TEATRO REGIO

STAGIONE D'OPERA 1999·2000

Igor Stravinskij

The Rake's Progress

I LIBRETTI

fuoridalcombo - torino

armonia di forme e colori
nelle carte
e nei tessuti d'arredamento

AGENA®

CARTE DA PARATI E TESSUTI D'ARREDAMENTO

show-room:
torino, corso unione sovietica 225
telefono 011 / 317.19.19
fax 011 / 317.20.00
www.edizionidigitali.it/agena
e.mail: agena@edizionidigitali.it

nei migliori negozi in tutta Italia

TORINO MILANO PADOVA GENOVA BOLOGNA FIRENZE ROMA P

TEATRO REGIO

STAGIONE D'OPERA 1999·2000

TEATRO REGIO TORINO

2 - 16 Novembre 1999

The Rake's Progress

di Igor Stravinskij

23 Novembre - 11 Dicembre 1999

Madama Butterfly

di Giacomo Puccini

17 - 23 Dicembre 1999

Crwdspcr - Rondo - Biped

Balletti di Merce Cunningham

Merce Cunningham Dance Company

28 Gennaio - 10 Febbraio 2000

Die Teufel von Loudun

di Krzysztof Penderecki

22 Febbraio - 5 Marzo 2000

Lucia di Lammermoor

di Gaetano Donizetti

21 Marzo - 5 Aprile 2000

Assassinio nella cattedrale

di Ildebrando Pizzetti

12 Aprile - 3 Maggio 2000

Fedora

di Umberto Giordano

12 Maggio - 3 Giugno 2000

Rigoletto

di Giuseppe Verdi

30 Maggio - 11 Giugno 2000

Wozzeck

di Manfred Gurlitt

20 Giugno - 2 Luglio 2000

L'italiana in Algeri

di Gioachino Rossini

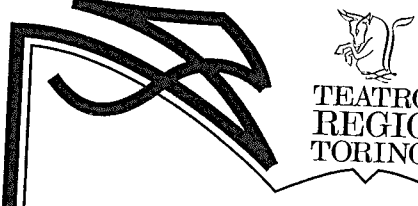
11 - 16 Luglio 2000

Castello del Valentino

Orfeo all'inferno

di Jacques Offenbach

ORCHESTRA E CORO DEL TEATRO REGIO



FONDAZIONE TEATRO REGIO DI TORINO

Walter Vergnano
Sovrintendente

Claudio Desderi
Direttore artistico

Consiglio d'amministrazione

Valentino Castellani
Presidente

Alberto Conte
Vicepresidente

Stefano Della Casa
Alberto Jona
Maria Rovero
Consiglieri

Piero Robba
Segretario

Collegio dei revisori dei conti

Marco Bianchi
Presidente

Andrea Marengo
Luigi Puddu
Revisori

1999

TEATRO
REGIO
TORINO

ALBO DEI FONDATORI

STATO ITALIANO

REGIONE PIEMONTE

CITTÀ DI TORINO

PROVINCIA DI TORINO

COMPAGNIA DI SAN PAOLO

FONDAZIONE CRT

CAMERA DI COMMERCIO INDUSTRIA
ARTIGIANATO E AGRICOLTURA DI TORINO

ITALGAS

SAGAT - TURIN AIRPORT

SAI - SOCIETÀ ASSICURATRICE INDUSTRIALE SpA

AZIENDE METROPOLITANE
DEL COMUNE DI TORINO

Azienda Acque Metropolitane Torino SpA
Azienda Energetica Metropolitana Torino SpA
Azienda Multiservizi Igiene Ambientale Torino
Società Anonima Trasporti Torinesi Interurbani

UNIONE INDUSTRIALE TORINO

con il sostegno di: AGM Italiana Srl, Antica Ditta Marchisio SpA, Autostrada Torino Milano SpA, Bitron Industrie Srl, CSP SpA, Carrozzeria Bertone SpA, Cartiere Burgo SpA, Cerved SpA, Collegio Costruttori Edili, Ergom Materie Plastiche SpA, Fiat SpA, G. B. Carpano SpA, Industrie Pininfarina SpA, Italdesign Giugiaro SpA, Luigi Lavazza SpA, Manifattura Tessile di Nole SpA, Martini & Rossi SpA, Newfren SpA, Picco & Martini Srl, Saiag SpA, Seat Pagine Gialle SpA, SKF Industrie SpA

1999

Edizioni del Teatro Regio Torino

Pubblicazione a cura dell'Ufficio Stampa

Responsabile dei Servizi Stampa, Comunicazione e Marketing
Ugo Sandroni

Coordinamento scientifico e editoriale
Filippo Fonsatti

Ricerca iconografica
Maria Ida Biggi

Progetto grafico
De Silva Associati, Torino

Collaborazione redazionale
N.d.R. - Servizi redazionali

Pubblicità
AP srl, Torino

Finito di stampare nel mese di ottobre 1999
presso la tipografia Stargrafica - Grugliasco (Torino)
© Copyright, Teatro Regio Torino

TEATRO REGIO

STAGIONE D'OPERA 1999·2000

TEATRO
REGIO
TORINO

THE RAKE'S PROGRESS

(LA CARRIERA DI UN LIBERTINO)

Favola in tre atti

Libretto di

Wystan Hugh Auden e Chester Kallman

Musica di

Igor Stravinskij

I LIBRETTI

TEATRO REGIO TORINO
CALENDARIO DELLE RAPPRESENTAZIONI

Martedí 2	Novembre	1999	ore 20.30	Turno A e Opera '900
Giovedí 4			ore 20.30	Turno B
Domenica 7			ore 15	Turno C
Martedí 9			ore 20.30	Turno D
Giovedí 11			ore 20.30	Turno E
Venerdí 12			ore 20.30	Turno Aziendale
Domenica 14			ore 15	Turno F
Martedí 16			ore 15	Turno Pomeridiano 1

SOMMARIO

TEATRO NEL TEATRO
E LABORATORIO DI RETORICA
IN «THE RAKE'S PROGRESS»
di Marco Emanuele *pagina 9*

LA CARRIERA DI UN LIBERTINO
O DELLA DISSIPAZIONE
di Gianfranco Vinay *pagina 29*

UN RITRATTO
a cura di Elisabetta Fava *pagina 45*

RITORNO DAL PASSATO
a cura di Giorgio Gualerzi e Giorgio Rampone *pagina 51*

LIBRI E DISCHI
a cura di Sergio Bestente *pagina 57*

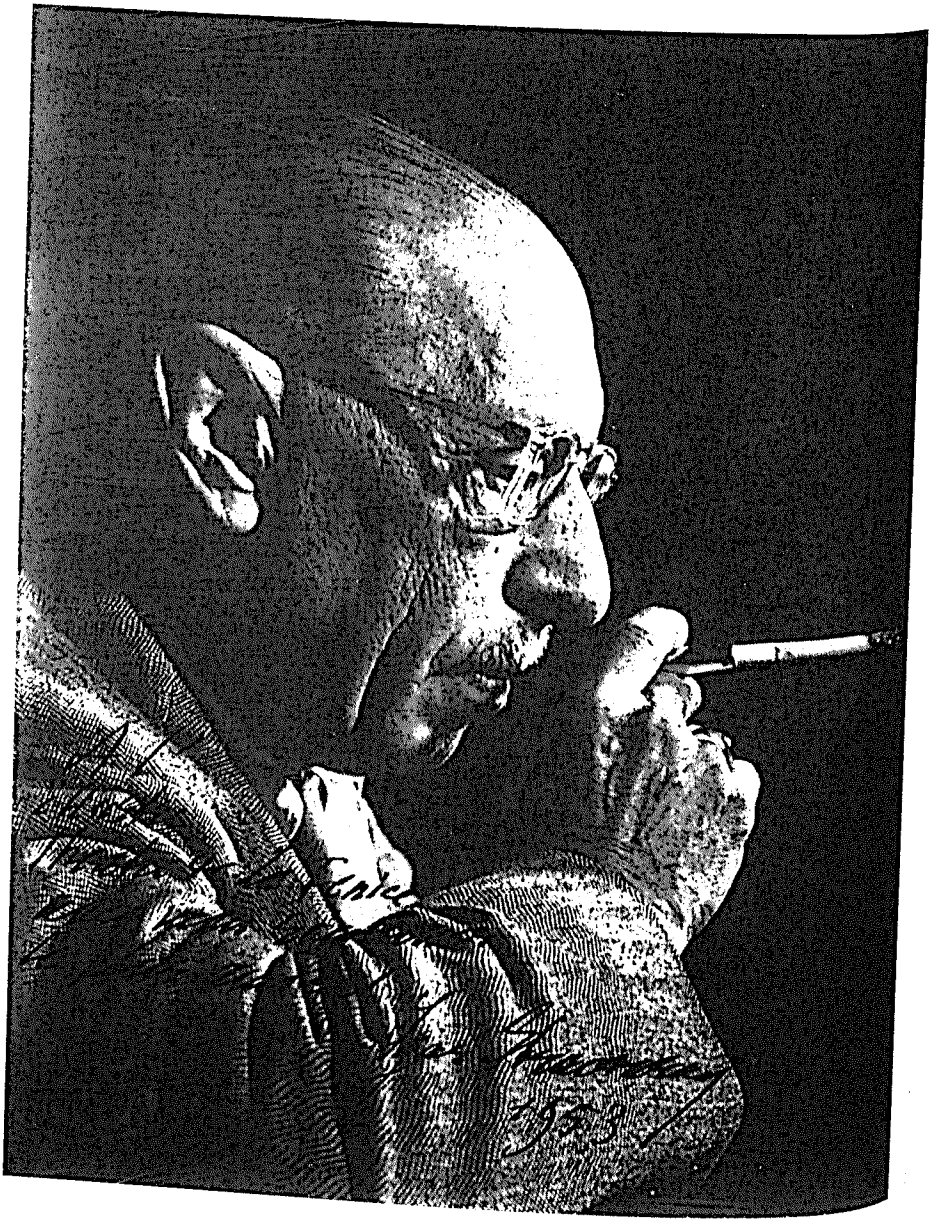
UN VIDEO
a cura di Susanna Franchi *pagina 69*

L'ARGOMENTO
(*italiano/français/english/deutsch*) *pagina 71*

LA STRUTTURA DELL'OPERA
E L'ORGANICO STRUMENTALE
a cura di Enrico M. Ferrando *pagina 93*

IL LIBRETTO
a cura di Antonio Cirignano
(*inglese/italiano*) *pagina 107*

Appendice
IL CASO E IL METODO
DEL LIBERTINO PITTORE
di Marco Vallora *pagina 175*



Ritratto di Igor Stravinskij con dedica al Teatro La Fenice, 1953. Foto Skipsey, Vancouver (Canada).

TEATRO NEL TEATRO E LABORATORIO DI RETORICA IN «THE RAKE'S PROGRESS»

di
Marco Emanuele*

I.

All'origine non solo del soggetto della vicenda, ma anche di alcune scelte formali di *The Rake's Progress* (*La carriera di un libertino*), c'è un'ispirazione visiva: Stravinskij, da anni residente in America, nel maggio 1947 visita a Chicago una mostra sul pittore inglese Hogarth e vede il ciclo intitolato *The Rake's Progress* (1731-1733). Insomma, gli succede quel che è successo ad Adrian Leverkühn, l'antistravinskiano protagonista del *Doktor Faustus* di Thomas Mann (pubblicato nel gennaio 1947) folgorato dalle incisioni di Dürer che gli suggeriscono l'ultima, colossale composizione. C'è poi un incontro felice: tramite l'amico Aldous Huxley, Stravinskij conosce il poeta inglese Wystan H. Auden, anch'egli ormai cittadino americano, che ha già collaborato con Benjamin Britten, ma non ha ancora scritto un libretto d'opera vero e proprio. Dopo uno scambio di lettere, il compositore lo ospita per una settimana, durante la quale viene steso il piano dell'opera, indicante la disposizione e il carattere dei pezzi musicali. Alla scrittura di un libretto che Montale definirà «secco come un bambú»[1] collabora il compagno di Auden, Chester Kallman, poeta e furioso melomane (la Callas per lui era «mia sorella greca»)[2]. Sembra che i librettisti si siano divisi i compiti, almeno per quel che riguarda la prima stesura, ma il loro metodo di lavoro, seduti allo stesso tavolo («quando collaboravano assomigliavano a due chiocce sulle uova»)[3], non permette di distinguere meglio l'apporto personale di ciascuno. Certo, Auden rivede il testo, cambia alcuni versi di Kallman, offre una prova della sua competenza nella metrica inglese e del suo gusto per il *pastiche* letterario.

II.

Il compositore di un'opera lirica compie di solito una scelta importante: non tanto quella della vicenda in sé, della trama (è stato proprio Stravinskij a decidere il soggetto, ma nella storia del melodramma quasi mai succedeva così), quanto di come tagliarla, di come operare un montaggio musicalmen-

te e drammaticamente appropriato. Nel progetto dell'opera, comunicato ad Auden nell'ottobre 1947, è già prevista la particolare organizzazione formale a numeri chiusi. «Avendo scelto un soggetto ambientato in una determinata epoca, ho deciso [...] di recuperare di quel periodo anche le convenzioni», ha dichiarato alcuni anni dopo il compositore, precisando che la riproposta delle convenzioni «non prevedeva comunque il loro aggiornamento o la loro modernizzazione»[1]. C'è da stare all'erta quando i compositori aprono bocca, poiché fanno sempre dichiarazioni un po' sfuocate. Non sono le convenzioni del primo Settecento a essere assunte nelle tecniche di montaggio della partitura, composta di numeri chiusi di varia natura, agili e talvolta molto brevi (arie, duetti, terzetti, cori, concertati) separati da recitativi secchi (con clavicembalo o pianoforte) o sobriamente accompagnati dall'orchestra. Il riferimento sembra essere piuttosto l'opera italiana di fine Settecento e primo Ottocento. E se le convenzioni in sé non vengono 'aggiornate' (ma com'è possibile aggiornarle senza snaturarle?), il linguaggio e lo stile non sono certo quelli di un compositore di un secolo e mezzo prima. Per non parlare del fatto che un simile tipo di opera, col libretto in lingua inglese, non è mai esistito: è il prodotto della contaminazione fra la volontà precisa di provare a scrivere musica sulla prosodia inglese, affrontando specifici problemi di accentazione e pronuncia, e di usare le strutture (numeri chiusi e loro sezioni) e il codice dell'opera italiana, che si sono forgiati su un altro sistema metrico e a quello sono indissolubilmente legati.

III.

Consideriamo la scelta dei numeri chiusi. A pochi mesi dal termine del conflitto mondiale, in America, lontano da quei luoghi densi di storia e cultura che hanno originato forme di comunicazione specifiche come l'opera e il romanzo, Stravinskij si interessa proprio al melodramma, a quel sistema drammaturgico, narrativo, musicale, che per semplificare chiamiamo 'opera italiana', intendendo così non tanto uno spazio geografico e un ambito storico definito, ma la somma di tutte le coordinate di assorbimento europeo, con modi e tempi diversi, dell'opera di stampo italiano. Nello stesso periodo, un altro compositore si dedica all'opera tradizionale, progetta un dramma in cui le sequenze musicali siano ben ritagliate e montate insieme con intuito da regista cinematografico: nel giugno 1945 va in scena a Londra *Peter Grimes*. Anche se commissionata in America, è un po' l'opera del ritorno, in Europa

e in Inghilterra, di Britten. Egli rivela un'adesione totale, diretta, senza schermi, al linguaggio del melodramma, di cui accetta la teatralità convenzionale ricca di storia, fino a utilizzare stilemi musicali e scelte drammaturgiche che appartengono al codice verdiano, oltre che all'opera inglese. A collegare i numeri della partitura sono impiegati i recitativi, vigorosamente accompagnati dall'orchestra, ma Britten utilizzerà con grande libertà addirittura il recitativo secco, col pianoforte, nell'opera comica *Albert Herring*, rappresentata nel 1947 e vista da Stravinskij nel 1949. Non sembra una coincidenza che Britten, Auden e Stravinskij, vissuto il periodo di guerra lontani dall'Europa, a un certo punto sentano il bisogno di tornare a un certo tipo di melodramma, in cui venga esibito, e non mascherato, quello che Gluck chiamava il «tagliente divario [...] fra l'aria e il recitativo». C'è il senso di riconquista, la fiducia non tanto in un genere sclerotizzato, in un sistema di convenzioni datate, quanto in un codice di comunicazione, un linguaggio coerente e maturo di storia, un «mezzo di espressione» (cosí Auden intende l'opera lirica)[5]. C'è la consapevolezza che i compositori della storia del melodramma hanno elaborato, con piú razionalità di quanto si creda, un sistema linguistico e retorico preciso, che funziona bene nell'opera narrativa a pezzi chiusi. Il senso di questa riconquista o ricostruzione è piú diretto nel teatro 'morale' dell'europeo Britten, che intende proseguire un cammino interrotto da poco, una tradizione (Verdi, Wagner, Puccini) rimasta aperta, mentre risulta velato in Stravinskij, per il quale la tradizione cui riferirsi non è immediatamente disponibile. I suoi riferimenti sono piú lontani, non richiamano un periodo storico particolare, bensí un repertorio vastissimo, come se fosse necessario un cammino a ritroso per incontrare convenzioni e formule che risalgono ai primi passi dell'opera in musica (lo stesso percorso c'è nel libretto raffinatissimo di Auden, che richiama movenze e stili di poesia inglese antica). Il diverso modo di intendere il melodramma e l'uso delle convenzioni, cioè delle sue tessere, dei suoi mattoni, delle sue tecniche, da parte dei due compositori, risalta per quanto riguarda il canto melismatico. Britten lo adotta per il personaggio di Peter, come sfogo di tensione emotiva o traduzione del vaneggiare del protagonista (oppure per alcune brillanti pennellate di colore nell'opera comica): il vocalizzo, la perdita di peso della singola sillaba del testo, hanno una giustificazione realistica. Stravinskij utilizza il canto fiorito in misura assai piú estesa, per lui ha una giustificazione interna al modo espressivo scelto per la vocalità dei suoi personaggi, che rimane sempre 'alta', d'ordine tragico, anche quando essi intonano una canzone popolareggiante (come Tom e Nick nel III atto). Il canto ornato diviene tor-

nasole di temperatura emotiva, traduzione della parola specifica del testo (con gusto madrigalistico), indice di nobiltà – vera o presunta – d'animo, specchio di ipocrisia (come in Rossini), sempre comunque strumento necessario del linguaggio del musicista, astratto e non realistico.

IV.

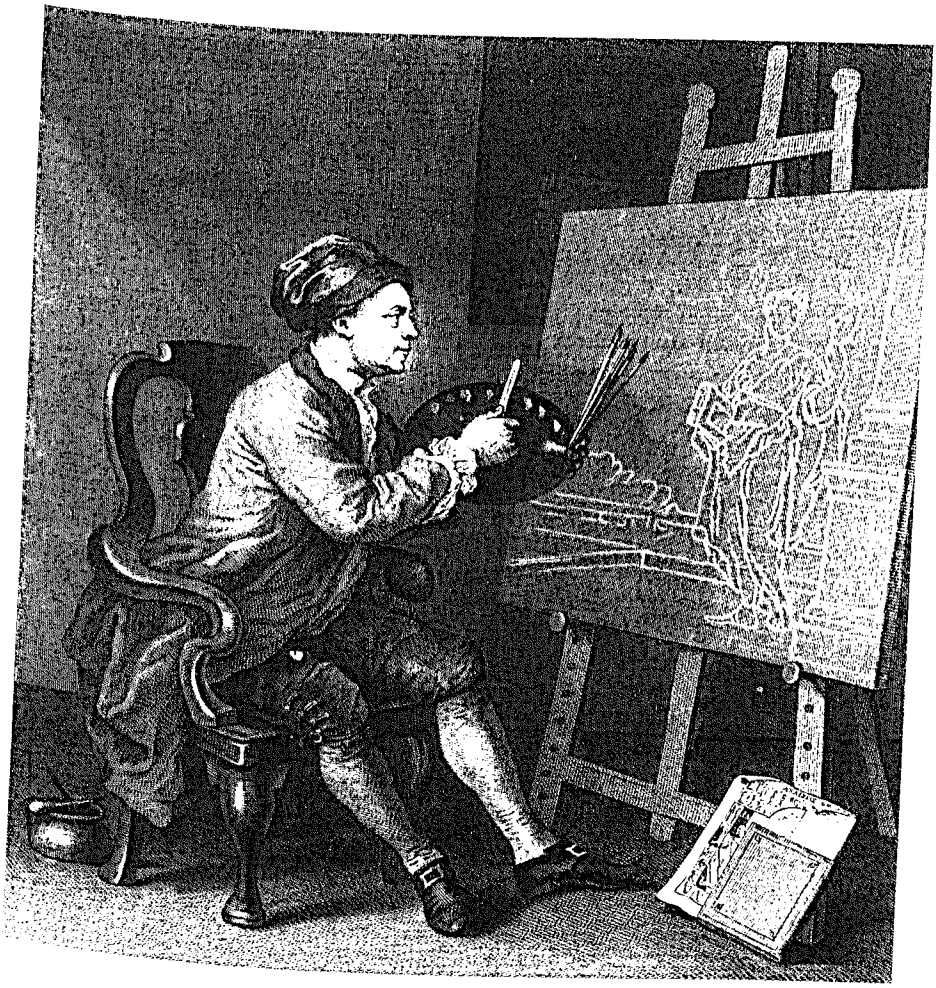
C'è una storia, ed è una storia proprio come si deve, con un antefatto, una successione di quadri che illustrano la 'carriera' del protagonista, la catastrofe finale e l'epilogo. Però, nello snodarsi dell'azione, sotto sotto qualcosa si inceppa sempre, come se si fronteggiassero da una parte il gusto del raccontare e rappresentare fatti, e dall'altra il gusto di scambiare all'improvviso le prospettive, di inserire un particolare che non si adatta al canone del verosimile, un'incongruenza nella trama o in una battuta dei personaggi. Auden, Kallman e Stravinskij sembrano perseguire di proposito l'effetto di distanziare lo spettatore da quanto accade in scena, svelando la consapevolezza della recitazione negli stessi protagonisti. Alla fine, quando cala il sipario sulle note della trenodia funebre cantata dalla comunità di «puri folli» attorno al corpo del protagonista Tom, con brusca frattura irrompe una musica pimpante e scanzonata. I cinque personaggi principali escono sul proscenio e intrattengono un poco il pubblico, per snocciolargli didatticamente la morale della favola. È nello stesso tempo un gesto moderno, straniante, di teatro nel teatro, e una sfrontata citazione del famigerato finalino adottato da Mozart e Da Ponte per il *Don Giovanni* (una cosa simile era già stata rifatta da Ravel, nell'*Heure espagnole*). «Though our story now is ended», cantano i protagonisti. Essi si rivolgono al pubblico sempre in quanto personaggi e non in quanto attori-cantanti, ma ciascuno dispensa qualche commento circa la propria funzione nella vicenda, come se Tom, Anne e compagni avessero di proposito inscenato un *morality play* a vantaggio degli spettatori, tutti senza dubbio «men of sense». Nel libretto i richiami alla finzione della vicenda e alla sua teatralità affiorano spesso, e l'Epilogo non fa altro che confermarli e disporli in prospettiva unitaria. Proprio nella scena finale, quella del manicomio di Bedlam, il padre di Anne compare a richiamare all'ordine la figlia perché «the tale is ended now», il racconto è finito[6]. Nel duetto di II, 3, quando Tom si infiamma davanti alla macchina per trasformare i cocci e le pietre in pane, il diavolo-ciarlatano Nick Shadow si rivolge confidenzialmente al pubblico (che conosce il truc-

co mediante il quale la macchina funziona): «Una parola a tutti i miei amici, ovunque voi siate, / uomini assennati dei palchetti o della platea. / Il mio padrone è uno sciocco, come vedete, ma voi potete fare buoni affari con me». Nella scena del cimitero (III, 2) il diavolo giustifica il proprio comportamento da 'gentleman', dopo la prima vittoria di Tom al gioco delle carte, voltandosi direttamente verso il pubblico («To win at once in love or cards is dull; the gentleman loves sport, for sport is rare...»). Questi e altri momenti di rottura della finzione, i gesti da avanspettacolo coi quali l'attore si rivolge al pubblico, sono affidati all'unico personaggio privo di arie vere e proprie, l'unico che non parla mai fra sé, in 'a parte': Shadow, appunto. È questi un diavolo-narratore, specchio dell'io narrante (dei librettisti e del compositore), che non si attarda a esprimere affetti come Tom e Anne, i quali si estraniano spesso dall'azione, cantando arie patetiche nei momenti meno opportuni (Tom addirittura nel bordello). È proprio con un racconto che il diavolo si presenta, narrando con grande dovizia di particolari la storia dell'eredità dello zio lontano nel suo arioso «Fair lady» (I, 1): un racconto campato in aria, ma reso credibile dalla grazia e signorilità con cui Shadow lo porge al suo pubblico, come un riflesso dell'intera vicenda dell'opera e dell'incongruenza di ogni racconto teatrale.

