è ovvio che il Rake possa sembrare – e tanto più poteva sembrarlo nel dopoguerra delle neoavanguardie – più che altro un'opera esplicitamente e polemicamente retrospettiva; lo stesso Stravinskij scrive in *Memories and Commentaries*: «The Rake's Progress è decisamente un'opera, composta di arie, recitativi, cori e pezzi d'insieme.

La sua struttura musicale, il concetto dell'uso di queste forme, perfino i rapporti tonali, sono sulla linea della tradizione classica».



Fondazione Teatro La Fenice STRAVINSKY "THE RAKE'S PROGRESS"
Direttore Diego Matheuz regia Damiano Michieletto
Scene Paolo Fantin costumi Carla Teti
Photo ©Michele Crosera

Secondo lo schema interpretativo che suddivide l'attività di Stravinskij in fasi ben distinte, con essa si concluderebbe il cosiddetto periodo «neoclassico» iniziato con *Pulcinella* (1920); e senza dubbio il «neoclassicismo» del Rake è manifesto in ogni aspetto dell'opera: dal soggetto alla struttura, dal testo alla musica.

Prendendo a modello l'architettura drammaturgica e le forme dell'opera comica del Settecento nella declinazione di Mozart e Da Ponte – con particolare attenzione a *Così fan tutte* – Stravinskij trovò un coautore tanto ideale quanto geniale in Auden, per il quale il problema della «modernità» consisteva nel non essere «più sostenuti dalla tradizione senza esserne consapevoli».

Dall'altro lato, sarebbe equivoco considerare regressivo in sé il principio dell'«opera a numeri» in opposizione a quello del «dramma» di ascendenza wagneriana, in cui la logica dell'azione attraversa e connette le scene.

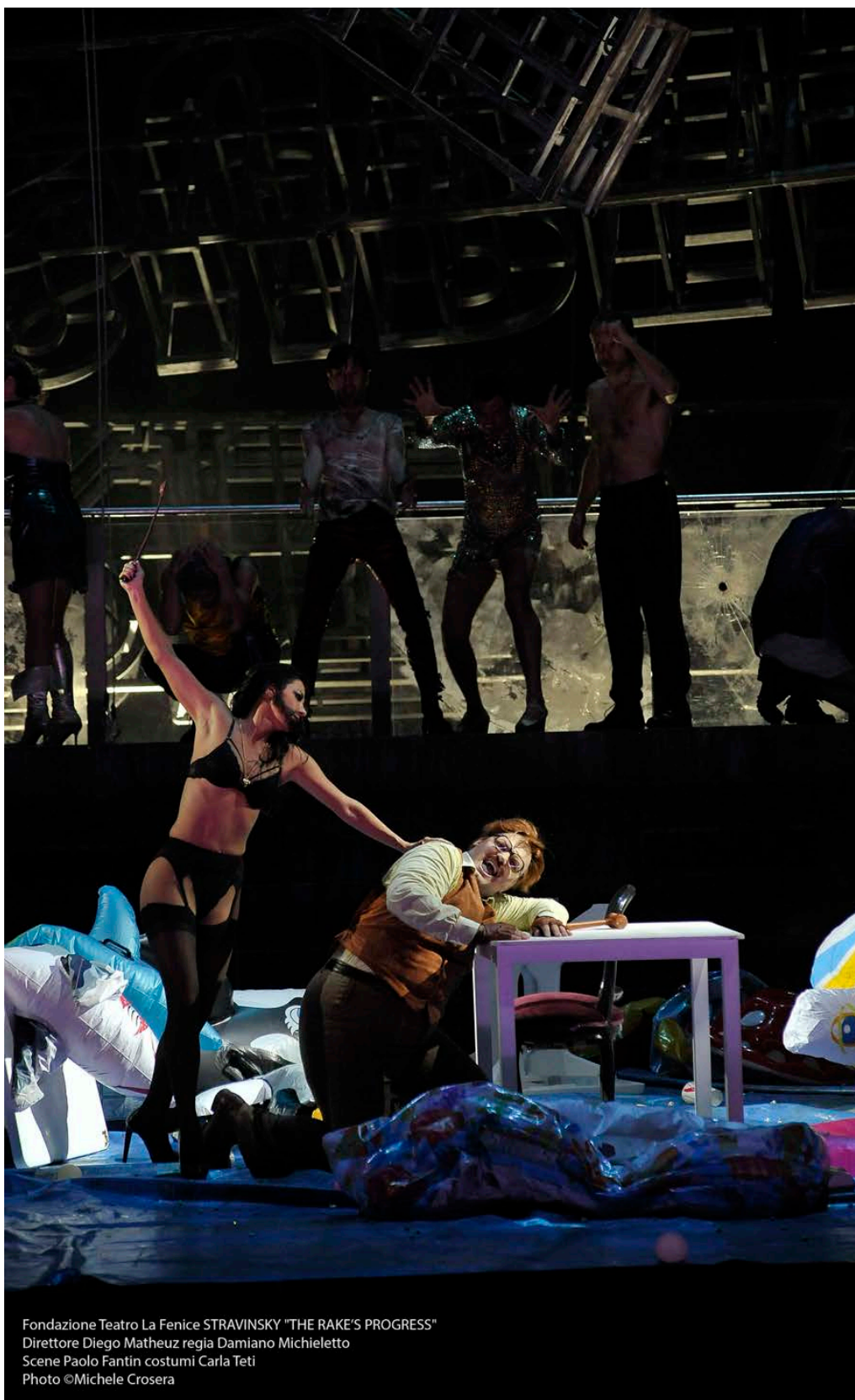
Come la raffinata «favola» di Auden e Kallman offre un ordito ricchissimo di citazioni, allusioni, riferimenti letterari e culturali, così la musica di Stravinskij manifesta una fitta rete di richiami che comprende, oltre a Mozart, Händel e Gluck, Schubert e Weber, Rossini e Donizetti, Verdi e Cajkovskij.

Eppure la partitura, che nel testo si riflette in modo speculare, non è tanto un virtuosistico pastiche quanto piuttosto la quintessenza dell'assimilazione organica di Stravinskij al proprio stile, in un atteggiamento onnivoro non privo di tratti necrofagi, di forme e convenzioni drammaturgiche della tradizione operistica, utilizzate come materiali e strutture da impiegare in un complesso gioco teatrale, che ha appunto il senso della «favola», con consapevole, ironico distacco (in modo non molto diverso Stravinskij avrebbe d'altronde assimilato dopo il Rake la serialità, ormai divenuta anch'essa ai suoi occhi un linguaggio storicizzato).



Auden e Stravinskij imprimono alla dimensione morale e alla critica sociale di Hogarth una nuova tensione ideale, segnata da connotazioni mitologico-culturali e religiose e incentrata sul tema della redenzione attraverso l'amore. Per questo gli stessi personaggi sono creature ben più complesse dei tipi umani suggeriti da Hogarth: in Tom Rakewell si ravvisano i lineamenti di Prometeo, Don Giovanni, Faust e persino di Cristo tentato da Satana; in Anne, quelli di Venere e della Mater dolorosa; nel diavolo Nick Shadow, quelli di un mefistofelico alter ego del protagonista.





Fondazione Teatro La Fenice STRAVINSKY "THE RAKE'S PROGRESS"
Direttore Diego Matheuz regia Damiano Michieletto
Scene Paolo Fantin costumi Carla Teti
Photo ©Michele Crosera