V.

Oltre ai richiami di Shadow, tesi a spezzare di continuo l'illusione realistica, inseriti non appena si avverta il pericolo dell'immedesimazione troppo prolungata del pubblico nella vicenda, l'opera è tutta costruita da spunti di consapevolezza metateatrale. Essi sono sparsi come indizi da Auden e Kallman e si collegano all'esibizione delle convenzioni melodrammatiche nella struttura del libretto e alla voluta ricerca di inverosimiglianza nell'intreccio del racconto (ad esempio un personaggio, Baba la Turca, rimane immobile e mummificato per un imprecisato lasso di tempo, da II, 3 a III, 1). In questo senso sono da notare, nella configurazione dell'intreccio, i frequenti omaggi alla tradizione spettacolare precedente: luoghi (il cimitero, il manicomio come versione moderna della discesa agli Inferi), personaggi e loro funzioni (spesso mutevoli: Tom è un po' Don Giovanni e un po' Faust, Orfeo, Adone; Shadow è un po' Mefistofele e un po' Don Giovanni a sua volta), effetti scenici (l'apparizione salvifica della donna-angelo nel momento di incertezza; Shadow che sprofonda nella tomba come Don Giovanni), si-

tuazioni (una donna che parte alla ricerca di un uomo 'perduto', come numerose eroine dell'opera comica; la scena del sonno e del sogno premonitore). Un personaggio in particolare vive interamente come una specie di omaggio al teatro: Baba la Turca, la donna barbuta. Assente nelle incisioni di Hogarth, introdotta in apparenza come personaggio grottesco, in quanto Tom deve realizzare la propria libertà compiendo un atto gratuito (sposarla), Baba è anche simbolo della costruzione del femminile, della teatralità di una certa immagine femminile inventata dagli uomini. Un simbolo di finzione, di contrasto fra realtà e apparenza, come la donna barbuta incontrata dal protagonista della *Sonata a Kreutzer* a Parigi[7], ma non solo. A parte la risoluzione caricaturale e in buona parte, almeno nei suoi primi interventi, grottesca, che ne diede Stravinskij, forse all'inizio un poco sordo al fascino di un simile personaggio, Baba è per Auden e Kallman la Prima donna, la Diva del teatro, sebbene si tratti di un teatro circense. Le didascalie che guidano Baba fin dalla sua prima apparizione sono particolarmente chiare al proposito: essa è presentata su una sorta di piedistallo, i suoi gesti sono maestosi e teatrali, da attrice consumata. Si sa che i momenti fondamentali nella vita di una Diva sono sempre due: il ritiro dalle scene (sofferto o gioioso che sia) e il ritorno alle scene. Baba li vive in diretta entrambi, esibendosi per l'ultima volta al suo pubblico dall'alto della scalinata della nuova casa (II, 2) e dichiarando con filosofia, quando comprende che il suo matrimonio con Tom è andato a rotoli, «I shall go back and grace the stage» (III, 1). Secondo i migliori luoghi comuni riguardanti gli 'artisti da teatro', è anche esperta del mondo «e de li vizi umani e del valore», al punto di capire a colpo d'occhio i sentimenti del suo annoiato marito, di comportarsi in modo materno con Anne, di diffidare per istinto da Shadow. Nel corso delle scene che la vedono protagonista, comunque, Baba continua imperterrita a 'recitare', parlando e gesticolando sempre sopra le righe. Recita anche nella rappresentazione del proprio sesso: è un travestito, un transessuale o (come diremmo oggi) un/una *transgender*? Joseph Kerman la definisce «caricatura perfetta della femminilità comune» e «parodia delle verità eterne dello spettacolo»[8], ma questa è la Baba di Stravinskij, che si sovrappone con il «suo continuo cicaleccio», «i suoi nervi» e «la sua zuccherosa canzoncina d'amore»[9] (in II, 3) al personaggio folle e squisitamente *camp* creato da Auden e Kallman. *Drag queen* (ma anche un po' *opera queen*) in carriera, a lei è affidato l'ultimo messaggio metateatrale dell'opera, quando nell'Epilogo si rivolge alle donne presenti in sala mettendole in guardia perché «all men are mad:/all they say or do is theatre».



William Hogarth (1697-1764), *Hogarth dipinge la Musa Comica*. Autoritratto. 1758-1764.

VI.

La drammaturgia di Stravinskij si basa sull'interesse, lo studio, l'assimilazione delle forme e del codice particolari del melodramma. Tramite la riproposta di convenzioni 'non aggiornate' il compositore organizza un discorso sull'opera, una riflessione sul melodramma e le sue formule. Il fatto che queste imprigionino i protagonisti e diventino cosí espressione del contenuto morale dell'opera, cioè dell'incapacità dell'uomo di autodeterminarsi, è l'interpretazione che ha fornito Bruno Antonini, convincente anche se non si accorda a quanto Stravinskij stesso ha affermato: «anziché cercare forme musicali che esprimano simbolicamente il contenuto drammatico (come nei labirintici esempi di Alban Berg), ho scelto di rappresentare il *Rake* come un'opera a numeri del Settecento, un'opera dove lo sviluppo drammatico si basa sulla successione di pezzi chiusi»[10]. Oggi viene riconosciuto con maggiore convinzione rispetto al passato il fatto che anche in un'opera a numeri chiusi si possa parlare di sviluppo drammatico[11]. Come il compositore si scopra drammaturgo per il modo in cui fa reagire le forme imposte dalla tradizione, è stato ormai chiarito, a proposito degli scatti dinamici interni alla forma pluripartita del melodramma italiano del primo Ottocento[12]. Stravinskij, Auden e Kallman sembrano riferirsi proprio a questo sistema di convenzioni, nonostante il compositore stesso abbia citato *Cosí fan tutte* come termine di paragone. Se l'opera di Mozart fu certamente un modello di spazio sonoro, di dimensione orchestrale, è al melodramma rossiniano-donizettiano che sembrano riferirsi le coordinate formali di gran parte dei numeri in cui è divisa la partitura (sovrabbondante di indicazioni circa il nome dei singoli brani, quasi con l'intento di smembrare e dissimulare la concezione unitaria di alcuni di essi). Non mi riferisco tanto alla forma interna dei numeri, quanto alla loro attrazione reciproca, al loro disporsi in arcate drammaturgiche che trascendono la rigida definizione che il compositore ha scelto di volta in volta in partitura. Ad esempio, il primo quadro dell'opera (I, 1), a partire dal primo numero cantato da Shadow poco dopo il suo ingresso, il *Recitative [and Quartet]* «Fair lady, gracious gentlemen», si organizza secondo una progressione tipica dei concertati interni delle opere italiane: tempo d'attacco, cantabile, tempo di mezzo, stretta. Il numero citato potrebbe configurarsi come lungo ed elaborato tempo d'attacco (preceduto da quella specie di recitativo accompagnato che è «Fair lady») – e questo giustificherebbe la sua natura rapsodica; il breve duetto «Farewell, farewell» costituirebbe il cantabile, seguito da recitativo secco,

«Arioso and Terzettino» quali rispettivamente tempo di mezzo (all'arioso segue la pantomima solo strumentale dell'addio) e stretta (il terzettino). Il passaggio dall'arioso in cui Tom si rivolge direttamente, in tempo reale, al padre di Anne («Dear father Trulove»), all'ultimo numero, in cui i personaggi cantano in 'a parte', sciolti dal tempo rappresentato, trova giustificazione drammatica nello scarto che caratterizza il passaggio da un tempo dinamico (il tempo di mezzo) a uno statico (la stretta). E il terzettino, che si avvia su ritmo baldanzoso in una chiara atmosfera tonale maggiore, di contro alla pausa di immobilità e incertezza della precedente pagina orchestrale in minore, ha proprio le caratteristiche oggettive di una stretta: lungi dal commentare il momento di melanconia causato dal distacco da Anne, Tom pensa egoisticamente alla futura carriera londinese, che gli schiuderà «Laughter and light, and all charms that endear». Per lo stesso motivo nella grande scena di Anne (I, 3), dopo l'infrazione al codice irrealistico del numero chiuso causata dal richiamo parlato, fuori scena, della voce del padre, che determina un brusco ritorno al tempo reale, e dopo il tempo di mezzo, in cui Anne giunge alla decisione di partire alla ricerca di Tom e scioglie una breve preghiera, la Cabaletta «I go to him» trova una giustificazione e una sua necessità nelle convenzioni ottocentesche, che prevedono uno scatto positivo al termine di una 'gran scena' concepita per il/la protagonista. Un altro esempio: nel primo quadro del III atto, dopo aver sentito le voci di Tom e di Shadow, invece di precipitarsi fuori casa per raggiungere e salvare il suo protetto, Anne si attarda a cantare, esortata da Baba, da Sellem e dal coro, un fulmineo 'stretto-finale' che inizia con l'impeto di una cabaletta («I go to him»). Sull'esigenza di realismo si innesta quella di chiudere il disegno formale, che prevede, come in numerose altre scene dell'opera, una disposizione a piú movimenti che ricorda la 'forma a quattro' dei concertati dell'opera italiana di primo Ottocento. È veramente impossibile uscire di scena senza aver cantato almeno una breve cabaletta.

VII.

La dimensione metateatrale del libretto sembra riflettersi in un atteggiamento metamusicale da parte di Stravinskij, ovvero nello studio e nella riproposta della retorica musicale elaborata dalla tradizione lunghissima dell'opera in musica, in particolare dal melodramma di fine Settecento e del primo Ottocento. Con un atteggiamento da studioso di linguistica e retorica il compo-

sitore aderisce a una 'teoria degli stili' musicali: è evidente l'impiego di uno stile alto, tragico, sublime, per Tom e Anne, di un registro comico per Shadow e di una specie di polistilismo per il personaggio di Baba (la vocalità impervia su intervalli 'strani', a confronto con il diatonismo sentimentale di Tom e Anne in II, 2; il declamato a stile concitato e quasi parlante; la melodia suadente del suo *Song* in II, 3; il virtuosismo da primadonna nella scena isterica; l'ampia melodia da *musical* americano di «I shall go back»). Uno dei motivi per cui esistono le gerarchie stilistiche nella vocalità dei vari personaggi, nel melodramma, è quello di far cozzare l'uno con l'altro i differenti modi espressivi. Stravinskij sa che la contrapposizione fra i vari tipi di espressione ha un effetto drammatico: è una componente essenziale del linguaggio operistico sfruttata in modo esteso da Verdi. Una successione fulminea di livelli stilistici si origina nella scena della vendita all'asta (III, 1): lo stile comico nell'ultima parte dell'arietta del banditore Sellem, lo stile tragico nella ripresa dell'aria «di furia» di Baba (con vocalizzi irati e salti di registro), una canzone fuori scena di Tom e Nick. La frizione stilistica ricompare agghiacciante all'inizio della scena del cimitero (III, 2), quando il protagonista si esprime in una specie di passacaglia melismatica su basso ostinato, che stride con la ballata di Shadow, e i due registri si alternano a varie riprese. Nella stessa prospettiva, si possono citare alcuni esempi di come il compositore utilizzi il montaggio delle forme a sua disposizione (recitativo e numero chiuso) per organizzare la dialettica fra ipnosi e risveglio, immedesimazione e straniamento dell'ascoltatore. Ci sono due momenti particolari in cui è evidente il gusto sadico con cui un recitativo mette fine inesorabilmente all'atmosfera sognante e stilizzata del numero chiuso, ma gli esempi potrebbero essere piú numerosi. Nel quadro del bordello, dopo che Tom si perde nel lirismo della sua aria («Love, too frequently betrayed») e contagia di malinconia le prostitute, l'intervento di Mamma Goose (archi e fagotto) è un brusco risveglio che richiama protagonista e ascoltatori alla realtà 'bassa' del sesso forzato. Nell'ultimo quadro, dopo un'accorta successione di numeri ipnotici (duetto e ninna-nanna di Anne), l'accordo perfetto del cembalo che segna l'ingresso di Trulove, giunto ad accompagnare la figlia a casa, è come un colpo di mannaia. Il compositore manipola i processi di ascolto del pubblico, portato alla perdita di sé e all'immedesimazione nel tempo statico di un numero chiuso: nell'esaltare, invece che attenuare, il tagliente divario fra i due mezzi espressivi, Stravinskij utilizza a rovescio la successione canonica fra recitativo e aria, percepita dagli ascoltatori del Settecento come fonte di emozione e movimento teatrale[13].

Igor Stravinskij in un disegno di Pablo Picasso, 1920.

VIII.

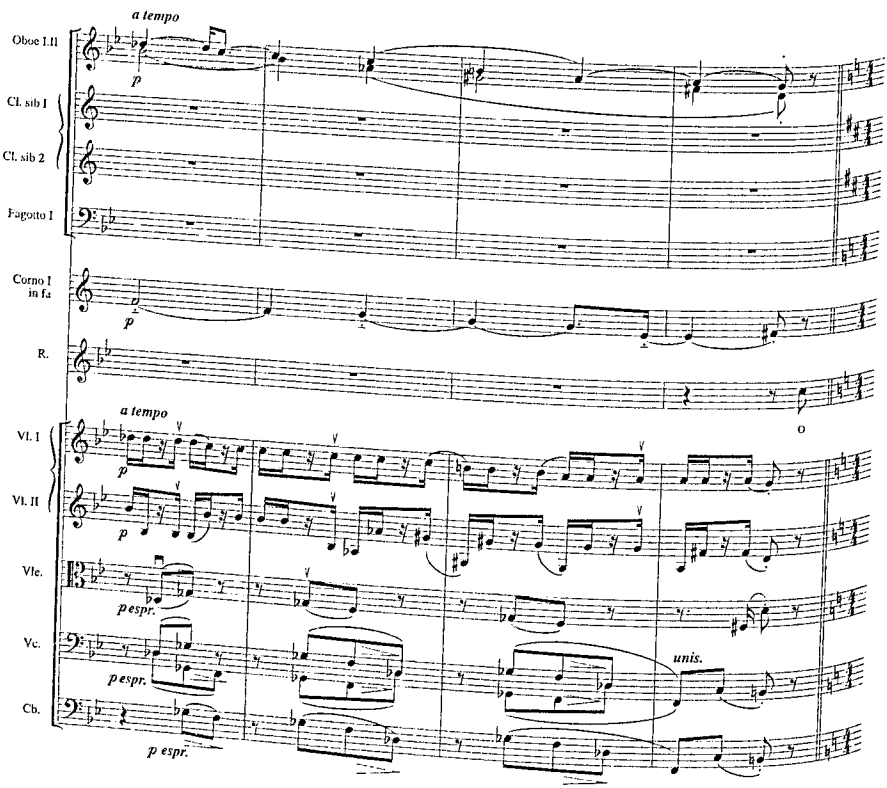
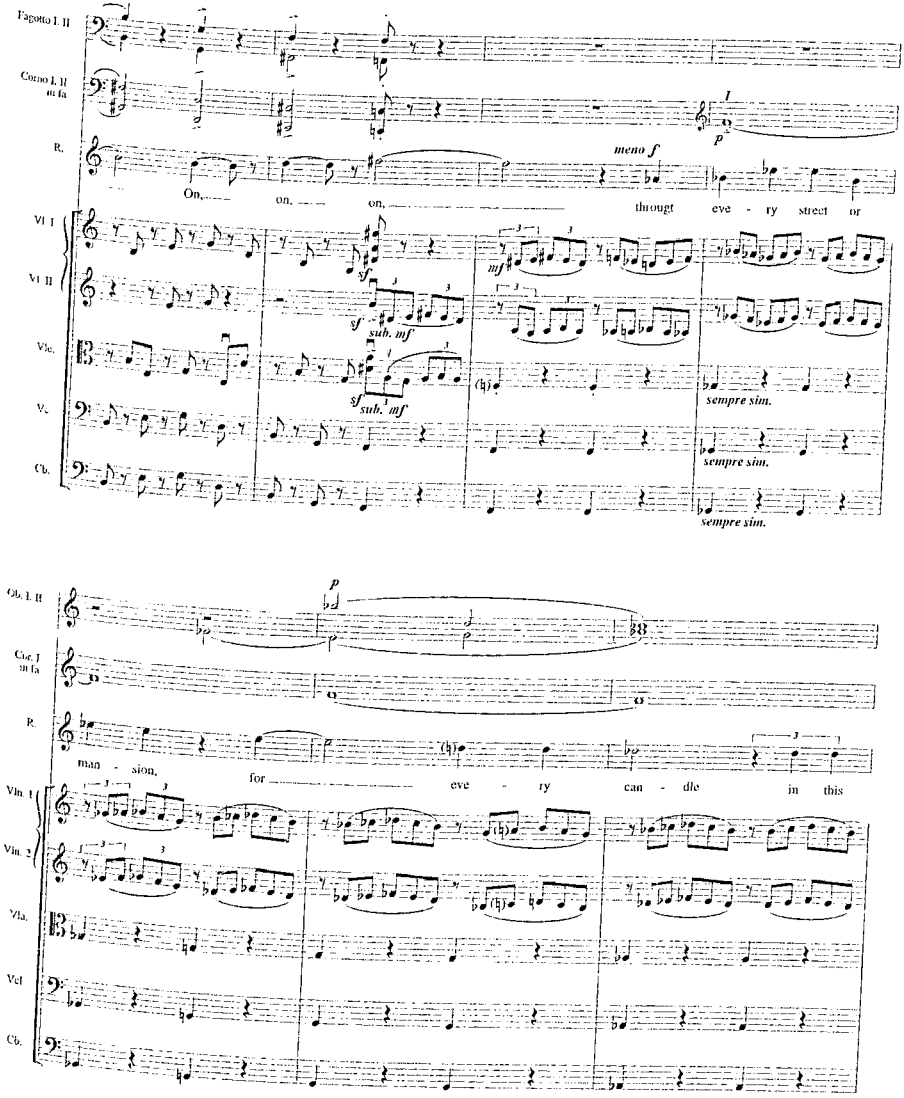
Lo studio e l'assimilazione del linguaggio e delle tecniche drammaturgiche del melodramma avvengono a piú livelli. Riguardo al livello macroscopico, quello delle grandi arcate formali, ci sono gruppi di numeri che ricordano la 'forma a quattro' italiana. A un livello intermedio, quello del singolo numero nominato in partitura, altre dimensioni tradizionali sono citate direttamente: ad esempio, la cavatina di Tom in I, 2 ricorda la forma settecentesca omonima. A livello microscopico, di formule sintattiche e stilemi linguistici, il gioco di richiami non è meno puntuale. Ad esempio, accanto a brani che terminano con gesti fulminei (ad esempio il Preludio, con lo stilema della quartina di semicrome ribattute seguita da una croma), o con gesti cadenzanti piú discorsivi e carezzevoli (il trio e il duettino di I, 1), il formulario cadenzale dello stile classico è citato scopertamente in numerose sequenze conclusive, a volte con leggeri effetti di distorsione e sfasamento ritmico, a volte in modo piú neutro: si pensi a come terminano l'aria di Tom e il quartetto (I, 1); e l'aria di Anne, con un lungo Do acuto suggerito al compositore da Auden (I, 3). Sono formule di punteggiatura, cadenze in armonia di tonica esasperatamente ribadita, che affiorano qua e là nel tessuto di rielaborazione linguistica costruito dal compositore. C'è un caso in cui l'effetto è leggermente distorto: alla fine del quartetto citato («I wished but once, I knew»), Tom termina la sua esortazione con una cadenza all'acuto («and make it grow»), sul quale esplode una sproporzionata fanfara orchestrale, come già accadeva alla chiusa della sua aria precedente. Però l'acuto di Tom è 'stonato'. Con effetto straniante il compositore piazza la voce sul settimo grado e non sulla tonica prevedibile, simulando una stecca, come se la Fortuna tanto invocata iniziasse a incepparsi proprio quando Tom le si abbandona. Dunque il compositore può utilizzare per fini drammaturgici una formula di punteggiatura, apparentemente neutra, quale l'immancabile acuto finale del cantante. Anzi, del codice melodrammatico utilizza proprio tutto, anche un ingrediente tanto familiare come la stecca imprevista.

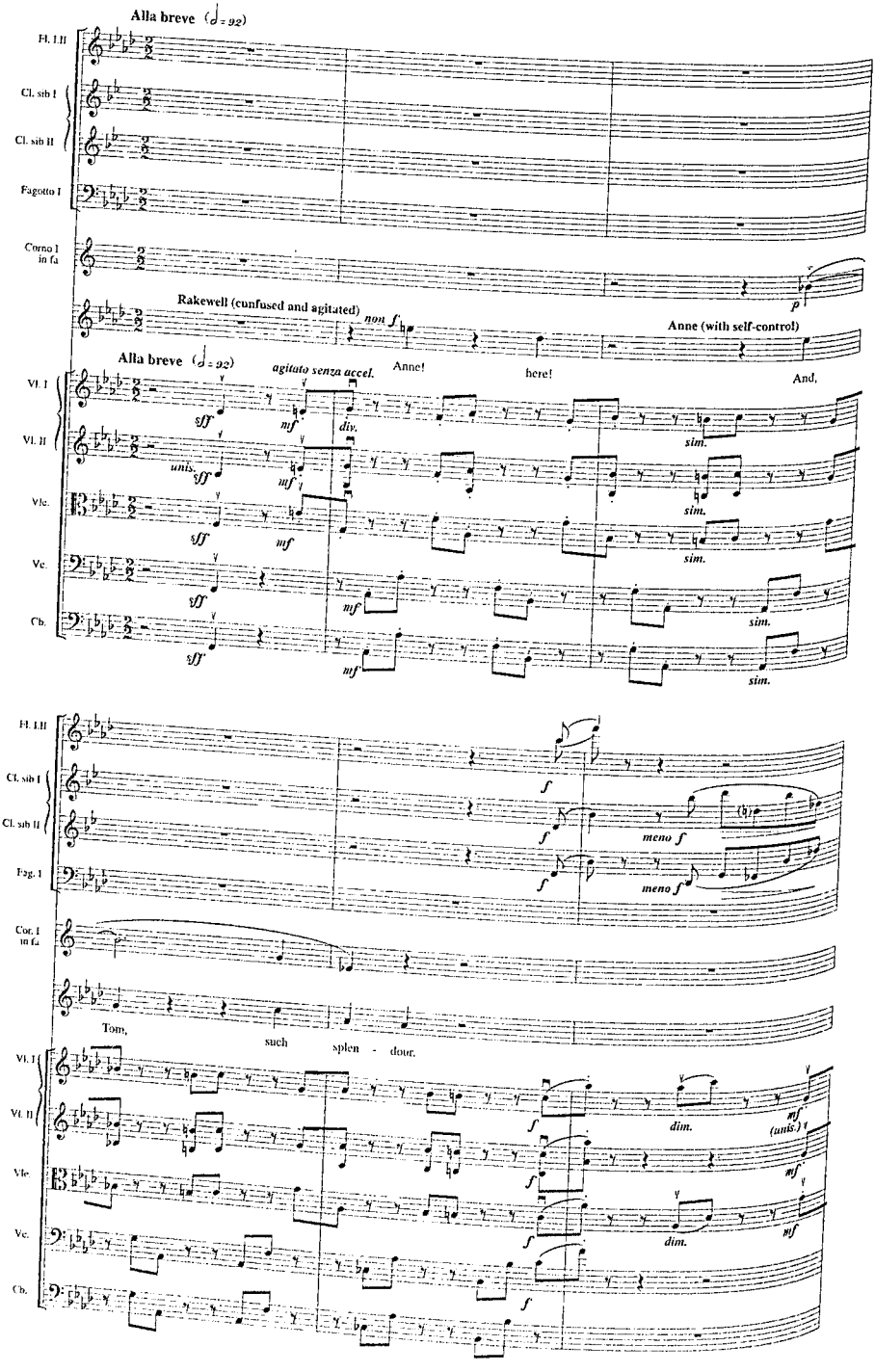
IX.

La partitura stravinskiana è un sistema linguistico nutrito di motivi ricorrenti, stilemi costruttivi personalissimi (ad esempio, il modulo ternario per sottrazione progressiva: un motivo esteso viene ripetuto una volta, ed è piú corto, e un'altra volta, ridotto all'osso), segni musicali spesso legati a un per-

sonaggio (le ottave o gli accordi spezzati che seguono costantemente Tom; il suo 'ritmo concitato' presente a partire dal Preludio) o a nuclei drammatici (la figura arpeggiata del clavicembalo per l'espressione dei desideri del protagonista). Non ci sono casi di parodia, intesa nel senso tecnico di travestimento di musica altrui. Ci sono casi di citazione, rarefatta e straniante quasi sempre, qualora si possa individuare con precisione il modello di riferimento. Ad esempio, il tessuto orchestrale mozartiano dell'attacco dell'arioso di Tom («Dear father Trulove»: I, 1), che sembra «Vorrei dir, e cor non ho» di Don Alfonso in *Così fan tutte*; il ricalco del quintetto «Di scrivermi ogni giorno» (sempre dall'opera mozartiana) nel coro delle prostitute «Haw sad a song»; l'introduzione strumentale di II, 2, in particolare l'attacco con gli accordi ribattuti a piena orchestra, in tonalità di Do minore da scena delle tenebre rossiniana, seguito dal disegno degli archi, che richiama il mormorio naturalistico di «Soave sia il vento». Alla luce delle considerazioni svolte circa la drammaturgia metateatrale dell'opera, non ci sembra però opportuno distinguere tra un linguaggio 'diretto' e uno 'indiretto', mediato, allusivo. Anche nei casi più evidenti di utilizzo della memoria e del repertorio, l'atteggiamento del compositore sembra essere di tipo retorico: questa è la lingua del melodramma e così può essere impiegata, ai fini della narrazione. Stravinskij si prefigge di parlare, a modo suo, tale linguaggio, secondo una tecnica che Gérard Genette definirebbe di 'imitazione' (Virgilio nei confronti di Omero, per esempio), operazione complessa che esige la costituzione preliminare di un modello di competenza generica (il 'modello melodrammatico', nel nostro caso), risultato della mediazione fra il testo imitato (non uno solo, per Stravinskij, ma un repertorio di testi) e quello imitativo. È per questo che nella partitura sono assai più numerosi i momenti in cui si incontrano idee e formule che hanno lunga tradizione nel melodramma, tessere che esistono di per sé, modi di dire, gesti e stilemi anonimi, che non devono a nessun autore in particolare la propria esistenza. Il compositore si appropria di essi con una serietà, questa sì, 'mozartiana': la stessa che si può incontrare in *Così fan tutte*. Egli rispetta con serrata coerenza alcune formule comunicative proprie del codice, alcuni luoghi comuni sfruttati intensamente da Mozart, Rossini e Verdi. Ad esempio: l'intervallo di seconda minore come simbolo di dolore (la stessa figura intensificata ai bassi e ai violini: si veda l'esempio I alla pagina seguente); l'accompagnamento agitato, da aria di furia (quello, ma è un caso fra i tanti, di «Smanie implacabili» in *Così fan tutte*: esempio II); la figura strumentale ostinata, a due crome alternate fra gruppi differenti, indicante agitazione parossistica (è uno stilema verdiano,

si pensi al *Trovatore* II, 3, al verso «Non può nemmeno un dio» della cabaletta del Conte: esempio III). Piú che di parodia, si potrebbe parlare di consapevolezza stilistica di Stravinskij, che utilizza a fondo le possibilità di un codice aperto, di lungo raggio, comprendente i risultati della ricerca mozartiana sulla parola in musica e molti *tópoi* ottocenteschi[14]. Consapevolezza stilistica e retorica, piuttosto che intento parodico e citazioni scoperte: anche in *Cosí fan tutte*, piú che atteggiamento autoironico e ricchezza di citazioni, mi sembra vi siano la stessa serietà, la stessa attenzione alle possibilità retoriche del codice melodrammatico, la consapevolezza di compiere un'operazione linguistica che si basa su materiali forniti da un repertorio saturo di tradizione. È un repertorio di gesti musicali originati dal connubio fra parola, musica e azione, un linguaggio cifrato di cui Stravinskij si appropria, nella sua ricerca di oggettività, conscio che ogni creazione è opera di *bricolage*[15].

ESEMPIO 1

ESEMPIO 2

Fagotto I, II
Corno I, II in fa
R.
meno f
On, on, on, through eve - ry street or
Vl I
Vl II
Vlc.
Vc.
Cb.
sempre sim.
Cb. I, II
Cor. I in fa
man - sion, for eve - ry can - dle in this
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vcl
Cb.

ESEMPIO 3

Alla breve (♩ = 92)
Fl. I, II
Cl. sib I
Cl. sib II
Fagotto I
Corno I in fa
Rakewell (confused and agitated)
non f
p
Anne (with self-control)
Alla breve (♩ = 92)
agitato senza accel.
Anne!
here!
And,
Vl. I
Vl. II
Vle.
Vc.
Cb.
sff
mf
div.
unis.
sim.
Fl. I, II
Cl. sib I
Cl. sib II
Fag. I
Cor. I in fa
meno f
Tom,
such
splen - dour.
dim.
(unis.)

* Marco Emanuele (Torino, 1969) si è diplomato in Musica corale e Direzione di coro al Conservatorio di Alessandria e in Composizione al Conservatorio di Torino. Si è laureato in Storia della Musica a Torino con Giorgio Pestelli e Paolo Gallarati. La sua tesi sulle opere serie di Rossini è stata pubblicata dall'Associazione De Sono (*L'ultima stagione italiana*, Passigli, Firenze 1997). Ha pubblicato saggi sull'opera comica italiana di metà Ottocento, sulla nascita del melodramma in Piemonte, sulle «tramelogedie» di Vittorio Alfieri, su Metastasio nell'Ottocento. Ha scritto voci per il *Dizionario dell'opera* (Baldini & Castoldi, Milano 1996).

1 E. Montale, *Prime alla Scala*, Mondadori, Milano 1981, p. 32.

2 T. Clark, *«Mio due, mio doppio». Storia di W. H. Auden e Chester Kallman*, Adelphi, Milano 1999, p. 63.

3 *Ibid.*, p. 115; su Auden e Kallman, incontrati all'epoca della prima di *Elegy for Young Lovers* di Henze, ha scritto Alberto Arbasino nell'articolo *Un poeta al Grand Hotel* ora raccolto in A. Arbasino, *Lettere da Londra*, Adelphi, Milano 1997, pp. 83-100.

4 B. Antonini, *Straniamento e invenzione nel «Rake's Progress» di Igor Stravinskij*, Passigli, Firenze 1990, p. 28 (i testi originali delle affermazioni del compositore si leggono in P. Griffiths, *Igor Stravinsky: The Rake's Progress*, Cambridge University Press, Cambridge 1982).

5 È il titolo del suo saggio compreso nell'opuscolo *Guida a «The Rake's Progress»*, stampato per conto della Biennale di Venezia nel 1951.

6 Spezzare momentaneamente l'illusione di verità mediante un accenno alla finzione del teatro era un procedimento caratteristico dell'opera comica del Settecento, desunto dalla Commedia dell'Arte, sfruttato da Goldoni e Da Ponte (cfr. A. Di Profio, *Le regole dell'inganno: «Così fan tutte» e la lezione goldoniana*, in «Studi musicali», 1995, pp. 314 sgg.), e in seguito intensificato in numerosi libretti di Felice Romani, che portano alle estreme conseguenze l'effetto straniante del teatro nel teatro (*Il Turco in Italia*, *I due Figaro*, *Un'avventura di Scaramuccia*).

7 «Una volta, a Parigi, passai in rivista tutti i vari spettacoli, e vidi anche una donna barbuta e un cane acquatico – stando almeno a quel che diceva l'insegna. Risultò che si trattava soltanto di un uomo in abito scollato da donna», L. Tolstoj, *La sonata a Kreutzer*, Feltrinelli, Milano 1991, p. 51.

8 J. Kerman, *L'opera come dramma*, Einaudi, Torino 1990, p. 199. Un accenno alla metateatralità del personaggio di Baba in M. Bortolotto, *Rakishness as Literature*, in *Stravinskij oggi*, «Quaderni di Musica/Realtà», 10, 1986, p. 243: «Vi emerge soltanto, ma con evidenza sconfiggente, il personaggio immaginato secondo Broadway, la gran Baba. Eppure, essa è anche la figura che mette in forse la drammaturgia, in quanto uscente, con un rilievo di primo piano, dal giuoco dei ritorni-rimandi su cui il *Rake* è per il resto fondato».

9 *Ibid.*

10 Antonini, *Straniamento e invenzione* cit., p. 27.

11 Ad esempio rispetto a *L'opera come dramma* di Joseph Kerman, che comunque dedica al *Rake*, «esercizio virtuosistico di neoclassicismo novecentesco», alcune pagine accanto a quelle riservate al *Wozzeck* (Kerman, *L'opera come dramma* cit., pp. 195-206, citazione a p. 195).

12 Cfr. L. Bianconi, Introduzione a *La drammaturgia musicale*, Il Mulino, Bologna 1986; H. S. Powers, *«La solita forma» and «The Uses of Convention»*, in «Acta Musi-

cologica», LIX, 1987; S. L. Balthazar, *The «Primo Ottocento» Duet and the Trasformation of the Rossinian Code*, in «The Journal of Musicology», VII, 1989.

13 Cfr. G. Pestelli, *L'età di Mozart e di Beethoven*, Edt, Torino 1979, p. 63.

14 Per una definizione di *tópos* nel melodramma cfr. F. Noske, *Dentro l'opera*, Marsilio, Venezia 1993, pp. 193 sgg.

15 Genette afferma che l'intertestualità «è, a suo modo, una forma di *bricolage*. È un termine dalle connotazioni generalmente negative, ma a cui certe analisi di Lévi-Strauss hanno conferito un tocco di nobiltà. [...] Diciamo soltanto che l'arte di 'fare il nuovo col vecchio' ha il vantaggio di creare oggetti piú complessi e piú avvincenti dei prodotti 'fatti apposta': una funzione nuova si sovrappone e si intreccia a una struttura vecchia, e la dissonanza fra questi due elementi in compresenza rende stimolante l'insieme» (G. Genette, *Palinsesti*, Einaudi, Torino 1997, pp. 468-469).

William Hogarth, *Il pubblico si diverte*. Acquaforte. 1733. Questa immagine è stata usata da Hogarth come biglietto di prenotazione per la serie di incisioni di *The Rake's Progress*.

William Hogarth, *Hudibras batte Sidrophel e Whacum*. Tavola VIII tratta da *Hudibras* di Samuel Butler. 1725-1726. Incisione.

LA CARRIERA DI UN LIBERTINO O DELLA DISSIPAZIONE

di
Gianfranco Vinay*

Allo scadere del secolo bisogna pur assumere coscienza di una situazione paradossale: Igor Stravinskij, il Protagonista con la p maiuscola della scena musicale novecentesca, è stato un compositore frainteso. Soprattutto dalla critica. In particolar modo da *Mavra* e *Pulcinella* in avanti, quando iniziò a parodiare la tradizione 'colta', russa e occidentale. Da questo momento in poi la storia della ricezione critica di Stravinskij è una sorta di epopea del pregiudizio e del malinteso fomentati dallo stesso compositore nel momento in cui, contravvenendo alla regola del silenzio che si era autoimposto in un primo tempo, decise di scendere in campo dialogando con giornalisti, pubblicando articoli, libri di memorie e di enunciazioni poetiche[1].
Osservata col senno di poi, la virulenza di questo scontro è anche la prova (se ve ne abbisognasse una) della potenza espressiva della musica di Stravinskij e della sua extraterritorialità. L'arte musicale stravinskiana era 'fuori'; arte aliena, esotica nel senso piú pieno e filologico del termine. Le reprimende non erano altro che scudi, difese di fronte a qualcosa al di là delle capacità di comprensione dei piú. Arte difficile da incasellare, e perciò avvertita come provocatoria, imbarazzante.
Il punto zenitale del periodo cosiddetto neoclassico, *La carriera di un libertino* (*The Rake's Progress*) andata in scena l'11 settembre del 1951 al Teatro La Fenice di Venezia, provocò un vero fuoco di fila di critiche negative: aridità inventiva, dipendenza dai modelli, intellettualismo, necrofilia, artificiosità, abilità tecnica fine a sé stessa, cinismo. Un *cahier de doléance* che i critici avevano iniziato a compilare trent'anni prima, all'epoca della presunta conversione di Stravinskij al Neoclassicismo, e che si era allungato vieppiú, continuando il compositore, imperturbabile, a scrivere in quella maniera. Cito, ad esempio, lo stralcio di una di quelle recensioni:

> Anche in quest'opera abbiamo ritrovato una nota «abitudine inventiva» di Strawinsky: quella di citare, con la massima disinvoltura, spunti melodici dei piú diversi autori della storia della musica; e qui sono citati senza risparmio Mozart e Rossini, Haendel e persino Lulli, Gounod e Ciaikowsky e Verdi; di Bellini ascoltiamo addirittura l'«Ah, non credea mirarti» della *Sonnambula*.
> Ma, come di consueto, Strawinsky, nel citare, rifà, e nel rifare imbalsama, isterilisce, scheletrizza, quegli elementi melodici, armonici e ritmici. Sembra essersi tuffato nella storia della

musica come in un mucchio di rottami; pesca, da quel mucchio, i 'pezzi' che gli occorrono, li considera con l'occhio dell'archeologo che esamina una serie di fossili. Un tempo quei fossili manifestarono straordinarie cariche d'espressione, di quell'espressione che Strawinsky dichiara di odiare o perlomeno di non perseguire. Furono creature vive, diciamo noi. Ora sono pezzi da museo, che Strawinsky impiega per far cantare i suoi personaggi; a tutto ciò sorge una grande tristezza; l'opera non riesce né piacevole né faceta, come ha proclamato l'autore, ma estremamente triste e, si badi, d'una tristezza capziosamente intellettualistica e riflessa, quella che deriva dalla constatazione della impossibilità d'un lirismo vero e diretto, felice e incantato. Strawinsky mette in moto i suoi 'fossili' con sbalorditiva capacità, e in questo si rivela musicista prodigioso, ché la musica è soprattutto movimento. Ma fa danzare i morti. E poi, con una dissonanza improvvisa, con un paradossale intervento timbrico, con un accompagnamento che sembra quello, di operistica memoria, schitarrante, ad accordi ribattuti, e invece si rivela zoppicante e jazzisticamente sincopato, ci ordina di non commuoverci, ci disincanta, se eventualmente ci fossimo incantati, ci fa una smorfia, ci indirizza un lazzo. Cinismo? Pudore, impotenza inventiva o estremo e persin sublime ritegno e dominio di sé?[2].

Oggi, in epoca cosiddetta postmoderna, ci sembrerebbe che i termini della questione si siano invertiti; ciò che mezzo secolo fa veniva deprecato potrebbe esser assunto come titolo di merito. Ma partendo da premesse di questo genere non faremmo che precipitare in pregiudizi critici di segno opposto. La strapotenza dello stile stravinskiano impedisce qualsiasi ricupero postmoderno della *Carriera di un libertino*, come, piú estensivamente, della sua arte musicale[3]. Stile inteso non solo nel senso di linguaggio musicale, ma anche come atteggiamento creativo complessivo, come espressione della personalità artistica globale (nel senso di Buffon: «le style est l'homme même»). L'opera che fu accolta e interpretata (nel bene e nel male) come il culmine del Neoclassicismo di Stravinskij è innanzitutto il culmine di una drammaturgia musicale sviluppatasi all'interno della vicenda stilistica personale. Uno stile che era sbocciato in tutta la sua pienezza all'epoca dei primi balletti in collaborazione con la compagnia di Djagilev e i cui principi fondamentali sarebbero rimasti inalterati nel corso di piú di mezzo secolo: la durata temporale come struttura-base di una forma a mosaico, il ritmo come elemento dinamico, un'espressività anti-patetica, anti-sentimentale, anti-psicologica basata su una gestualità di tipo rituale; l'armonia, il timbro, il contrappunto utilizzati in modo originalissimo rispetto sia alla tradizione che all'avanguardia.

È evidente che tale stile, inaugurato e sviluppato nell'ambito del balletto, avrebbe trovato difficoltà ad adattarsi a generi teatrali che coniugano musica, gesto, scena e vocalità. Scartato il melodramma non solo per motivi poetici, ma anche perché la sua dinamica patetica e sentimentale era agli antipodi delle categorie stilistiche di Stravinskij, egli sperimentò diverse soluzioni che,

da *Mavra* (1921) in poi si baseranno sullo stesso principio: ogni numero operistico sviluppa un 'gesto musicale' che caratterizza la situazione drammatica mediante atteggiamenti espressivi differenziati ricalcati su modelli tratti da un vastissimo repertorio. La trasposizione in musica di questi gesti presi in prestito dalla tradizione del passato permette a Stravinskij di variare continuamente atmosfera nel corso delle diverse scene, senza però esprimere direttamente emozioni e sentimenti dei personaggi, praticando qualcosa di simile alla «teoria degli affetti» di barocca memoria.

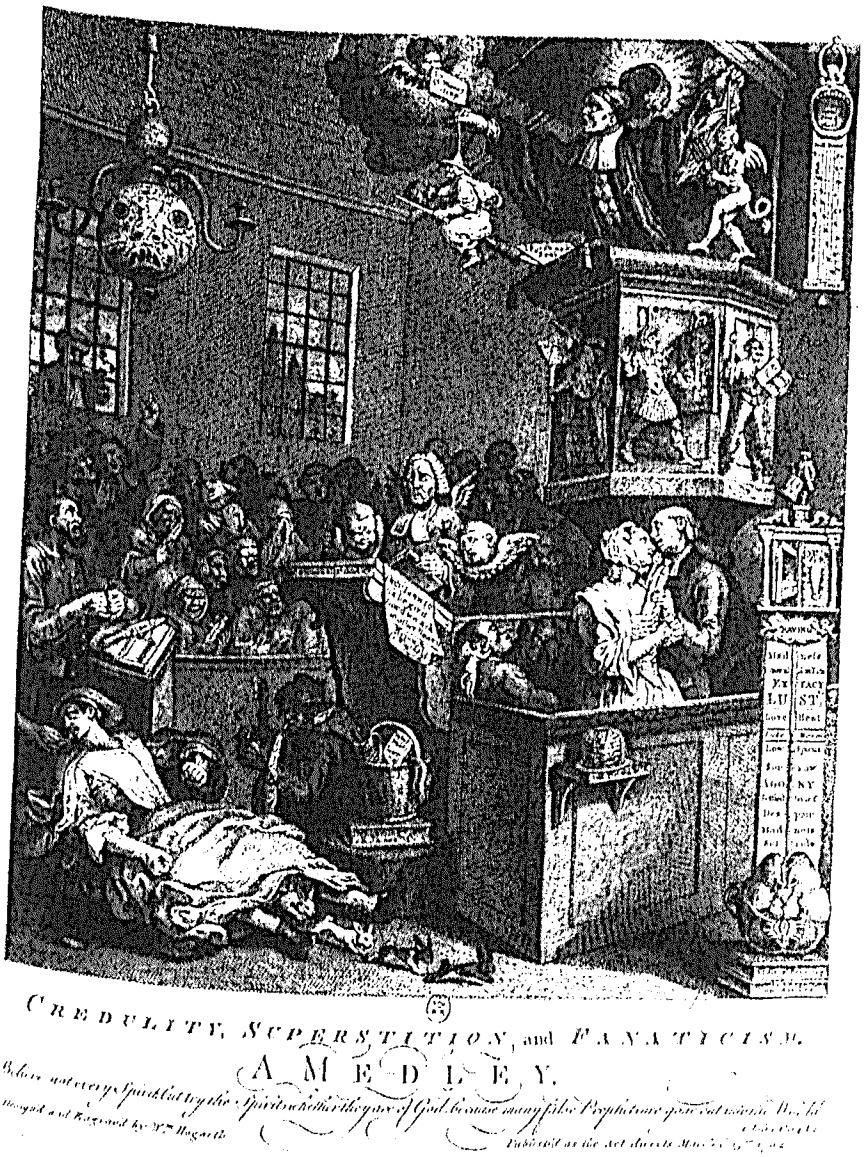
Nonostante l'importanza indubbia che questi modelli assumono nella strutturazione dell'opera essi non attenuano mai lo smalto inconfondibile del suo stile, che se ne appropria in modo osmotico. Stravinskij definí questa osmosi fra stile e modelli con il termine di 'maniere', e riconobbe in *Oedipus Rex* l'opera che lo rese consapevole dell'utilizzazione creativa di tale principio. Ogni nuova composizione introduce nuove 'maniere' che contribuiscono a determinare la sua 'tinta' specifica, ma anche altre già introdotte in opere precedenti sono rigenerate. Man mano che gli anni passavano e il catalogo stravinskiano si arricchiva di nuove opere, il processo parodistico si trasformò dunque e sempre piú in un processo autoparodistico.

La carriera di un libertino è un vaso ricolmo di queste maniere, vecchie e nuove. Quelle nuove, generate dalla versificazione inglese e dall'ambientazione della vicenda, saranno immediatamente riprese nella *Cantata.* Quelle vecchie coprono lo spazio di un trentennio – l'arco intero del cosiddetto periodo neoclassico. Da quando Stravinskij si lasciò scappare che aveva ascoltato *Così fan tutte* assieme a Auden all'epoca della loro collaborazione alla sceneggiatura, diversi musicologi, anche in tempi recenti[4], si sono affannati a cercare le fonti mozartiane e le analogie tematiche. Disponendo di un ricchissimo serbatoio di maniere personali Stravinskij non aveva bisogno di citare o di ricalcare modelli mozartiani. Diverse delle maniere ricorrenti nella *Carriera di un libertino* derivano da *Apollon musagète*, ed è proprio l'animazione creata da un accompagnamento ricco di formule ritmiche 'danzanti' che apparenta Stravinskij a Mozart. Il fatto che queste maniere funzionino benissimo sia in un balletto che intendeva ricreare una classicità sovratemporale coniugando Lulli con Čajkovskij, sia in un'opera ambientata nel Settecento, può far capire in che misura i modelli siano stilizzati. Sospesi tra un passato indeterminato e il presente dell'attualizzazione stilistica, piú che di modelli assumono la funzione di archetipi. Il modello è qualcosa che si ricalca, un disegno di cui, sotto la copia, si percepiscono i contorni, l'immagine originale. L'archetipo è qualcosa che si rigenera, che appare ogni volta sotto una forma diversa.

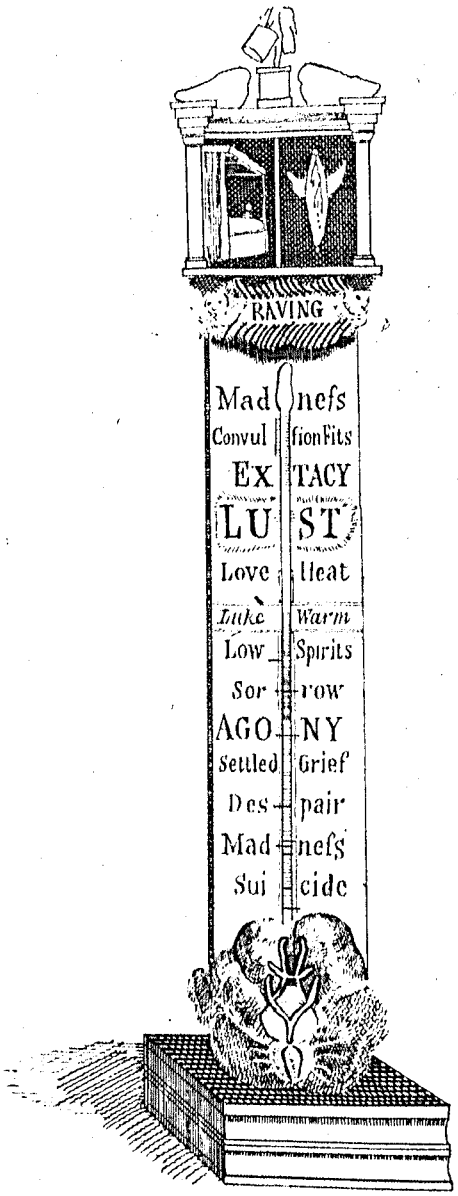
Lo stesso discorso vale per la struttura drammaturgica. All'epoca della creazione *La carriera di un libertino* fu spesso ricondotta a modelli specifici di cui l'opera stravinskiana era considerata una copia 'degenerata':

> Trarre una morale da questa assurda e sciocca favola non ci sembra possibile. Nonostante le straordinarie complicazioni, i molti simbolismi, i giochi allusivi, non siamo riusciti a scoprire in essa nulla di essenziale e significativo. Ed è giocoforza accontentarsi di quello che, nell'epilogo, i personaggi, sullo schema di certe opere buffe, vengono a cantare alla ribalta. La morale della «Carriera di un libertino» è la seguente: il diavolo riesce a trovare sempre fra gli oziosi una vittima.
> Ma l'impronta da melodramma buffo settecentesco non è data solo dall'epilogo: tutt'altro. Lo schema di questo genere teatrale forma l'ossatura dell'opera sin dall'organico strumentale così composto: quintetto d'archi, due flauti, due oboi, due clarinetti, due corni, due trombe, timpani e cembalo (ieri sera sostituito dal pianoforte). Si tratta, nelle intenzioni, del melodramma buffo mozartiano, tenendo presente soprattutto la drammaticità del *Don Giovanni* e la leopardiana malinconia di *Così fan tutte*. Ed è proprio Mozart che patisce le conseguenze più gravi del saccheggio di citazioni che Strawinski fa con incredibile «nonchalance». Dell'opera buffa sono le forme chiuse, con la serie di arie, duetti, terzetti, cabalette, concertati, uniti dal recitativo secco o accompagnato. Tuttavia se l'opera buffa offre lo schema fondamentale, le forme del melodramma ottocentesco neppure mancano, e non basta. Vicino al Sette e all'Ottocento italiani ci sono lo spirito russo, dell'autore e altrui, il music-hall 1920 e persino certa vocalità berghiana (*Lulu*)[5].

Auden e Stravinskij, nell'elaborazione della trama e del libretto trassero certamente ispirazione da un gran numero di modelli, ivi comprese le due opere mozartiane, ma senza privilegiarne uno in particolare. Lo scopo dell'operazione era, anche in questo caso, non di ricalcare uno o più modelli, ma di riattivare numerosi archetipi per creare un'opera la cui trama fosse la più universale possibile: non un'opera, ma l'Opera. L'intreccio di quest'Opera, inoltre, per potersi adattare perfettamente allo stile del compositore, doveva assolvere ad alcune funzioni favolistiche alle quali Stravinskij era particolarmente sensibile. Per meglio comprendere la complessa struttura drammaturgica che sta alla base della *Carriera di un libertino* bisogna analizzarne la trama per sommi capi. All'origine prima dell'opera c'è la serie omonima, pittorica e grafica, di Hogarth che Stravinskij ebbe modo di vedere a Chicago. Dalle otto tavole di questa serie, e da quattro di esse in particolare, Stravinskij e Auden trassero alcuni spunti essenziali alla loro trama. La prima tavola illustra il libertino che, beneficiario di un'eredità, sta prendendo possesso dei suoi beni. Come sempre, in Hogarth, la scena è affollata di personaggi e di cose essenziali alla narrazione e all'interpretazione allegorica e moralistica. Mi limiterò a sottolineare la presenza dei due personaggi principali: il libertino e



William Hogarth, *Credulità, superstizione e fanatismo*. 1762. Acquaforte. David Hockney per *The Rake's Progress* di Stravinskij si ispira a questa incisione nel disegnare un 'misuratore di lascivia'.



David Hockney, schizzo per un 'misuratore di lascivia'. 1975. Inchiostro su carta.

la fidanzata abbandonata. Un sarto sta facendo provare degli abiti nuovi al giovane erede, mentre una vecchia indignata sorregge una giovane donna in lacrime, che tiene tra due dita un anello: fidanzata respinta e suocera evitata. La fidanzata respinta, come Anne nell'opera teatrale, lo seguirà nel corso di tutta la sua dissipata carriera, fino all'epilogo, nel manicomio.
Nella tavola di Hogarth il contrasto drammatico piú forte è creato dal ripudio della fidanzata, che contrappone amore sentimentale della fanciulla e cinismo del giovane libertino. Anche nell'opera il contrasto fra la costanza e la pietà di Anne e l'incostanza e l'irresponsabilità di Tom, è l'asse portante della struttura drammaturgica. A un primo confronto fra il *Don Giovanni* mozartiano e *La carriera di un libertino* stravinskiano, il numero delle equivalenze che si possono rintracciare fra le due opere è uguale a quello delle opposizioni, dei contrasti. Partiamo dalle equivalenze piú vistose. Il nome della protagonista femminile, Anne Trulove, 'Anne vero-amore' o 'sincero-amore' rinvia a Donna Anna del *Don Giovanni* mozartiano. Ma il suo ruolo è piuttosto quello di Donna Elvira: l'impersonificazione dell'amore imperituro e, in questo caso, salvifico. Dopo aver cercato di sottrarre il suo amato bene dalle grinfie diaboliche di Nick Shadow, avergli salvato l'anima *in extremis* e averlo cullato come una madre pietosa nei suoi ultimi accessi di follia, se ne ritornerà con il padre a casa, nella pace e nella solitudine della campagna. E stiamo pur certi che non si rifidanzerà. Il giardino dove i due amanti, all'inizio della vicenda, cantano il loro amore in un arcadico pomeriggio di primavera, diventerà d'ora in avanti il chiostro della sua clausura domestica.
D'altro canto il giovane libertino, Tom Rakewell, non è certo un Don Giovanni. A spronarlo alle sue imprese libertine non è un impulso vitale e vitalistico, prorompente e iperattivo, ma Nick Shadow, la sua ombra mefistofelica, che lo manovra come un burattino inerte e passivo. I suoi *exploits* nell'attività dongiovannesca per eccellenza, l'*ars amatoria*, la conquista galante, si riducono a un'iniziazione erotica in un bordello e al matrimonio con una donna 'barbuta'!
Due altri principi di opposizione che si ramificano da questo asse saranno egualmente importanti. Innanzitutto l'opposizione campagna-città, che in senso biblico, vuole significare l'allegoria Eden-Mondo, Salvezza-Peccato e, in senso mitologico, l'allegoria Arcadia (e, dunque, mitologia) - Storia. L'amore fra Anne e Tom sboccia in primavera in un'atmosfera idillica, e si riconvertirà in idillio quando Tom, perduto il senno, assecondato da Anne, immaginerà di essere Adone visitato da Venere (tutte le vicende che accadono tra questi due estremi sono manifestazioni dei secondi termini di questa opposizione).
L'altro principio è l'opposizione Tom - Nick Shadow, che non è tanto e sol-

tanto quella fra un Faust in sedicesimo, scioperato e imbelle, e un Mefistofele rivisitato, ma anche quella fra un Tom-Calibano e un Nick Shadow - Ariel di *The Sea and the Mirror*, quel commento alla *Tempesta* shakespeariana che Auden aveva scritto qualche anno prima della collaborazione con Stravinskij, nel 1944. Dunque il contrasto fra una Natura, caotica e confusionaria, quella di Tom, e l'Immaginazione artistica, impersonificata da Nick Shadow, che corrompe la Natura attraverso l'Artificio.

Il nome e cognome del diavolo, Nick Shadow, è una sintesi delle due culture d'origine del librettista e del compositore. Nick è abbreviazione inglese per Niccolò, da Niccolò Machiavelli, grande Mefistofele della storia. Shadow sta per 'ombra', ovviamente, ed è specialmente nella cultura russa che il diavolo compare sotto forma di ombra, che sarebbe poi l'anima demonizzata. Colui che appartiene al diavolo non fa piú ombra, perché il diavolo è diventato la sua ombra. L'ombra, come l'anima, è anche il doppio, e lo sdoppiamento è premessa di una storia di follia e di una morte tragica e prematura.

La seconda scena dell'opera trae ispirazione dalla terza tavola di Hogarth, l'orgia del libertino in un bordello. Una prostituta sta accarezzando il libertino, ubriaco, e approfitta della sua ebbrezza per derubarlo con la complicità di una collega. Il nome della maîtresse, Mamma Goose, Mamma Oca, deriva molto probabilmente da un'altra tavola di Hogarth della serie *La carriera di una prostituta*, in cui una mezzana che sta adescando la protagonista della serie è rappresentata in strada dietro vari oggetti, fra cui una cesta con un'oca sgozzata. In sintesi stringata, la scena operistica è la seguente. Tom, preso fra l'incudine di Mamma Goose e il martello di Nick Shadow, recita il catechismo del piacere su una formula che rifà il verso a una cantillazione liturgica. Ma, come giunge alla parola «Love», amore, il ricordo di Anne, del vero amore, l'assale. Dopo questo rigurgito di sentimentalismo e di moralità, afferma di volersene andare prima che sia troppo tardi. Ma Nick Shadow, con un gesto magico, fa ritornare indietro di un'ora le lancette dell'orologio. La baldoria riprende, ma quando Tom ritorna sul tema dell'amore, il suo umore è malinconico e nostalgico. Una malinconia, una nostalgia che riescono perfino a contagiare le prostitute. Dopo un inno corale ai piaceri della vita sul modello di una *ballad* inglese, Mamma Goose, se non altro per diritto di anzianità, reclama a sé lo *jus primae noctis* sul giovane.

Questa scena inaugura il meccanismo drammaturgico che sarà alla base dell'intera *Carriera di un libertino*. Tom è preso in mezzo fra le opposte istanze dell'affetto per Anne, alimentato dalla sua presenza nei momenti salienti della sua carriera, e dall'influenza nefasta di Nick Shadow, che lo incita costan-

temente ad azioni irresponsabili. È l'eterna lotta fra il principio del Bene e il principio del Male, fra l'angelo custode e il demonio. Una lotta vieppiú aspra man mano che l'azione avanza inesorabilmente verso l'esito finale.
L'ultima scena del primo atto rappresenta appunto la funzione salvifica di Anne, che in un plenilunio autunnale non riesce a prender sonno all'idea che Tom sia in pericolo. L'aria con fagotto obbligato in cui Anne canta la sua agitazione notturna è anche una larvata allusione alla funzione di Diana cacciatrice alla ricerca del suo bell'Adone, che ella assumerà d'ora in avanti. Una cabaletta in do molto virtuosistica culminante su un do iperacuto esprime la decisione presa. A insaputa del padre, affronterà i pericoli della City per cercare di sottrarre Tom dalle grinfie del Maligno.
E che Nick Shadow sia proprio Mefistofele non c'è dubbio alcuno: egli è signore del tempo. L'essenza del patto fra Faust e Mefistofele si basa sull'arresto del tempo. «Se dirò all'attimo: fermati dunque! sei cosí bello! allora mi potrai gettare in catene, allora andrò volentieri in rovina. Allora potrà suonare a morto la campana, allora sarai liberato dal tuo servizio. Si arresti l'orologio e cada la lancetta e sia finito, per me, il mio tempo». Cosí nel *Faust* di Goethe. Nella prima sceneggiatura del *Rake's Progress* è indicato che l'orologio a cucú del bordello deve recare la scritta: «Tempus fugit». Nick Shadow può fermare il tempo per prolungare la durata dell'attimo fuggente, ma la vita, non fluendo piú nel corso del tempo, non bruciandosi in attività, non è piú vita, ma sogno: «Sweet dreams, my master. Dreams may lie, But dream. For when you wake, you die». «Sogni d'oro, padrone. I sogni possono mentire, ma dormi. Perché, se ti svegli, morrai!» sono le ultime parole che Nick Shadow pronuncia alla fine della scena. Il suo compito diabolico è di far sí che Tom, nel corso dell'anno stabilito come durata del loro patto, non viva, ma sogni, sciupando il suo tempo in azioni assurde gabellate come imprese importanti e meritorie.
La prima di queste imprese è l'Atto Gratuito, il matrimonio con Baba la Turca. L'introduzione di questo personaggio grottesco è uno dei momenti in cui l'opera si discosta di piú rispetto alle tavole di Hogarth. E, proprio per questo, è un momento particolarmente rivelatore delle reali intenzioni poetiche e drammaturgiche di Auden e di Stravinskij. Tanto piú che, nella prima sceneggiatura, in accordo con la trama narrativa di Hogarth, il Maligno propone all'Eroe (i nomi dei personaggi non sono ancora specificati) di sposare la Brutta Duchessa per salvarsi dai debiti. Una trama realistica è sostituita da una trama inverosimile, surrealistica. Il matrimonio con Baba la Turca non è soltanto un *coup de théâtre* ma, nella sua logica profonda, è l'atto dongiovan-

nesco per eccellenza. La quintessenza del dongiovannismo non è la seduzione stimolata dall'avvenenza femminile, ma la seduzione in sé e per sé, come la lista delle avventure erotiche del *Don Giovanni* di Mozart e di Da Ponte ci ricorda. Il dongiovannismo è la trasgressione artificiosa nei confronti dell'appetito sano, dell'attrazione naturale. Tom-Calibano, ancora una volta, si lascia irretire da Shadow-Ariel. Sicuramente fu Auden a proporre questa revisione del progetto originario. Non tanto e non solo per i sottintesi omosessuali del personaggio della Donna Barbuta, ma specialmente perché essa incarna la quintessenza del dongiovannismo come l'intendeva lui: vale a dire, la negazione sistematica, l'assenza di *télos*, di finalità morale, religiosa e esistenziale. Poiché questa assenza di *télos* è, secondo lui, irrapresentabile, il matrimonio con Baba La Turca ne è la rappresentazione simbolica e surrealistica. L'Atto Gratuito è il massimo della dissipazione esistenziale e dell'artificiosità.

Proprio questo scarto fra realtà del personaggio umanizzato e irrealtà del personaggio disumanizzato, robottizzato, questa Baba *double face* l'apparenta a *Petrouschka*, al *balagan* (teatro da fiera) russo, alle marionette di Kleist, a *Coppelia*. È teatro nel teatro, teatro delle marionette, e appunto impersonificazione di un'artificiosità che è consustanziale non solo alla vita cittadina, che Tom condanna e maledice nella sua tirata all'inizio del secondo atto, ma anche e specialmente alla creazione artistica e alla stessa natura. Un principio fondamentale della poetica di Auden. «O Nature, green unnatural mother» sono un ricalco di versi di Auden come «Nature by nature in unnature ends». Stravinskij, ovviamente, era consentaneo a questa interpretazione artificiosa dell'arte e della natura, tanto piú della natura 'artistizzata', raffigurata in forme artistiche.

Se la realizzazione del secondo desiderio di Tom, «I wish I were happy» e il conseguente atto gratuito, il matrimonio con Baba La Turca, fanno parte, come si è appena visto, della parte dongiovannesca della *Carriera di un libertino*, il suo terzo e ultimo desiderio «I wish it were true», «vorrei che ciò fosse vero», vale a dire che il suo sogno di una macchina che trasforma i cocci in pane diventi realtà, fa parte piuttosto del *côté* faustiano della vicenda. Nella prima sceneggiatura la macchina trasformava l'acqua in pepite d'oro, e in questo caso il riferimento al *Faust* goethiano è particolarmente trasparente: il sogno della distribuzione universale della ricchezza, della fine della povertà e dell'indigenza. Nella versione ultima è piú esplicito il sottinteso teologico (i sassi tramutati in pani delle tentazioni di Cristo nel deserto) e piú manifesto il peccato d'orgoglio, il desiderio di sostituirsi a Dio nella trasmutazione alchemica degli elementi e della realtà. In tutti questi casi, comunque, l'inevitabile conclusione è la caduta, la bancarotta, che nel-

la *Carriera di un libertino* è rappresentata nei termini della vendita all'asta dei beni di Tom e di Baba, di lei stessa se non si fosse rianimata.
E arriviamo dunque alla scena del cimitero che, sia per la sua collocazione nell'ambito dello schema drammaturgico, sia per il suo esito fatale (l'invito a cena del Commendatore in *Don Giovanni*; la partita a carte col diavolo nella *Carriera di un libertino*) si pone in una relazione intertestuale diretta con l'opera mozartiana. Un altro elemento di affinità è che in entrambi i casi la scomparsa del protagonista è differita a una scena successiva. Ciò detto, nell'opera stravinskiana tale scena combina assieme elementi della tradizione russa della partita a carte col diavolo, con elementi del mito faustiano. Per comprendere meglio i legami con questo mito cosí come è trattato nel *Faust* di Goethe è piú utile riferirsi alla prima sceneggiatura, dove certi elementi sono piú chiaramente indicati. Il Maligno chiede che cosa l'Eroe annoiato («Je m'ennuie», dice) desideri ancora. Né la gloria, né la potenza, che gli vengono offerte dal Maligno, bensí il passato. L'Eroe perde, ma chiede ancora di giocare il futuro. Il Maligno si rifiuta: «mon vieux, c'est fini». Si ode allora la voce della Ragazza in lontananza cantare il suo amore imperituro per l'Eroe, che impone al Maligno di giocare, e blocca il tempo, interrompendo i battiti della mezzanotte dell'orologio del campanile. Il Maligno perde e sprofonda nella tomba. L'orologio finisce di battere i suoi rintocchi. L'Eroe allora dice: «Batti pure i tuoi colpi. Le temps ne m'effraye plus. Pour l'amour il n'y a pas de passé ou de futur, il n'y a que le présent. Amant et aimé, je suis l'Adonis, le toujours jeune». In questa versione, chi tiene il coltello dalla parte del manico è l'Eroe, che inaspettatamente viene dotato del potere magico di arrestare il tempo.
Nel *Faust* di Goethe il protagonista muore quando pronuncia le fatidiche parole del patto stipulato con Mefistofele, quando, rivolgendosi all'attimo, dice: «Verweile doch, du bist so schön» (Fermati, dunque, tu sei cosí bello). Nella *Carriera di un libertino* è l'amore della Ragazza, di Anne, che conferisce a Tom poteri soprannaturali e angelici, che però la sua natura umana non può sopportare. Chi, anche per pochi istanti, ha fermato il tempo per un atto d'amore, non può piú vivere né nel passato né nel futuro, ma soltanto nel presente continuo della demenza o nell'eterno presente della morte.
Nella versione definitiva dell'opera l'evidenza dell'azione drammatica è privilegiata a scapito della complessità simbolica, sicché meno chiaro ne risulta il rapporto con il *Faust* di Goethe. In luogo di una partita a dadi, le carte offrono l'occasione di creare dei nessi chiari con la realtà che suggerisce a Tom le carte giuste (del tipo Anne: Donna di cuori). È Nick Shadow che ferma il tempo e che, dopo aver perso la partita, fa sprofondare Tom nella demenza.

Anche la scena finale, la cui ambientazione è ricalcata fedelmente sull'ultima tavola di Hogarth, si ispira al mito di Faust. L'agonia estatica di Tom fra le braccia di Anne ricalca quella di Faust fra le braccia di Elena, anch'essa esaltazione di un onnipresente *Faust*: «Nun schaut der Geist nicht vorwärts, nicht zurück; die Gegenwart allein...». Elena: «Ist unser Glück». (L'animo non guarda allora né davanti a sé, né dietro di sé; solo il presente... È la nostra felicità). Faust: «Schatz ist sie, Hochgewinn, Besitz und Pfand...». (Il presente è tesoro e premio altissimo, possesso e pegno...). Come nel *Faust* la vista di Elena sconvolge le facoltà mentali del protagonista, cosí nella *Carriera di un libertino* la trasformazione di Anne in Venere avviene in seguito allo sconvolgimento mentale di Tom. Inoltre Anne sta a Venere come Margherita sta a Elena: un femminino casalingo e devoto e un femminino mitologico e archetipico si succedono nella *Carriera di un libertino* come nel *Faust*.

Forse il momento di maggior contiguità fra la *Carriera di un libertino* e il *Don Giovanni* è proprio il finale ultimo. Ciò che nel *Don Giovanni* di Mozart è stato sovente interpretato come un'appendice convenzionale e posticcia, e in quanto tale estratta chirurgicamente dal corpo dell'opera da diversi direttori e registi, fedeli cultori dell'interpretazione romantica del mito che deve concludersi con la catastrofe tragica ed eroica dell'assatanato protagonista, nella *Carriera di un libertino* è l'ultima e definitiva conferma che quest'opera non vuol esser altro che una 'moralità'. Ma che tipo di moralità?

L'opera stravinskiana si pone su quella linea di congiunzione fra il mito di Don Giovanni e il mito di Faust che ha dato origine a una delle grandi costellazioni mitologiche della cultura occidentale e che il capolavoro di Mozart e quello di Goethe hanno particolarmente attivato due secoli fa. Ma all'interno di questa costellazione mi pare di poter identificare una specifica linea di tendenza che a mio avviso è particolarmente consentanea allo spirito della *Carriera di un libertino* e che in qualche modo lo influenza non solo a livello genericamente poetico, ma lo penetra piú a fondo, incidendo anche sulla struttura drammaturgica. Si tratta dell'interpretazione moralistica di Sören Kirkegaard sviluppata in *Aut-Aut*. Don Giovanni come simbolo della dissipazione estetica del tempo, come stadio inferiore rispetto alla concezione etica della vita messa in pratica con il matrimonio, il lavoro e l'impegno sociale. Rispetto alla quale sfera etica, lo stadio religioso rappresenta una scelta esistenziale ancora piú elevata. A ognuno di questi stadi corrisponde una scansione particolare e diversa del tempo. Il tempo del libertino, nella sua rincorsa frenetica del piacere, è un tempo discontinuo, frammentato in attimi di vita slegati, è la dissipazione del tempo esistenzia-

le. Il tempo di chi ha fatto una scelta etica è un tempo continuo e teleologico. Il tempo religioso è il tempo della riflessione e della contemplazione. A ben vedere, *La carriera di un libertino* presenta una strutturazione drammaturgica del tempo che sembra in qualche modo alludere a questa tripartizione. La prima scena, in cui è rappresentato un ideale di vita impostata su principi etici di cui la famiglia Trulove, padre e figlia, sono l'impersonificazione stessa, è quella in cui Stravinskij utilizza una gamma di tempi particolarmente omogenea. Fino alla penultima scena, l'opera si basa su un'alternanza di tempi contrastati, fra gli estremi di tempi particolarmente lenti nei momenti in cui si vuol rappresentare l'umore triste, depresso e nostalgico di Tom (ad esempio in «Vary the song») e di tempi particolarmente veloci nelle scene in cui sono rappresentati i personaggi o i simboli della dissipazione del tempo esistenziale (l'inizio della scena del bordello, la tirata di Baba la Turca, la vendita all'asta). La ninna-nanna finale di Anne, che fonde assieme il tempo piú lento in assoluto e la continuità piú protratta, rappresenta evidentemente un al di là del tempo esistenziale, una sorta di interruzione del tempo umano, di manifestazione di ciò che Stravinskij definiva «tempo ontologico», e che egli sovente usa alla conclusione delle sue *pièces* teatrali. Un tempo che si fa espressione, in qualche modo, di una ritualità sacra.

Evidentemente, il messaggio moralistico del *Rake's Progress*, filtrato attraverso Kirkegaard e plasmato di tutti i miti di cui si è detto, è un messaggio universale, al di là delle implicazioni etico-religiose del filosofo danese o di quelle allegorico-classicistiche dello scrittore anglo-americano e del compositore russo. Dissipa da libertino il suo tempo non soltanto chi, fra i tanti passatempi, predilige l'avventura erotica, ma anche chi elegge lo yuppismo a morale esistenziale, ma anche chi resta incollato tutta la giornata a 'zappinare' davanti alla televisione, ma anche chi...

Per il continuo incitamento alla dissipazione del tempo della civiltà nella quale viviamo, il messaggio è particolarmente attuale e l'esito demenziale della carriera del libertino contemporaneo assicurato. L'opera che all'epoca della sua prima rappresentazione è stata per lo piú interpretata come esempio della massima dissipazione creativa di Stravinskij è in realtà una moralità sulla dissipazione del tempo, rappresentata in termini musicali di straordinaria coerenza stilistica e concisione espressiva. In un'epoca dominata da un tempo musicale ossessivamente ripetitivo e dalla deresponsabilizzazione del soggetto creativo sopraffatto da tutti i modelli possibili, *La carriera di un libertino* ci appare, oggi, come un modello esemplare di tempo 'pieno'.

* Musicologo torinese, storico della musica contemporanea, ha insegnato a lungo al Conservatorio «Giuseppe Verdi» di Torino. Fa parte del Gruppo per l'analisi e la teoria musicale con sede a Bologna, della Société française de musicologie e dell'Unité Mixte «Recherche musicale» Ircam/Cnrs di Parigi. Specialista del Neoclassicismo e in particolare di Stravinskij, gli ha dedicato numerosi studi, tra i quali citiamo: *Stravinsky Neoclassico* (Marsilio, Venezia 1987), *Stravinsky* (Marsilio, Bologna 1992), *Permanence et trasformation du style stravinskien dit néo-classique durant les années françaises (1920-1940)*, tesi per il dottorato in musicologia all'École des Hautes Études della Sorbona nel 1994. Ricordiamo inoltre i suoi contributi al *Dizionario enciclopedico universale della musica* (Utet, Torino 1983), alla collana di storia della musica curata della Società Italiana di Musicologia (*Il Novecento II, Parte prima*, Edt, Torino 1978, riveduto e aggiornato in *Il Novecento nell'Europa orientale e negli Stati Uniti*, Edt, Torino 1991), alla *Storia della musica* (Einaudi, Torino 1988) e ai due tomi in preparazione su *Les théories de la musique au XX^e siècle*, ed inoltre, tra le monografie, *L'America musicale di Charles Ives*, Einaudi, Torino 1974, e *Gershwin*, Edt, Torino 1992.

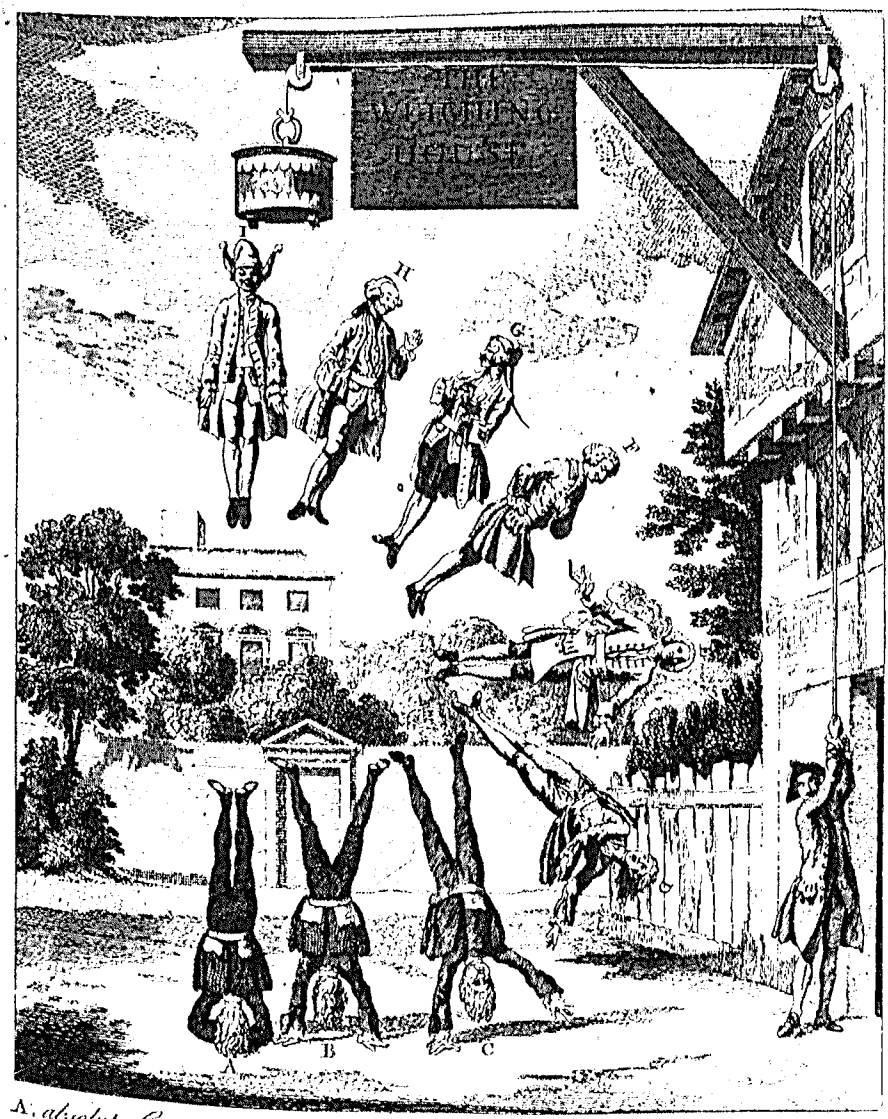
1 Cfr. G. Vinay, *Le néoclassicisme et l'ubiquité culturelle de la Poétique musicale strawinskienne*, in *Die klassizistische Moderne in der Musik des 20. Jahrhunderts*, a cura di H. Danuser, Amadeus, Basilea 1997, pp. 35-54; Id., *La réception «exotique» du style stravinskien*, in AA.VV., *Musique & Style*, vol. II, Université de Paris-Sorbonne, Paris 1997, pp. 81-86; Id., *Le débat sur l'art stravinskien dans la presse parisienne des années trente*, in AA.VV., *Musique et musiciens à Paris dans les années trente*, Champion, Paris, in corso di pubblicazione.

2 T. Celli, *Strawinsky ha lanciato il messaggio del suo «libertino»*, in «Corriere Lombardo», Milano, 12 settembre 1951.

3 Cfr. G. Vinay, *Stravinsky, le post-modernisme et le fantôme de Pétrouchka*, in *Igor Stravinsky*, Théâtre du Châtelet (stagione 1996-1997), pp. 30-36.

4 Cfr. A. Cantoni, *Un opéra mozartien*, in *The Rake's Progress*, «L'Avant Scène Opéra», n. 145, pp. 118-123.

5 G. Pugliese, *«The Rake's Progress» di Strawinski*, in «Gazzetta del popolo», Torino, 12 settembre 1951.



William Hogarth, frontespizio della *Fisionomia* del reverendo John Clubbe. Incisione.

Igor Stravinskij in un disegno di Pablo Picasso, 1920.

UN RITRATTO
a cura di
Elisabetta Fava

Igor Fëdorovič Stravinskij nacque a Oranienbaum, nel Golfo di Finlandia, il 5 giugno 1882; suo padre cantava come basso al Teatro Marjinskij di Pietroburgo e Igor stava ad ascoltarlo mentre preparava le parti. I primi contatti con il folclore e le danze russe giunsero durante le vacanze estive, trascorse abitualmente presso una zia in Ucraina. Quando andò la prima volta a teatro ebbe ancora modo di intravedere Čajkovskij, venuto ad assistere a una rappresentazione del *Russlan e Ludmilla* di Michail Glinka: Čajkovskij sarebbe morto una quindicina di giorni piú tardi, e nel ricordo di Stravinskij la sua personalità sarebbe rimasta sempre associata a quella di Glinka, tanto da dedicare a entrambi l'opera comica *Mavra* del 1922.
Nel 1903 Rimskij-Korsakov comincia a impartirgli lezioni di strumentazione: nel frattempo la Russia attraversa i momenti bui che portano nel maggio 1905 alle «giornate di Odessa»; un altro futuro compositore russo, Šostakovič, è testimone delle repressioni di quei giorni e se ne ricorderà nella sua *Terza Sinfonia.*
Gli Stravinskij acquisiscono l'abitudine di trascorrere le estati in Svizzera, dove Igor poco per volta si sente sempre piú a suo agio. Ma adesso i legami con la Russia sono ancora strettissimi: nel 1909 Stravinskij presenta a Pietroburgo lo *Scherzo fantastique* e *Feu d'artifice*, con cui segna un esordio smagliante e fa colpo su Sergej Djagilev, impresario dei Ballets Russes. Djagilev gli commissiona prima un lavoro di strumentazione, e poi un intero balletto, *L'oiseau de feu* (1910): con i suoi colori accesi la partitura ricorda le esplosioni cromatiche della pittura *fauve*, che è contemporanea. Il successo (a Parigi!) e l'entusiasmo di Djagilev sono tali che già per il lavoro seguente la scelta del soggetto viene lasciata al compositore. Si tratterà di *Petrouschka*, in cui il folclore russo si mescola al teatro delle marionette, una delle mode di quegli anni, ma anche un elemento di estrema attualità: oltre a collegarsi con la cultura orientale, infatti, la marionetta è al centro di un dibattito estetico sul teatro, tanto che drammaturghi della levatura di André Appia o Gordon Craig caldeggiano l'avvento di un utopico 'attore-marionetta', agile e aggraziato. Allestito a Parigi, *Petrouschka* trionfa; ormai Stravinskij si sente cosmopolita, la sua cerchia si allarga: nel 1912 è stato presente

alla prima del *Pierrot lunaire* di Schönberg e ha ascoltato a Bayreuth il *Parsifal* di Wagner. Lavora alla strumentazione di un'opera incompiuta di Musorgskij, la *Kovàncina*, che viene tenuta a battesimo nel 1913, in concomitanza con la disastrosa presentazione del nuovo balletto, *Le Sacre du printemps*: la *bagarre* che nasce da questi «quadri della Russia pagana» consacra a livello europeo la notorietà del musicista.

Siamo nel 1914 e con lo scoppio della guerra Stravinskij, ormai sposo e padre, decide di restare in Svizzera, dove si sente inserito in una *élite* culturale: a Clarens ha conosciuto Ernest Ansermet (che oltre a dirigere i suoi lavori lo incoraggia a dirigerli a sua volta), Henri Duparc, lo scrittore Charles-Ferdinand Ramuz, che con lui scriverà i libretti per *L'Histoire du soldat* e per *Renard*. In questi anni è assorbito da un altro di quegli affreschi degni del Kandinskij 'russo': legge fiabe, leggende antiche e documenti di vita contadina da cui ricaverà il balletto *Les Noces*, utilizzando un testo intriso di inflessioni dialettali e mostrando una rara attenzione alle potenzialità musicali legate alla prosodia. Anche Leóš Janáček si sta ponendo obiettivi analoghi, cercando di ricavare dalla lingua ceca una melodia che la valorizzi senza alterarla. Anche *Renard* (1916), tra mimo e teatro, affronta lo stesso problema, applicandolo al francese (Stravinskij ne parla come di «phoneme music»): cosí pure *L'Histoire di soldat* (1918), operina da 'carro di Tespi', concepita per venire in aiuto di Djagilev, in difficoltà per l'interruzione bellica e per la morte dell'*étoile* Nijinskij.

Finita la guerra Stravinskij si trasferisce in Francia, attratto dal fervore artistico che fa di Parigi il fulcro dell'Europa. L'interesse crescente per la musica del passato, congiunto alla volontà di reinterpretarla con sensibilità moderna e fonderla con uno stile originale, traspare da un balletto con voci e piccola orchestra, su musiche di Pergolesi: il soggetto si ispira ancora a una maschera, *Pulcinella* (1919). All'opera, Stravinskij approda con la brevissima *Mavra*, che lega belcanto italiano e tradizione russa 'colta' (la linea Glinka-Čajkovskij), con buonumore ed economia di mezzi. In quest'epoca l'aspirazione a un teatro di piccole proporzioni è un fenomeno diffuso: citiamo almeno *Jedermann* di Max Reinhardt, a Salisburgo (1919).

Nel 1925 arriva la prima *tournée* americana: nonostante la salute sempre malferma, Stravinskij viaggia di continuo (memorabile il viaggio in Italia, durante la prima guerra, quando conobbe Picasso).

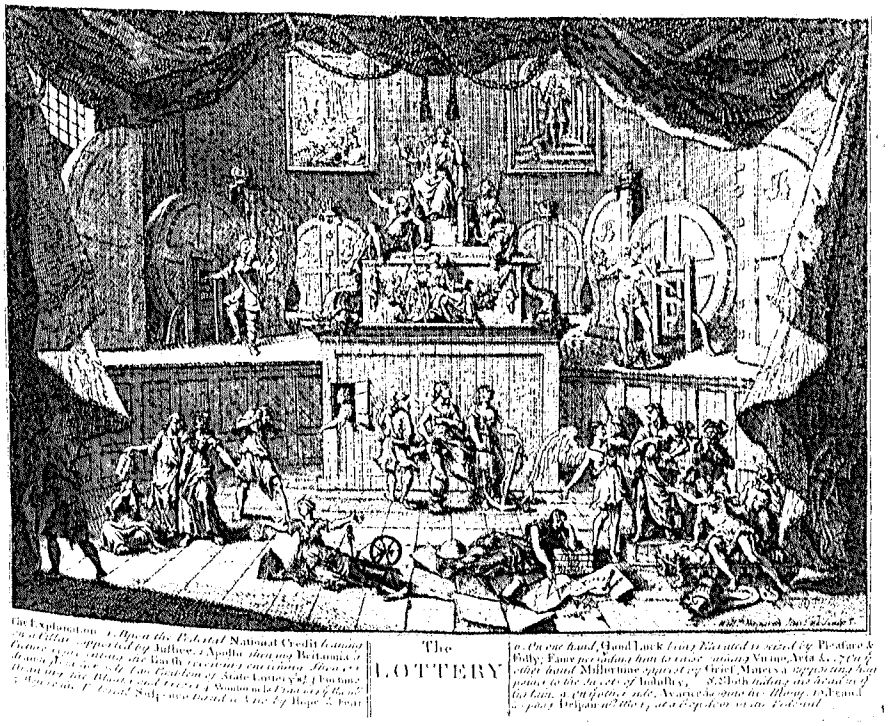
Associandosi al tentativo di superare i limiti strutturali e formali del teatro (pensiamo al teatro totale di Gropius o alle opere-oratorio di Honegger) Stravinskij crea, coadiuvato da Cocteau e dal gesuita Daniélou, un oratorio

ispirato al mondo classico, *Oedipus rex* (1927), nel quale fa convergere anche gli effetti di luce già cari a registi come Appia o Mejerchold. Nel fatuo vocalizzare del tenore che impersona Edipo cova già la volubilità del protagonista del *Rake's Progress*: e ciò costituirà un punto di contatto con il teatro di Benjamin Britten (*Peter Grimes*, 1945; *The Turn of the Screw*, 1954). L'impegno etico dei lavori che seguono va ricondotto a un risveglio della coscienza religiosa, mentre l'oscillazione fra lingue diverse (per *Oedipus* viene scelto il latino) denota una ricerca linguistica sempre viva: lo scavo nei rapporti fra significante e significato la diversifica rispetto a quella coeva di un Orff, volta piuttosto a cercare radici foniche elementari.
La 'virata neoclassica' si conferma con un balletto su musiche di Čajkovskij, *Le Baiser de la fée*, commissionato da Ida Rubinstein: l'orchestrazione sempre prodigiosa di Stravinskij sta acquistando venature piú fredde e un nitore nuovo.
Nel 1929 muore Djagilev: intanto Stravinskij ha prodotto un altro balletto di sobria classicità, *Apollon musagète* (1928), affidandone la coreografia al compatriota George Balanchine. Nel 1930 viene poi la *Symphonie de psaumes*, che impiega forme classiche come la fuga, retaggi di melodie ortodosse, statuarietà oratoriale: molto complessa è pure *Perséphone* (su testo di André Gide, per Ida Rubinstein), sospesa fra teatro, mimo, danza, canto, recitazione. Intanto Stravinskij ha preparato numerosi lavori strumentali, parecchi per violino e pianoforte, di cui si serve per suonare in duo con il violinista Samuel Dushkin, che è anche dedicatario del *Concerto per violino*. Nel 1935 compie una seconda *tournée* in America; l'intensificarsi dei rapporti con gli Stati Uniti lo induce nel 1939, vedovo da qualche mese, a lasciare l'Europa in guerra e a emigrare in America, dove si risposa con Vera de Bosset. Nel 1937 compone il balletto *Jeux de cartes*, dove il gioco allusivo delle citazioni (da Ravel, da Rossini, da Johann Strauss) e l'impiego disinvolto di danze settecentesche anticipano ormai nettamente le scelte del *Rake's Progress*: prima di approdare al traguardo operistico termina anche *Orpheus* (1947), dove diventano importanti i silenzi e la rarefazione delle sonorità. In America si lega a persone di grande levatura, da Nadia Boulanger ad Alexander Tansman, da Franz Werfel ad Aldous Huxley. Sarà proprio quest'ultimo a consigliare Auden come collaboratore ideale per la stesura dell'opera *The Rake's progress*: Stravinskij la presenterà (1951) alla Fenice di Venezia, in occasione della Biennale, per inserirla in una cornice idonea al suo spirito cameristico.
Un nuovo progetto operistico sfuma per la morte improvvisa del collaboratore, il poeta Dylan Thomas, per il quale scrive l'elegia *In memoriam*. Gra-

datamente e con cautela il suo linguaggio, rimasto finora nell'ambito tonale, si apre alla serialità attraverso lo studio dell'arte di Webern. Coltiva però anche la musica antica, dal gregoriano a Gesualdo da Venosa fino a William Byrd, e tiene lezioni nelle università americane: questo periodo di studio rinnovato e di riflessione sfocia nel primo lavoro di rigorosa serialità, i *Threni id est lamentatio Jeremiae Prophetae* eseguiti alla Scuola di San Rocco nel 1958, che consolidano ulteriormente il legame di Stravinskij con Venezia, già rinsaldato dal *Canticum Sacrum ad honorem Sancti Marci* (Basilica di San Marco, 1956).

Gli anni Sessanta sono costellati di viaggi in tutto il mondo: ma la salute molto precaria gli impedisce di dedicarsi ancora alla composizione, se si eccettuano alcune rielaborazioni, come la versione orchestrale (1968) di due *Lieder* spirituali di Hugo Wolf.

Si spegne il 6 aprile 1971 a New York e viene sepolto a Venezia, nell'Isola di San Michele, accanto a Djagilev.



William Hogarth, *La Lotteria*, 1724. Acquaforte. Questa immagine ha ispirato a David Hockney l'ambientazione del secondo quadro del primo atto di *The Rake's Progress* di Stravinskij: «Bordello di Mother Cooses».

Gianni Ratto, bozzetto per il primo e il terzo quadro del primo atto di *The Rake's Progress* di Stravinskij: «Giardino nella casa di campagna di Trulove. Pomeriggio di primavera...». Prima rappresentazione assoluta al Teatro La Fenice di Venezia, 11 settembre 1951.

RITORNO DAL PASSATO

a cura di
Giorgio Gualerzi e Giorgio Rampone

UN LIBERTINO A SPASSO PER L'ITALIA

Prima tappa: l'approdo a Venezia

«Serata viscida e soffocante di scirocco lagunare», quella dell'11 settembre 1951, in cui Venezia, sulle scene della Fenice, presentò al pubblico *The Rake's Progress* nell'ambito del IV Festival Internazionale di Musica Contemporanea. È un'annotazione diaristica di Beniamino Dal Fabbro[1], uno dei tanti (si disse trecento...) tra critici e cronisti musicali accorsi da ogni dove nella città che come poche altre, all'epoca, svolgeva un ruolo di capitale mondiale delle arti, vero e proprio motore di diffusione della contemporaneità e delle sue tendenze. E senza soluzione di continuità, visto che il giorno precedente si era chiusa la Mostra del Cinema, con premio all'indimenticabile *Rashomon* di Kurosawa e proiezione di *Un tram che si chiama desiderio* di Kazan e *La città si difende* di Germi. Per ulteriormente delineare il quadro di un'età veramente aurea, ricca di stimoli e di percorsi frastagliati e molto diversi fra loro, si aggiunga infine che, pur non essendo anno di Biennale, si avvertiva ancora l'eco del fortissimo impatto della grande mostra di Jackson Pollock all'Ala Napoleonica nel 1950. *The Rake's Progress*, con la sua apparente 'inattualità', era fatta apposta per perentoriamente affermare la necessità, prima di tutto, della libertà e dell'autonomia dell'artista che, in questo caso, chiamandosi Stravinskij, sembrava voler compiere anche un gesto quasi snobistico di superiorità e distacco. L'ultima fatica del sommo Igor cadeva singolarmente in un momento di svolta: Schönberg era morto da neppure due mesi e la sua pesante eredità era al centro di un acceso dibattito fra le giovani leve che si interrogavano sul futuro della musica. Ed è nota la distanza esistente tra lo Stravinskij neoclassico – di cui il *Rake's Progress* è il risultato estremo (dopo, avremo lo Stravinskij seriale...) – e le avanguardie che gravitavano intorno ai *Ferienkurse* di Darmstadt, tempio dell'estetica dodecafonica e al tempo stesso laboratorio di ogni ricerca alternativa. Non deve quindi stupire l'atteggiamento di prudenza o di diffidenza con il quale gli addetti ai lavori si apprestarono a giudicare l'ultima fatica del musicista russo e le forti riserve che furono espresse dopo l'ascolto. «Nel mag-

gio del 1913, a Parigi, ho ascoltato *Le Sacre du printemps*, e qui a Venezia, in settembre, *Le Sacre de l'automne*. A ogni cosa la sua stagione», avrebbe ironicamente commentato un veneziano coetaneo di Stravinskij, Gian Francesco Malipiero[2]. Cosa mai ne avranno allora pensato i suoi allievi e concittadini Maderna e Nono, attivissimi in quei mitici *Ferienkurse*?

Il ritratto altrove tracciato dallo stesso Malipiero sul «piú sconcertante fra i musicisti» sembrava in ogni caso un'altra volta confermato: «Stravinskij procede a scatti e salvo per quei critici che non riuscendo a decifrarlo ne dicono bene o male, secondo l'estro e l'opportunità, è difficile seguirlo»[3]. Al suo esordio, *The Rake's Progress* mise i piú di fronte a tale difficoltà. La rassegna delle recensioni è in molti casi rivelatrice di un'incomprensione, di uno smarrimento, quasi dell'incapacità di afferrare un oggetto sfuggente, giocattolo nelle mani di un autore che si divertiva un mondo nel diffondere affermazioni enigmatiche, fuorvianti e anche irritanti. Non fanno eccezione quelle dei piú illustri inviati torinesi, Andrea Della Corte e Massimo Mila, sia pure con differenti sfumature.

Dei due è sicuramente il primo ad accusare maggior fatica nello sforzo di conciliare l'ossequio all'ultimo sopravvissuto delle avanguardie storiche del Novecento e il tentativo di riconduzione del *Rake's Progress* alle predilette categorie estetiche di riferimento, quelle del 'dramma musicale' e della verosimiglianza psicologica dei personaggi:

> Per fortuna le zone grigie, quelle della mera composizione, in cui il fatto sonoro è soltanto tecnicamente disciplinato, sono assai meno numerose delle propriamente artistiche. E perciò il godimento estetico è alla fine soddisfatto. La tragedia del povero Tom, un 'debole', non un 'libertino', è il vero nucleo dell'opera; e dico tragedia, perché sugli eventi scenici e sugli altri personaggi di vario carattere la sua entità frivola e angosciata sovrasta. Non solo nella scena della morte, ma perfino nell'ultimo allucinato duetto col poco consistente Nick, la sua impotenza nel reagire e lo spasimo nell'incoscienza vibrano umanamente e liricamente, prova anche che la sua creazione artistica fu salda e piena[4].

Una forzatura, che diventa ancora piú evidente a fronte della totale sottovalutazione che Della Corte dimostra per l'architettura formale dell'opera, con il risultato di travisarla: l'impianto settecentista è solo «illogica, ingiustificabile, bizzarria» e il continuo richiamo di maniere musicali d'altre epoche – che ci appare oggi di straordinaria modernità – è liquidato in poche parole, ridotto al rango di «citazioni e reminiscenze o ricalchi, di cui non si sa che pensare, e che spesso riescono ridevoli».

Diverse le prospettive aperte da Mila. Non tanto quelle ricavabili dalla recensione redatta per l'occasione[5], un po' condizionata ideologicamente, che

taccia l'opera di «moralismo conservatore», negandole quasi sempre capacità di sorprendere:

Qui Stravinskij non rivela mondi nuovi, ma del mondo musicale che è venuto elaborando da quindici anni a questa parte, dà una ricapitolazione organica, armoniosa [...] che piacerà finalmente alle persone serie, agli spiriti timorati che ancora non vedono chiaro nelle spaventose conflagrazioni cosmiche della *Sagra della primavera*.

Chi voglia veramente conoscere il pensiero (d'allora) del grande critico torinese sulla *Carriera di un libertino* si rivolga piuttosto alla piú impegnativa ma senz'altro piú proficua lettura del magistrale saggio scritto nel 1951 per l'Istituto d'alta cultura per il Teatro alla Scala, il quale lo pubblicò «incontrando la disattenzione generale»[6]. Impossibile sintetizzarlo. Diciamo soltanto che vi troviamo, perfettamente analizzate, le ragioni di fondo di un lavoro che vuol essere 'opera' e non 'dramma musicale' (con buona pace di Della Corte), dove la tecnica e la forma (la 'parodia' di stilemi del passato) sono pensate in funzione di un'espressione antiromantica, piú riposta, 'intrinseca': «Tale è la categoria spirituale della 'parodia': un atteggiamento dell'anima, una *forma mentis*, secondo cui va intesa la moda stravinskiana dei 'ritorni'»[7].
E poiché il tempo non passa mai invano, vale la pena di dare un'occhiata anche al Mila del 1972, quello della prima edizione torinese dell'opera (Teatro Nuovo, 11 marzo 1972). Le evoluzioni del compositore successive al 1951 portano Mila al seguente bilancio complessivo:

C'è qualcosa di singolare, quasi fatale, nel destino della *Carriera di un libertino*, massima opera teatrale di Stravinskij, che le conferisce una posizione unica nella storia della musica, ed è il fatto che, apparsa nel 1951 [...], essa parve un manifesto trionfale di quello stile neoclassico, fondato sul rifacimento di stili del passato, che Stravinskij praticava ormai da una trentina d'anni; invece ne era la liquidazione. Dopo d'allora la musica di Stravinskij cominciò a mostrare un interesse dapprima pallido, poi sempre piú marcato, per la serialità dodecafonica, finché l'imprevedibile musicista passò armi e bagagli nel campo a lui nemico, professando la propria venerazione per l'arte ascetica e sofferta di Anton Webern. Cosí *La carriera di un libertino* rimase lí sospesa, come un magnifico palazzo costruito sull'orlo d'un precipizio, come una comoda autostrada che non va in nessun luogo[8].

Ma concludiamo tornando alla cronaca, quella spicciola. Perché la prima veneziana di *The Rake's Progress* fu anche un evento mondano, abilmente costruito intorno alla presenza dell'autore, personaggio a suo modo perfetto per attrarre signore salottiere e pagato profumatamente (per i diritti e la direzione d'orchestra – solo l'antigenerale e una rappresentazione –, dodici

milioni di lire dell'epoca, una somma astronomica...). Né mancarono tutti gli altri ingredienti di rito, dalla ricerca forsennata di biglietti saliti a livelli vertiginosi (ma quanti avranno poi pagato, considerando le centinaia di giornalisti invitati, spesso con relative consorti al seguito?), a patetici tentativi di intrufolarsi nel teatro, assolutamente blindato durante le prove (ci fu – si dice – chi si vantò di avercela fatta, per poi scoprire di aver ascoltato la *Celestina* di Boccherini!). Hogarth, ne siamo certi, vi avrebbe individuato un magnifico spunto per la sua feroce satira di costume. Accontentiamoci di questo resoconto di uno dei tanti ricevimenti organizzati per onorare l'avvenimento:

> Vermut d'onore offerto dal Comune. Stravinskij è giunto all'imbarcadero, a Rialto, seguito dalla sua *troupe* e accolto dagli applausi di un centinaio di peoni in ciabatte, con la camicia sciolta sui pantaloni sbracalati, logori *pullovers* attorcigliati sul davanti o sul didietro e ciuffi di setole giallastre sfuggenti dal cerchio degli occhiali neri. Mi spiegano che non si tratta di peoni ma della quintessenza piú squisita dell'intelligenza mondana. Parlano una *koiné* anglo-romanesca («Il progresso del racchio») e si conoscono tutti fra loro[9].

Irresistibile. L'autore? No, non un geniale sceneggiatore di canovacci per qualche 'commedia all'italiana', ma un poeta sommo, entusiasta di Auden e del *Libertino* (goduto a suo modo: finalmente, «un'opera in cui esistono *parti* per i cantanti»[10] e con l'hobby della critica musicale: Eugenio Montale.

(G. R.)

... E le altre tappe italiane del libertino

Se c'è un'opera contemporanea che può servire a misurare la crescita del gusto e della preparazione musicale nel pubblico italiano, questa è proprio, fra pochissime altre, *The Rake's Progress*. Basta un semplice raffronto a confermarlo. Dal settembre 1951, data della prima rappresentazione veneziana (che è poi quella mondiale), alla fine degli anni Sessanta, l'opera stravinskiana conta infatti quattro sole edizioni sceniche (due nel 1951, quella citata di Venezia e quella scaligera), e altrettante nel 1968, all'Opera di Roma e alla Pergola di Firenze (entrambe però d'importazione tedesca, dalla Staatsoper rispettivamente di Amburgo e di Monaco), oltre a una ripresa radiofonica nel maggio 1959. È solo durante gli anni Settanta che il quadro muta completamente. Si parte proprio dal Teatro Nuovo di Torino nel marzo 1972[11], per tornare, dieci anni piú tardi, alla Pergola di Firenze. Durante

questo periodo sono dunque quindici i teatri italiani che ospitano successivamente *La carriera di un libertino*. Ma non dimentichiamo le riprese di Venezia, Firenze (al Comunale e alla Pergola) e Milano (al Liceo e alla Scala), che fanno salire a venti (cifra equivalente a quasi due terzi di quella complessiva, messa insieme in meno di mezzo secolo) il numero delle edizioni dell'opera rappresentate nel decennio 1972-1982. Sono rappresentazioni che arrivano a coinvolgere ripetutamente anche la provincia, come dimostrano le presenza a Siena nell'agosto 1972, e di seguito il febbraio successivo, parzialmente nella medesima edizione, a Pistoia, Arezzo, Orvieto e Livorno, oppure, nel gennaio 1975, l'accoppiata Como-Mantova, per tacere di Bari, essa pure musicalmente provincia.

Per quanto riguarda le compagnie di canto, va sottolineata la presenza, anche alla prima torinese, di Mirto Picchi, l'indimenticabile cantante-attore fiorentino, prematuramente scomparso nel settembre 1980, che tenne il personaggio stravinskiano in repertorio dal dicembre 1951 (fu il primo Tom scaligero) al marzo 1973. Una splendida interpretazione la sua, giocata sul filo di una dizione straordinariamente nitida e incisiva, di un fraseggio vario e penetrante, di una presenza scenica puntuale e immedesimata nel personaggio, che pone Picchi fra i 'libertini' piú ammirati della scena mondiale.

Di estrazione straniera, praticamente con le sole eccezioni di Ezio Di Cesare e Cecilia Gasdia, è la grandissima maggioranza sia dei protagonisti sia dei soprani impegnati nella parte di Anne Trulove. Schieramento totalmente inverso per quanto invece riguarda i direttori. A prescindere infatti dall'autore, che volle personalmente dirigere la storica prima veneziana, le piú o meno autorevoli presenze straniere di Ferdinand Leitner e Charles Mackerras, sono ampiamente compensate dai nomi dei direttori italiani succedutisi dal 1972 a oggi: da Gianfranco Rivoli a Bruno Bartoletti, da Ettore Gracis a Marcello Panni, da Riccardo Chailly a Bruno Campanella, per la prima volta impegnato in questa singolare opera stravinskiana, che è al tempo stesso traguardo di un genio e tappa forzata nel faticoso cammino della conversione del pubblico italiano al teatro musicale contemporaneo.

(G. G.)

LE PRIME RAPPRESENTAZIONI DI «THE RAKE'S PROGRESS»

Nel mondo: Venezia, Teatro La Fenice, 11 settembre 1951

Trulove	Raffaele Arié
Anne Trulove	Elisabeth Schwarzkopf
Tom Rakewell	Robert Rounseville
Nick Shadow	Otakar Kraus
Mamma Goose	Nell Tangeman
Baba la Turca	Jennie Tourel
Sellem	Hugues Cuénod
Il guardiano del manicomio	Emanuel Menkes
direttore d'orchestra	Igor Stravinskij (Ferdinand Leitner 2ª e 3ª rappr.)
regia	Carl Ebert
bozzetti	Gianni Ratto
figurini	Ebe Colciaghi

A Torino: Teatro Nuovo, 11 marzo 1972 (versione in lingua italiana di R. Kufferle)

Trulove	Franco Calabrese
Anne Trulove	Claudia Parada
Tom Rakewell	Mirto Picchi
Nick Shadow	Mario Basiola
Mamma Goose	Gina Martinez
Baba la Turca	Anna Maria Rota
Sellem	Ferrando Ferrari
Il guardiano del manicomio	Nino Casella
direttore d'orchestra	Gianfranco Rivoli
regia	Franco Enriquez
bozzetti e figurini	Emanuele Luzzati

1 B. Dal Fabbro, *Musica e verità*, Feltrinelli, Milano 1967, p. 107.
2 *Ibid.*, p. 108.
3 G. F. Malipiero, *Il filo d'Arianna*, Einaudi, Torino 1966, p. 195.
4 «La Stampa», 12 settembre 1951.
5 «L'Unità», 12 settembre 1951.
6 È Mila stesso a sottolinearlo, nella prefazione al volume *Compagno Strawinsky*, Einaudi, Torino 1983, in cui il saggio è stato ripubblicato unitamente ad altri suoi scritti sul musicista russo.
7 *Ibid.*, pp. 85-86.
8 «La Stampa», 14 marzo 1972.
9 E. Montale, *Prime alla Scala*, Mondadori, Milano 1981, p. 35.
10 *Ibid.*, p. 33.
11 Non è l'unica presenza torinese di *The Rake's Progress* prima della ripresa attuale. Per l'esattezza va infatti ricordata la mediocrissima, per non dire altro, edizione bulgara che Settembre Musica importò al Teatro Carignano nel 1991.

LIBRI E DISCHI
a cura di
Sergio Bestente

Proposte di lettura

Igor Stravinskij non è stato solo uno dei massimi compositori del secolo: per diversi decenni è stato anche un 'caso' estetico discusso con vivacità da un mondo musicologico talvolta piú agguerrito filosoficamente e politicamente che di risorse analitiche e filologiche. Ciò ha provocato una vera e propria valanga di pubblicazioni, talvolta dovute anche a nomi autorevoli della critica, che, con l'inevitabile e rapido invecchiamento delle contrapposizioni artificiose e delle polemiche extra-artistiche riportate in campo musicale, si dimostrano oggi di scarsa utilità per la conoscenza della vita e dell'opera del compositore. Nei quasi trent'anni che ci separano dalla morte di Stravinskij, quel «cortocircuito causato dalla presenza viva ed operante di un grande creatore sulla coscienza critica dei contemporanei» (Vinay) si è quasi del tutto disinnescato, dando luogo a un fiorire di ricerche e di studi che hanno portato molto ossigeno alla comprensione di una figura tanto complessa della storia artistica del Novecento. Accanto a questa nuova sensibilità, la fine della guerra fredda ha offerto maggiori possibilità di scavo in un ambito da sempre considerato fondamentale per l'interpretazione dell'uomo Stravinskij e del suo itinerario creativo, ma sul quale in passato pochi si erano avventurati: il complesso legame con la madrepatria russa, il cui abbandono è stato troppo spesso interpretato con la semplicistica parola 'occidentalizzazione'.

Nonostante questa nuova sensibilità critica, rimangono comunque documenti di grandissimo interesse i molti interventi diretti con cui Stravinskij alimentò in prima persona le discussioni su di sé e sul proprio universo estetico; si tratta di saggi, articoli giornalistici o testi autobiografici sulla cui autenticità molto si è dibattuto e molto ci sarà probabilmente ancora da dire. Il problema è infatti quello di stabilire quanta parte di ciò che vi viene sostenuto sia espressione diretta del pensiero del compositore, e quanta sia invece frutto della mediazione (se non talvolta anche dell'interpretazione) dei vari collaboratori o compilatori di cui si ha notizia[1]. Tra tali testi sono da ricordare le *Chroniques de ma vie*[2], pubblicate in francese già negli anni Trenta in collaborazione con Walter Nouvel, e presto tradotte anche in ita-

liano[3]. Disponibili in traduzione anche le successive 'lezioni americane' di estetica, riversate poi nel controverso volumetto dal titolo *Poétique musicale*[4]. Ma la risonanza maggiore tra i testi in cui Stravinskij manifesta in prima persona il proprio pensiero la riscossero senza dubbio i volumi di 'conversazioni' intrattenute con Robert Craft, il musicista divenuto suo *famulus* e assistente sin dalla fine degli anni Quaranta. Dei sei volumi[5] usciti tra il 1959 e il 1972 sono disponibili in traduzione italiana solo i primi tre, raccolti in un volume unico sotto il titolo complessivo di *Colloqui con Stravinsky*[6]. Al suo interno si può, tra l'altro, leggere lo scambio epistolare tra Stravinskij e Auden sulla concezione del *Rake's Progress* e, in Appendice, lo schema della prima sceneggiatura dell'opera.

La piú corposa e importante tra le raccolte epistolari di Stravinskij è quella pubblicata in tre volumi nei primi anni Ottanta da Robert Craft[7], finora non tradotta in italiano. In appendice a ognuno dei volumi è presente un ricco apparato di informazioni saggistiche e documentarie relative a eventi e composizioni trattate nel testo delle lettere, cosa che rende l'intero lavoro un'indispensabile fonte di informazioni e approfondimenti. In italiano si possono invece leggere gli scambi epistolari tra Igor Stravinskij e la moglie Vera[8]; in appendice al volume si trova anche una selezione tratta dai diari di Vera Sudeikina, attraverso la quale si può intravedere un interessante spaccato di vita sociale della celebre coppia.

Per avere un quadro degli indirizzi di ricerca sull'opera di Stravinskij piú recenti e fertili, un volume di grande interesse è quello pubblicato nel 1992 a cura di Gianfranco Vinay[9]; vi sono raccolte le traduzioni di alcuni tra i piú importanti articoli apparsi negli anni Settanta-Ottanta in campo internazionale; l'opera è corredata da un'ampia introduzione in cui viene fatto il punto sullo stato degli studi, e dalla piú accurata bibliografia ragionata che sia reperibile oggi in un testo italiano (a cui ovviamente si rimanda per qualunque approfondimento). Tra i saggi che vi sono contenuti si segnalano quello di Carl Dahlhaus[10] sul teatro di Stravinskij e quello di Heinz Werners Zimmermann[11] sulla paternità delle opere teoriche del compositore. Per quanto riguarda le pubblicazioni di atti di convegni, si segnalano due volumi relativi a iniziative internazionali che hanno avuto luogo in occasione del primo centenario della nascita del compositore (1982); il primo, difficilmente reperibile in Italia ma particolarmente ricco di contributi rilevanti, è quello dell'International Stravinskij Symposium[12], organizzato dall'Università di California (San Diego); tra i contributi piú importanti, si segnala quello, fondamentale ma decisamente tecnico, di Pieter van den Toorn[13] sull'uso della sca-

la ottatonica in Stravinskij (articolo che il pubblico italiano può leggere in traduzione nel volume di Vinay). Il secondo, curato da Anna Maria Morazzoni[14], è quello relativo al convegno tenutosi a Milano nel 1982 sotto la direzione scientifica di Francesco Degrada: tra i contributi che il volume comprende si segnalano in particolare quello di Carl Dahlhaus[15] sulla polemica Stravinskij-Adorno, e quello di Mario Bortolotto[16] sul *Rake's Progress*.

Tra le biografie dedicate a Stravinskij negli ultimi trent'anni si ricorda quella pubblicata a Parigi nel 1982 da André Boucourechliev[17], tradotta due anni dopo in italiano da Lorenzo Pellizzari; rimane comunque un testo di grande importanza quello di Eric Walter White[18], uscito nel 1966, ma la cui traduzione italiana, di Maurizio Papini, è stata condotta sull'edizione del 1979. Piuttosto superati dal punto di vista musicologico, ma comunque da ricordare, sono inoltre i lavori di Gian Francesco Malipiero[19] (di recente ripubblicato), Roman Vlad[20] e Giampiero Tintori[21]. Il volume di Massimo Mila[22] dal titolo *Compagno Stravinsky*, è in realtà una raccolta di articoli scritti a partire dalla metà degli anni Trenta, e rimane dunque un'importante testimonianza della ricezione e lettura critica della musica di Stravinskij nel corso di un cinquantennio di vita culturale italiana.

Tra i saggi dedicati alla musica di Stravinskij, indispensabile è quello di Gianfranco Vinay intitolato *Stravinsky neoclassico*[23]: si tratta di una ricognizione di grande profondità, sviluppata sia sul piano analitico che su quello storico, del complesso fenomeno del neoclassicismo musicale del nostro secolo; ricognizione centrata, naturalmente, su Stravinskij come 'profeta' e campione esemplare del fenomeno. Decisamente piú tecnico, ma comunque fondamentale rimane il poderoso studio di Van den Toorn[24], alle cui teorie (principalmente quella sull'uso della scala ottatonica) si oppose tra gli altri Richard Taruskin, dando luogo a una vivace polemica, la cui eco si può trovare nel citato volume miscellaneo di Vinay del 1992. A Taruskin[25], musicologo americano di origine russa, si deve anche l'altrettanto importante lavoro sulle radici russe della musica di Stravinskij, da poco pubblicato dopo una vita di studi e ricerche. Un altro frutto delle ricerche piú recenti, caratterizzato da grande serietà d'impostazione e aggiornamento, è il lavoro del musicologo inglese Stephen Walsh[26] intitolato *The Music of Stravinskij*; purtroppo anche in questo caso non è disponibile una traduzione italiana.

Tra gli studi dedicati al *Rake's Progress*, si segnala quello di Bruno Antonini[27] pubblicato nel 1990 (che comprende anche un'ampia appendice bibliografica). Difficile da reperire ma comunque da segnalare non solo come documento è la guida all'opera che Massimo Mila[28] scrisse in occasione della pri-

ma milanese (1951), pubblicata a cura dell'Istituto di Alta Cultura di Milano. Sempre tra i manuali di guida all'opera si ricorda quello di Paul Griffith[29], contenente testi dello stesso Stravinskij, di Robert Craft e di Gabriel Josipovici. Un'interessante lettura critica dell'opera è quella contenuta in uno dei testi fondatori degli attuali studi di drammaturgia musicale, *Opera come Dramma*, di Josef Kerman[30]: il capitolo che le viene dedicato, intitolato significativamente «Marcia indietro: *Wozzek* e *La carriera del libertino*», analizza contemporaneamente il capolavoro di Berg e quello di Stravinskij, mostrando la loro diversa (ma in entrambi i casi profonda e radicale) capacità di giustificare lo stile e la drammaturgia «creando concezioni drammatiche uniche con la particolare, incalzante immediatezza dell'arte contemporanea» (Kerman).
La partitura manoscritta completa del *Rake's Progress* è stata donata dal compositore alla University of Southern California, dove tuttora è conservata; l'edizione a stampa è stata pubblicata nel 1951 dall'editore Boosey & Hawkes[31].

Edizioni discografiche e pareri della critica

The Rake's Progress appartiene a quello scarso numero di opere che ha condiviso la fortuna di ricevere dal mercato discografico un'attenzione al tempo stesso piuttosto costante e di alto livello complessivo. Ciò nonostante il fatto che la sua storia interpretativa testimoniata dal disco sia nata con un esempio che avrebbe potuto incutere una qualche forma di pudore al confronto: quello di Stravinskij stesso.

Don Garrard, Judith Raskin, Alexander Young, John Reardon, Joan Manning, Regina Sarfaty, Kevin Miller, Peter Tracey; Sadler's Wells Opera Chorus, Royal Philarmonic Orchestra, dir. Igor Stravinskij (Sony Classical, 2 CD); registr. 1964.
Pochi compositori contemporanei hanno intrattenuto un rapporto prolungato e produttivo con l'industria discografica come Igor Stravinskij: le sue prime incisioni risalgono alla fine degli anni Venti, e da allora non smise mai di lasciare una traccia sonora delle proprie composizioni, in veste tanto di pianista che di direttore d'orchestra. Sulla sua abilità di interprete molto è stato scritto, ma anche per coloro che l'hanno piú o meno apertamente messa in dubbio, la circostanza che un compositore abbia lasciato una documentazione della propria visione sul proprio stesso lavoro, le rende documenti imprescindibili. Alla fine degli anni Cinquanta, in seguito all'avvento della stereofonia, la casa discografica con la quale Stravinskij aveva un contratto stabile, la CBS (Columbia), decise di fare reincidere quanti piú lavori possibile all'ormai già anziano compo-

sitore. Aiutato (se non, talvolta, direttamente sostituito sul podio) dal fidato assistente Robert Craft, Stravinskij riuscí in circa sei anni a registrare una nuova versione di pressoché ognuna delle proprie composizioni: da questa strenua intensificazione dell'attività di interprete nacque gran parte di quel corpus che di recente è stato ripubblicato in 12 volumi sotto la complessiva denominazione di «Stravinsky Edition». Ma la questione sull'effettiva possibilità di considerare le incisioni degli anni Sessanta come l'ultima parola dell'autore su sé stesso, è stata piú volte messa in dubbio. Da una parte è stato osservato che alcune delle incisioni riportano varianti alle composizioni che mai furono stese su carta, e questo le rende particolarmente importanti, non solo dal punto di vista estetico (ma non è il caso del *Rake's Progress*); dall'altra ci sono considerazioni come quella che Robert Craft stesso fece a un convegno del 1982: «Il fatto è che all'inizio degli anni Cinquanta, quando Stravinskij *voleva* incidere, la CBS non appoggiò il suo progetto, e quando negli anni Sessanta gli fu offerto il finanziamento necessario, egli non credeva piú nella registrazione».

Nel caso del *Rake's Progress* la questione è abbastanza simile: la versione 'ufficiale', quella cioè ristampata come volume n. 9 della Stravinsky Edition, è la seconda in ordine di tempo tra quelle registrate in studio dal compositore. A queste due andrebbe però aggiunta la ripresa dal vivo della prima dell'opera, andata in scena alla Fenice di Venezia nel 1951 (XIV Festival di musica contemporanea della Biennale), e che tra l'altro si avvale della grande Elisabeth Schwarzkopf nel ruolo di Anne Trulove. In quanto alla prima versione in studio, essa non è piú stata riversata su CD dall'attuale casa proprietaria del grande archivio CBS, la Sony Classical. Si è preferito dunque partire dalla versione oggi piú facilmente reperibile sul mercato, ma indicare comunque, per completezza, le altre due versioni 'd'autore' in appendice alla discografia.

Per assicurare al compositore un insieme di alto livello, la Columbia assemblò in occasione della nuova incisione dell'opera un'orchestra, un coro e una compagnia di cantanti che provenivano da altrettante fortunate produzioni teatrali, e i giudizi su questa incisione furono fin dall'inizio piuttosto positivi; Jeremy Noble («Gramophone», marzo 1965) lodò la mano ferma con cui Stravinskij condusse l'orchestra e le prestazioni di Alexander Young e John Reardon. All'uscita della ristampa nella Stravinsky Edition Alan Sanders giudicò la Raskin e Young «superbi», ma «piú che adeguati» anche tutti gli altri membri della compagnia («Gramophone», luglio 1991). Elvio Giudici (*L'opera in CD e video. Guida all'ascolto*, Il Saggiatore, Milano 1995, p. 854), critica invece proprio la direzione del compositore, di cui trova «piatta la dinamica, alquanto opaca la tavolozza dei colori, ma molto vivace la condotta ritmica»;

sempre per Giudici, «piuttosto bravo il Tom di Young, all'epoca il nome di maggior spicco nel campo dell'oratorio barocco, sulla cui tecnica oggi ci sarebbe alquanto da eccepire, ma che è ammirevole per la ricchezza di sfumature con cui colora il proprio fraseggio», «eccellente» il Nick di Reardon, ma «molto modesta» sia la Anne della Raskin che la Baba della Sarfaty.

Stafford Dean, Cathryn Pope, Philip Langridge, Samuel Ramey, Astrid Varnay, Sarah Walker, John Dobson, Matthew Best, London Sinfonietta Chorus (dir. Clive Wearing), London Sinfonietta, dir. Riccardo Chailly (Decca, 2 CD); registr. 1983.

Dopo quasi vent'anni nei quali la versione diretta dal compositore dominò incontrastata la discografia del *Rake's Progress*, la registrazione diretta da Riccardo Chailly, derivante da una produzione parzialmente italiana, si impose subito come una validissima alternativa. Nel 1979, infatti, la Scala aveva portato al Teatro Lirico di Milano il fortunato allestimento di John Cox e David Hockney, proveniente dal Festival di Glyndebourne; di tale produzione la Decca riprese orchestra, coro, direttore e protagonista, il Tom Rakewell di Philip Langridge; ma, in particolare, ne riprese la caratteristica vincente: quell'atmosfera quasi cameristica che si rivela di grandissima importanza per sottolineare le venature neoclassiche e i riferimenti al melodramma settecentesco che la partitura contiene. La pulizia dell'ordito orchestrale, la cura del dettaglio e del fraseggio furono subito sottolineati da tutti i recensori: per Giudici «la scena del bordello, il 'Come sweet, come' di Baba, l'asta, ricevono connotazioni che la direzione di Stravinskij faceva solo intravedere» (*L'opera in CD e video* cit., p. 854). Ma Arnold Whittal, che nel febbraio 1985 recensí l'edizione per il mensile inglese «Gramophone», rilevò anche le possibili ombre che gettava il fascio di luce con cui Chailly aveva illuminato l'orchestrazione di Stravinskij: «Nel suo equilibrio di brillantezza e sensibilità, la resa strumentale è di prima classe: tanto buona, però, da risultare un concreto pericolo, almeno nel I atto, dove i cantanti sono relegati a un ruolo subordinato». Ramey è pressoché unanimemente lodato per il suo Nick Shadow; per Whittal il suo «particolare, attraente timbro dà un'immediata e convincente impressione: egli è lo scaltro, mellifluo demone della vita, e nei due ultimi atti compie la trasformazione dalla soavità alla minaccia senza sacrificare alcuna qualità musicale». Piú contraddittori i giudizi su Philip Langridge: per Rodolfo Celletti (*Il teatro d'opera in disco. 1950-1987*, Rizzoli, Milano 1988, p. 805) «Langridge avrebbe, come interprete, buone intenzioni, ma non le realizza che in parte per il suo improprio modo di cantare. Già il timbro è di per sé piuttosto insipido; in piú la voce è tutta 'indietro', come si dice

William Hogarth, *Monarchia, episcopato e legge*. 1724. Acquaforte. Questa graffiante caricatura politica è stata utilizzata da David Hockney per disegnare la 'macchina del pane' nel terzo quadro del secondo atto di *The Rake's Progress* di Stravinskij.

in gergo, manca di smalto non appena tenta di salire con morbidezza, oppure diviene dura se abborda gli acuti con energia»; Whittal, come diversi altri recensori, si soffermano meno sulle caratteristiche tecniche della voce del tenore, sottolineandone invece l'interpretazione «caratterizzata da freschezza e lirismo». Anche per la Pope il giudizio positivo rivelò delle sotterrance increspature negative; «dire che Cathryn Pope dà forma a una vividamente vulnerabile Anne è fare un complimento a metà: dopo tutto Anne deve, come il padre, mostrare 'fermezza di propositi'», sintetizzò diplomaticamente Whittal. Per Giudici la Pope è semplicemente «molto modesta». Gli altri due ruoli principali (la Walker se la cava egregiamente, la Varnay molto meno) mostrano la coesistenza di pregi e difetti in un'incisione che rimane comunque di assoluto riferimento.

Arthur Woodley, Jayne West, Jon Garrison, John Cheek, Shirley Love, Wendy White, Melvin Lowery, Jeffrey Johnson; Gregg Smith Singers, Orchestra di St. Luke, dir. Robert Craft (Music Master, 2 CD); registr. 1994.
Si tratta di un'edizione il cui principale interesse risiede, per motivi 'storici', nella figura di Robert Craft, legato alla partitura del *Rake's Progress* da diverse circostanze; il primo incontro con Stravinskij di quello che diventerà il suo assistente e allievo prediletto avvenne infatti il 31 marzo del 1948, proprio nei mesi di gestazione dell'opera. Craft, allora ventiquattrenne, ebbe tra i primissimi compiti l'aiutare Stravinskij nello studio dell'accentuazione nei versi del libretto di Auden e Kallman (e ciononostante il compositore russo si prese parecchie libertà nel trattamento ritmico del testo). Per mesi, pressoché ogni giorno, Stravinskij e Craft vissero fianco a fianco il lavoro di composizione e orchestrazione, cosa che conferí, alla morte del maestro, un'autorità particolare a Craft su questa partitura. Dopo averla diverse volte eseguita in teatro, Craft si decise a inciderla solo nel 1994, utilizzando un'orchestra, quella della chiesa di St. Luke's-in-the-Fields, e un coro, i Gregg Smith Singers, che lui stesso da tempo istruisce e prepara. Per tutti questi motivi, il disco è diventato in qualche modo un 'esempio', accanto alla versione di Stravinskij stesso; Michael Oliver («Gramophone», marzo 1995) fa notare che, rispetto agli standard, la ninna-nanna del III atto può sembrare piuttosto veloce, eppure si tratta del tempo che piú si avvicina all'indicazione metronomica che Stravinskij indicò in partitura: piú di quanto non faccia il compositore stesso nella sua incisione. Nonostante queste caratteristiche, la versione fu giudicata all'unanimità impeccabile dal punto di vista strettamente tecnico, ma fredda e carente sul piano del teatro; Oliver sintetizza il concetto scrivendo che l'edizione di Craft «è troppo una 'interpretazione modello', troppo attenta, per avere un vero senso del dramma».

Robert Lloyd, Dawn Upshaw, Jerry Hadley, Samuel Ramey, Anne Collins, Grace Bumbry, Steven Cole, Roderick Earle; Coro e Orchestra dell'Opéra de Lyon, dir. Kent Nagano (Erato, 2 CD); registr. 1996.
Ancora un'incisione di altissimo livello, 'rodata' da una fortunata produzione teatrale (al Festival di Aix-en-Provence, nel 1992). La direzione di Nagano, unita all'eccezionale prestazione della 'sua' orchestra dell'Opéra de Lyon, suscitò giudizi entusiasti sulla stampa internazionale; come Chailly, Nagano sceglie con decisione l'atmosfera rarefatta e cameristica, nella quale meglio si può cogliere la raffinatezza dei particolari, e in cui meglio abita il peculiare senso del dramma di Stravinskij: Michael Oliver («Gramophone», agosto 1996) vi riconosce «un forte senso teatrale, di caratteri che reagiscono l'uno con l'altro; assieme all'urgenza dei tempi di Nagano, alla mancanza di pause inutilmente lunghe tra numeri che dovrebbero susseguirsi senza interruzioni, [la registrazione] dà l'impressione di provenire da un'esecuzione dal vivo: e di quelle che lasciano il segno». Per Serge Coste («L'Opéra-International», settembre 1996) il suono dell'orchestra dell'Opéra de Lyon «è di una bellezza da togliere il fiato», e Ramey, dieci anni dopo la collaborazione con Chailly, «è ancora piú raffinato e in voce che nella versione Decca». Ottimo il resto della compagnia, con l'eccezione della Bumbry, la cui voce è per Oliver «troppo forte e baritonale».

Donald Adams, Sylvia McNair, Anthony Rolfe Johnson, Paul Plishka, Jane Bunnel, Jane Henschel, Ian Bostridge, Raymond Aceto; Tokyo Opera Singers, Saito Kinen Orchestra, dir. Seiji Ozawa (Philips, 2 CD); registr. 1997.
Anche in questo caso l'incisione è avvenuta al termine di una produzione teatrale (giapponese), cosa che sul piano della coesione interpretativa giova sempre moltissimo; l'accoglienza da parte della critica, pur se generalmente positiva, fu in questo caso leggermente piú contrastata che nelle incisioni che l'hanno preceduta. Se infatti il solito Oliver («Gramophone», giugno 1997) ha pressoché solo parole di lode nei confronti della compagnia e della direzione, Serge Coste («L'Opéra-International», giugno 1997) definí la scelta interpretativa di Ozawa come tendente a «sottolineare le false fratture stilistiche, soprattutto nel I atto, dove Pergolesi affianca Mozart e Verdi, ma ben poco Stravinskij», scelta che trova «riduttiva» nei confronti dello stile originale del compositore. Sylvia McNair, sempre per Coste, solleva la figura di Anne Trulove «al livello delle grandi eroine mature; sconvolgente, ella porta a questa registrazione una fiamma e uno slancio di spontaneità». Rolfe Johnson è unanimemente lodato sul piano interpretativo, mentre tecni-

camente è diminuito da «un tocco di nasalità e, occasionalmente, di oscillazione» nella voce (Oliver). Pessima, per Coste, l'idea di affidare a un vero basso come Plishka, la parte di Nick Shadow, poiché «con la sua voce da patriarca non rende mai giustizia alla dimensione diabolica del personaggio». Curiosamente, Oliver si sofferma sull'interpretazione di Bostridge nei panni di Sellem, e prevede per lui la possibilità di interpretare un ottimo Tom Rakewell; cosa che, come vedremo, si avvererà un anno dopo.

Martin Robson, Deborah York, Ian Bostridge, Bryn Terfel, Anne Howells, Anne Sofie von Otter, Peter Bronder, Julian Clarkson; Monteverdi Choir, London Symphony Orchestra, dir. John Eliot Gardiner (Deutsche Grammophone, 2 CD); registr. 1998.

Uscito da tempo dal ricco, ma talvolta forse un po' soffocante, mondo dell'interpretazione cosiddetta 'filologica', John Eliot Gardiner è oggi un punto di riferimento del mercato discografico; il fatto che la Deutsche Grammophon abbia scelto proprio lui per una nuova incisione di un'opera di cui esistono già diverse versioni di alto livello non dovrebbe dunque stupire piú nessuno. Neppure stupisce il fatto che il risultato sia di un livello sicuramente non inferiore ai precedenti; la raffinatezza del libretto di Auden e Kallman, la dimensione cameristica dell'orchestrazione di Stravinskij, il colto gioco di riferimenti neoclassici: tutto deponeva a favore di un direttore con la sua storia e la sua personalità. Oliver («Gramophone», settembre 1999) trova il tessuto orchestrale di questa versione «notevolmente pulito e trasparente, la ritmica frizzante ma ariosa»; per François Lafon («Le Monde de la Musique», settembre 1999) la versione di Gardiner «surclassa» tutte le precedenti «per il virtuosismo e la pertinenza dell'orchestra e del coro, ma anche per lo straordinario duo formato da Ian Bostridge e Bryn Terfel, dannato e 'dannatore' che agiscono specularmente, intrattenendo un rapporto ancora piú ricco di quello, già sconcertante, di Langridge e Ramey nella versione di Chailly». Per Oliver (e cosí si è avverata la sua previsione del 1997), Bostridge è addirittura «il miglior Tom Rakewell della storia del disco dopo Alexander Young nella versione di Stravinskij». Sempre per il critico inglese, Terfel tende a gigioneggiare troppo, mentre Deborah York, alla sua prima incisione d'opera, convince nonostante la voce «leggermente pallida». Per Lafont, al contrario, la York «è piú opaca di Catherine Pope (Chailly), e non possiede né l'impeccabile tecnica di Sylvia McNair (Ozawa), né la personalità di Dawn Upshaw (Nagano)».

Altre versioni dirette da Stravinskij

Raffaele Arié, Elisabeth Schwarzkopf, Robert Rounseville, Otakar Kraus, Nell Tangeman, Jennie Tourel, Hugues Cuénod, Emanuel Menkes; Orchestra e Coro del Teatro alla Scala di Milano, dir. Igor Stravinskij; (Cetra, 2 CD), registr. (dal vivo) 1951.

Norman Scott, Hilde Güden, Eugene Conley, Mack Harrel, Martha Lipton, Blanche Thebom, Orchestra e Coro del Metropolitan Theatre di New York, dir. Igor Stravinskij (CBS), registr. 1953.

1 Un'eco di tali discussioni la si può trovare nell'articolo di R. Wangermée, *Specchi di Stravinskij*, in «Nuova Rivista Musicale Italiana», vol. V/3 (maggio-giugno 1971), pp. 392-419; è stato inoltre di recente tradotto in italiano l'importante articolo di H. W. Zimmermann sull'argomento (cfr. nota 11).

2 I. Stravinskij, *Chroniques de ma vie*, 2 voll., Denoel et Steel, Paris 1935-1936.

3 Id., *Cronache della mia vita*, trad. di A. Mantelli, Minuziano, Milano 1947 (poi Feltrinelli 1979).

4 Id., *Poetica della musica*, Curci, Milano 1971, oggi Studio Tesi, Pordenone 1984, 1987² (ed. or.: *Poétique musicale*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) 1942).

5 R. Craft, *Conversation with Igor Stravinsky*, Doubleday, New York 1959 (poi anche, Faber & Faber, London - New York 1959); Id., *Memories and Commentaries*, Doubleday, New York 1960 (Faber & Faber, London - New York 1960); Id., *Expositions and Developments*, Doubleday, New York 1962 (Faber & Faber, London - New York 1962); Id., *Dialogues and a Diary*, Doubleday, New York, 1963 (ed. accresciuta: Faber & Faber, London - New York 1968); Id., *Themes and Episodes*, Knopf, New York 1966; Id., *Retrospectives and Conclusions*, Faber & Faber, London - New York 1972.

6 Id., *Colloqui con Stravinsky*, a cura di L. Bonino Savarino, Einaudi, Torino 1977, rispettivamente alle pp. 211-220 e 223-229.

7 *Stravinsky. Selected Correspondence Edited, and with Commentaries by Robert Craft*, 3 voll., Faber & Faber, London-Boston 1982 (vol. I), 1984 (vol. II), 1985 (vol. III).

8 *Caro Babushkin: lettere e diari (1921-1971) / Vera e Igor Stravinskij*, a cura di R. Craft, trad. it. di S. Bemporad Servi, Passigli, Firenze 1988 (ed. or.: *Dearest Babuskin: selected letters and diaries of Vera and Igor Stravinsky*, Thames & Hudson, London 1985).

9 G. Vinay (a cura di), *Stravinskij*, Il Mulino, Bologna 1992.

10 C. Dahlhaus, *Il teatro epico di Stravinskij*, in Vinay (a cura di), *Stravinskij* cit., pp. 81-114 (ed. or.: *Igor Strawinskijs episches Theater*, in «Beiträge zur Musikwissenschaft», XXIII, 1980-1981, pp. 163-186).

11 H. W. Zimmermann, *Di chi è la «Poetica della musica» di Stravinskij? Sulla genesi dei suoi scritti*, in Vinay (a cura di), *Stravinskij* cit., pp. 63-79 (ed. or.: *Igor Strawinsky - Verfasser seiner Musikalischen Poetik?*, in «Neue Zeitschrift für Musik», CXLVI, 1985, pp. 17-25).

12 J. Pasler (a cura di), *Confronting Stravinsky: Man, Musician, and Modernist*, University of California Press, Berkeley 1986. Il volume contiene, fra l'altro, un breve contributo di David Hockney, il regista della famosa produzione del *Rake's Progress* a Glyndebourne (oggi ospitata dal Teatro Regio): *Set designing for Stravinsky*, pp. 88-91.

13 P. van den Toorn, *La struttura ottatonica in Stravinskij*, in Vinay (a cura di), *Stravinskij* cit., pp. 179-209 (ed. or.: *Octatonic Pitch Structure in Stravinsky*, in Pasler (a cura di), *Confronting Stravinsky* cit., pp. 130-156).

14 A. M. Morazzoni (a cura di), *Stravinsky Oggi*, «Quaderni di Musica/Realtà», n. 10, Unicopli, Milano 1986.

15 C. Dahlhaus, *La polemica di Adorno contro Stravinskij e il problema della «critica superiore»*, in Morazzoni (a cura di), *Stravinsky Oggi* cit., pp. 46-59.

16 M. Bortolotto, *Rakishness as Literature*, in Morazzoni (a cura di), *Stravinsky Oggi* cit., pp. 225-246; il contributo è poi confluito nella raccolta di saggi dello stesso Bortolotto: *La Consacrazione della Casa*, Adelphi, Milano 1982.

17 A. Boucourechliev, *Stravinsky*, Rusconi, Milano 1984 (ed. or.: *Stravinsky*, Fayard, Paris 1982).

18 E. W. White, *Stravinsky*, Mondadori, Milano 1984 (ed. or.: *Stravinsky. The Composer and his Works*, Faber & Faber, London-Boston 1966, 1979²).

19 G. F. Malipiero. *Stravinsky*, Cavallino, Venezia 1945 (poi Studio Tesi, Pordenone 1982).

20 R. Vlad, *Strawinsky*, Einaudi, Torino 1958 (nuova ed., 1983).

21 G. Tintori, *Stravinsky*, Nuova Accademia, Milano 1964.

22 M. Mila, *Compagno Stravinsky*, Einaudi, Torino 1983.

23 G. Vinay, *Stravinsky neoclassico. L'invenzione della memoria nel '900 musicale*, Marsilio, Venezia 1987.

24 P. van den Toorn, *The Music of Stravinskij*, Yale University Press, New Haven 1983.

25 R. Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions. A Biography of the Works through Mavra*, Oxford University Press, Oxford 1996.

26 S. Walsh, *The Music of Stravinskij*, Routledge, London 1988 (poi Clarendon Press, Oxford 1993).

27 B. Antonini, *Straniamento e invenzione nel «Rake's Progress» di Igor Stravinskij*, Passigli, Firenze 1990.

28 M. Mila, *Igor Strawinsky. Carriera d'un libertino: guida musicale*, Teatro alla Scala, stagione 1951-1952, «Quaderni dell'Istituto d'Alta Cultura», XII, Milano 1951. Pubblicato in occasione della ripresa (in italiano) dell'opera, avvenuta alla Scala l'8 dicembre 1951.

29 P. Griffiths, *Igor Stravinsky; The Rake's Progress*, Cambridge University Press, Cambridge 1982.

30 J. Kerman, *Opera come Dramma*, Torino, Einaudi 1990 (ed. or.: *Opera as Drama*, Knopf, New York 1956; piú volte aggiornato e ristampato fino all'attuale University of California Press, 1984).

31 Igor Stravinsky, *The Rake's Progress*, partitura, Boosey & Hawkes, London 1951.

UN VIDEO

a cura di

Susanna Franchi

Dimenticatevi Hogarth. Se una volta nella vita avete visitato l'incredibile museo di Sir John Soane a Londra, dove in una minuscola stanzetta sono raccolte le incisioni originali di William Hogarth, in questa edizione *live* del *Rake's Progress* registrata al Festival di Salisburgo del 1998 non ne troverete nemmeno una traccia (Video Land Klassik RM).

Il regista Peter Mussbach ha scelto la strada del grottesco, attualizzandola e trasformandola in una sorta di *musical* con citazioni cinematografiche. Sí, c'è tanto di passerella dietro all'orchestra come nelle riviste di una volta, sulla scena invece pochi elementi ma coloratissimi: un aeroplano di cartapesta che serve a Nick Shadow per i suoi viaggi, delle casette colorate che diventano di volta in volta il luogo dell'azione e poi i personaggi che sembrano alludere ad altro, solo che non sempre l'allusione è cosí chiara. Trulove (Jonathan Best) sembra un novello Freddie Krüger (il protagonista del terribile *Nightmare in Elmstreet*) con tanto di cappellino e gilet da caccia, Tom (Jerry Hadley) invece è un Fonzie dei giorni nostri con jeans e maglietta nera con le maniche rivoltate, Nick (Monte Pederson) è in doppio petto gessato, è pelato e ha uno strano trucco a scacchiera sulla faccia, non ci sono sottintesi per il costume di Mother Goose (Linda Ormiston): una sottoveste nera con numerosi simboli fallici disegnati. Cosí tra coristi con i berretti frigi e servi di scena vestiti da scimmie (un omaggio al Kubrick di *2001 Odissea nello spazio* o al *Pianeta delle scimmie?*) lo spettatore ha l'impressione di essere capitato in un parco giochi del quale però non riesce a comprendere il tema. Eppure il pubblico salisburghese applaude, anche per le *gags* sinceramente datate: la macchina di Nick Shadow che trasforma le pietre in pane spara una delle munizioni in platea e viene 'parata' dal direttore d'orchestra Sylvain Cambreling, che la rilancia a Tom. Ma in questa confusione di stili, colori e interpretazioni la palma del migliore va alla recitazione di Jerry Hadley (Tom): la sua faccia truccata invecchia e cambia colore nel corso della vicenda e lui, costretto a vere e proprie *performances* acrobatiche (sale su scale, aeroplani, tavolini, salta da una parte all'altra), ha l'espressione illividita di chi è capitato in un gioco piú grande di lui, di chi continua a domandarsi «che ci faccio io qui?», di chi, dopo tutte queste avventure, continua a sognare di ritornare nel giardino di casa Trulove insieme all'amata Anne.

William Hogarth, *Zelo e infingardaggine*, tav. III, *L'apprendista infingardo gioca nel cimitero durante le sacre funzioni*. 1747. Bulino. David Hockney cita in *The Rake's Progress* di Stravinskij alcuni elementi qui presenti nel quadro del cimitero.

L'ARGOMENTO

[Tra parentesi sono indicati i numeri musicali dell'opera secondo la struttura esposta nella rubrica alle pagine 93-100]

Atto I

Scena 1. Nel giardino della casa di campagna dei Trulove, un pomeriggio di primavera. Sotto un pergolato Anne Trulove e Tom Rakewell cantano la felicità del loro amore (N. 2). Trulove, il padre di Anne, è inquieto: teme che sua figlia non conosca il fondo del carattere di Tom. Dopo averla fatta rientrare in casa con un pretesto, Trulove propone a Tom un posto di contabile nella ditta di un amico a Londra (N. 3). Tom rifiuta, dicendo di avere «altre aspettative»; dopo avere avvertito il giovane che sarebbe disposto a lasciare che sua figlia sposi un uomo povero, ma non un parassita, Trulove si allontana. Rimasto solo, Tom commenta la dichiarazione del genitore di Anne («vecchio imbecille», lo definisce), e si ripromette di non passare la vita a lavorare, ma di affidare completamente il proprio destino alla Fortuna (N. 4). «Vorrei essere ricco», dice tra sé; in quel momento appare presso il recinto del giardino uno sconosciuto che dichiara di voler portare alcune novità a Tom Rakewell. Anne e Trulove accorrono per ascoltare, e lo sconosciuto, che si presenta con il nome di Nick Shadow, dichiara di essere un vecchio servitore di un anziano e ricco zio di Tom che, morendo, ha lasciato una cospicua fortuna in eredità al nipote (N. 5). Tom non aveva mai udito parlare di questo zio, ma è comunque sopraffatto dalla gioia, e decide di assumere Nick Shadow al proprio servizio (N. 6). Quest'ultimo lo invita a partire immediatamente per Londra al fine di svolgere le formalità per la successione, ma Tom è esitante (N. 7); Trulove gli ricorda che prima regolerà la faccenda, prima potrà sposare Anne, e solo quando Nick lo avverte che la carrozza è già pronta, Tom si convince a partire (N. 8). Domanda però a Nick quale sarà il compenso per i suoi servizi (N. 9): «non parliamone finché non saprete ciò che valgono veramente», gli risponde quest'ultimo; «tra un anno e un giorno regoleremo i nostri conti, e allora vi prometto che mi darete né piú e né meno di quanto penserete che sia giusto». Tom acconsente, e tra la commozione di Anne e i foschi presagi di Trulove («Una fortuna cosí facilmente acquisita non può che esaltare i suoi difetti», pensa), Tom e Nick partono per Londra (N. 10).

Scena 2. Per far conoscere a Tom i piaceri della metropoli, Nick Shadow lo ha condotto nel bordello di Mamma Goose. Tom beve in compagnia degli avventori e delle prostitute (N. 11); Nick, che si proclama 'padrino' del giovane, lo interroga sul significato che attribuisce alle parole «bellezza» e «piacere» (N. 12). Tom se la cava benissimo, ma quando si tratta di definire il significato della parola «amore», esita, si confonde e si rifiuta poi di parlare. Un orologio a cucú suona allora l'una del mattino; Tom si alza per andarsene, ma Nick fa un segno e le lancette dell'orologio si spostano all'indietro. Tom allora si risiede, e ricomincia a bere tra la festante compagnia (N. 13). Invitato a cantare una canzone (N. 14), Tom intona un'aria malinconica sul tema dell'amore tradito ma ancora desiderato (N. 15), che lascia affascinati tutti i presenti (N. 16). Mamma Goose, la tenutaria del bordello, decide allora di rivendicare Tom per sé per la notte, e i due, incitati da Nick e dal gruppo di gaudenti del bordello si allontanano assieme (N. 17).

Scena 3. Una notte d'estate di fronte alla casa dei Trulove. Anne si lamenta di essere da tempo priva di notizie di Tom (N. 19); ha deciso di partire per Londra per cercarlo (N. 20): conosce a fondo il carattere del giovane e la sua debolezza, ma è ben decisa a salvarlo (N. 21).

Atto II

Scena 1. Sala della colazione nella casa londinese di Tom. Tom siede annoiato dalla vuota vita di piaceri e di ozi che conduce (NN. 2-3). Ancora una volta esprime un desiderio: «Vorrei essere felice» (N. 4). Come la volta precedente (nel giardino dei Trulove), appare immediatamente Nick Shadow, con in mano un manifesto che reclamizza una delle attrazioni della fiera di St. Giles, Baba la Turca (N. 5). Nick suggerisce a Tom di sposarla, motivando la sorprendente idea con un ragionamento: la maggior parte degli uomini è infelice poiché è schiava o delle passioni o del dovere; solo liberandosi di questa duplice tirannia un uomo potrebbe veramente aspirare a essere felice. Pertanto il matrimonio con Baba la Turca, non essendo motivato né dalla passione né dalla ragione, potrebbe garantire a Tom la felicità (N. 6). Tom ha ascoltato con grande stupore i ragionamenti di Nick e, dopo un istante di sospesa incertezza, prorompe in una sonora risata: la cosa solletica la sua vanità, e attraverso un gesto così insensato potrà inoltre acquisire la fama nel giro di una sola notte. Accetta dunque il folle matrimonio (N. 7).

Scena 2. Anne è giunta alla casa londinese di Tom. Mentre sosta davanti alla porta, esitante sul da farsi, giungono alcuni servitori con pacchi e involti dalle forme piú strane (N. 9); ella si allontana, stupita, e si cela dietro un albero. Giunge una portantina che si ferma davanti all'uscio, e ne discende Tom; Anne gli corre incontro, ma il giovane la ferma (N. 10). Tom le dichiara la propria debolezza e la propria indegnità nei confronti del suo amore, e tenta di convincere Anne a ritornare a casa. Anne resiste, ma Baba, da dentro la portantina, li interrompe, irritata da quello strano confabulare (N. 11); Tom confessa allora ad Anne di essersi sposato ed ella, affranta, si allontana (N. 12). Tom aiuta finalmente Baba a scendere dalla portantina, tra le acclamazioni della folla che si è radunata intorno alla strana coppia. Prima di entrare in casa, Baba si scosta il velo dal viso per mostrare la sua fluente barba nera (N. 13).

Scena 3. Casa di Tom. Tom e Baba stanno facendo la prima colazione; mentre Tom siede silenzioso e tetro, Baba parla incessantemente, descrivendo i mille oggetti, ricordo della sua vita girovaga, che riempiono la casa della coppia (N. 14). Stupita e preoccupata dal silenzio di Tom, Baba gli si avvicina affettuosamente ma Tom la respinge (N. 15); la donna monta su tutte le furie, e mandando in frantumi ciò che trova a portata di mano accusa Tom di essere ancora innamorato di Anne, e gli ricorda che lei non potrà mai piú essere sua (N. 16). Al colmo della rabbia, Tom afferra una parrucca e la caccia, girata al contrario, con violenza in testa a Baba, che rimane come pietrificata dal gesto. Tom si sente disperato, e si butta sul divano per dormire (N. 17). Mentre dorme, entra nella stanza Nick spingendo uno strano marchingegno: si tratta di una macchina che, apparentemente, trasforma in pane gli oggetti introdotti; in realtà il pane che si vede uscire dalla macchina Nick lo aveva preso poco prima dalla tavola (N. 18). Tom si risveglia e confida a Nick di avere sognato di una straordinaria macchina: si tratta proprio del congegno che quest'ultimo ha appena portato (N. 19). Nick glielo mostra, e Tom comincia a vagheggiare dell'eterna gratitudine di cui diverrebbe oggetto rivelando al mondo la macchina; forse la cosa potrebbe fruttare anche il perdono di Anne (N. 20). Nick si rivolge a questo punto al pubblico, mostrando quanti vantaggi si possano trarre dalla credulità dell'uomo, poi invita Tom a cominciare subito la fabbricazione e la vendita della favolosa macchina (N. 21).

Atto III

Scena 1. Casa di Tom, in primavera. Una folla vociante popola le stanze della casa, ora polverosa e piena di ragnatele; dal suo confabulare si apprende

che la truffa è stata ormai scoperta, ma ha fatto in tempo a mandare in rovina molte persone che vi avevano creduto e investito (N. 1). Fra loro anche Tom, i cui beni stanno per essere venduti all'asta; giunge Anne in cerca di Tom, ma riceve dalla folla solo informazioni contraddittorie su dove trovarlo. Entra il banditore, Sellem, e comincia l'asta (NN. 2-3). Le offerte per gli strani oggetti di Baba che vengono battuti si fanno subito vivaci (Nn. 4-9): a un certo punto Sellem si avvicina a un «oggetto sconosciuto», coperto da un drappo; anche in questo caso fioccano le offerte, ma quando il drappo viene sollevato appare Baba, ancora con la parrucca in testa e nella posizione della scena precedente. Appena liberata ricomincia subito a parlare, irritata e offesa dalla vendita all'asta (N. 10). Rientra in scena Anne, che riconosce Baba, e da cui viene rassicurata sull'amore di Tom e invitata a fare qualcosa per salvarlo; intanto si odono dall'esterno le voci di Tom e Nick. Baba dichiara che farà ritorno al suo pubblico, e fra gli sguardi ammirati dei presenti, si fa chiamare una carrozza ed esce di scena (NN. 12-14).

Scena 2. In un cimitero con una fossa scavata di fresco, a notte fonda. Entrano Tom e Nick, il primo trafelato e intimorito, l'altro recando una misteriosa borsa nera. Un anno e un giorno sono passati, e Nick reclama il suo compenso; Tom gli risponde che lo pagherà appena sarà nuovamente in grado di farlo, ma Nick lo avverte che da lui non vuole soldi, ma la sua anima: essa sarà perduta al dodicesimo rintocco della mezzanotte (N. 16). Gli lascia la scelta su come morire: la borsa che porta con sé contiene un pugnale, una corda, del veleno e una pistola. L'orologio comincia a battere i suoi lugubri rintocchi, e Tom si dispera per il proprio destino, invocando la pietà di Nick. Al nono rintocco Nick si lascia impietosire e alza la mano per fermare il tempo (N. 17): concederà a Tom un'estrema possibilità. Propone dunque a Tom un gioco la cui posta sarà la sua anima. Estrae un mazzo di carte e spiega che lo taglierà tre volte: in tutti e tre i casi, Tom dovrà indovinare la carta che ne uscirà. Nick comincia a mescolare le carte, e mostra poi al pubblico la prima carta (N. 18), ma le parole con cui invita Tom a indovinare spingono quest'ultimo a pensare all'amore di Anne; il pensiero, e la voce della donna che si ode fuori scena, gli suggeriscono la carta esatta: la Regina di cuori. Nick ripete il gioco, ma un badile che cade fortuitamente nella fossa da poco scavata spaventa Tom, il quale indovina in un'imprecazione la seconda carta: il due di picche (il Diavolo). Nick, furibondo, cerca di ingannarlo rimettendo di nascosto la Regina di cuori nel mazzo, ma ancora una volta Tom indovina. Tocca dunque a Nick sprofondare nella fos-

sa, ma prima di farlo porta via a Tom la ragione. All'oscurità fa seguito una radiosa alba di primavera; la fossa è già coperta d'erba, e Tom vi sta seduto sopra giocando: è convinto di essere Adone.

Scena 3. In un manicomio. Tom è ancora convinto di essere Adone, e come tale attende l'arrivo di Venere; un gruppo di pazzi lo prende in giro per l'inutile speranza (NN. 20-22). Giunge Anne, e il guardiano del manicomio la avverte che Tom risponderà solo se gli si rivolgerà chiamandolo Adone, e che lui le parlerà definendola Venere (N. 23). Dopo avere chiesto perdono per i propri peccati (NN. 24-25), Tom/Adone chiede ad Anne/Venere di cantargli una canzone per farlo addormentare (N. 26), e la ninna-nanna di Anne ottiene l'effetto desiderato (N. 27). Entra Trulove, che porta via Anne, dicendo che la bella favola d'amore è finita (NN. 28-29). Usciti i due, Tom si risveglia, ma quando chiede di Venere, gli altri pazzi gli dicono che lí non è entrato nessuno. Tom/Adone, disperato, sente avvicinarsi la fine, e si rivolge ai compagni del manicomio invitando Orfeo a suonare per lui il canto del cigno, tra il compianto delle ninfe e dei pastori (N. 30).

Epilogo. Tutti i personaggi, richiamati da Shadow, tornano in scena per enunciare la morale dell'opera, e cioè che il diavolo ha sempre trovato un'occupazione per tutti gli oziosi (N. 31).

L'ARGUMENT

[Entre parenthèses sont indiqués les numéros musicaux de l'œuvre selon la structure exposée dans la rubrique aux pages 93-100]

ACTE I

Scène 1. Le jardin de la maison de campagne des Trulove, par un après-midi de printemps. Sous une charmille, Anne Trulove et Tom Rakewell chantent joyeusement leur amour (N. 2). Trulove, le père d'Anne, est inquiet: il craint que sa fille ne connaisse pas à fond le caractère de Tom. Après avoir trouvé un prétexte pour faire rentrer Anne dans la maison, Trulove propose à Tom une place de comptable dans l'entreprise d'un ami à Londres (N. 3). Tom refuse, disant qu'il a «d'autres expectatives»; après avoir averti le jeune homme qu'il était disposé à laisser sa fille épouser un homme pauvre, mais pas un parasite, Trulove s'éloigne. Resté seul, Tom commente la déclaration du père d'Anne (en le qualifiant de «vieil imbécile») et se promet de ne pas passer la vie à travailler, mais de s'en remettre complètement à la Fortune (N. 4). «Je voudrais être riche», se dit-il; aussitôt apparaît à la grille du jardin un inconnu, qui déclare être porteur de nouvelles pour Tom Rakewell. Anne et Trulove accourent pour écouter et l'inconnu, qui se présente sous le nom de Nick Shadow, annonce qu'il est le vieux serviteur d'un oncle de Tom, riche et âgé, qui, en mourant, a laissé en héritage à son neveu une fortune considérable (N. 5). Tom, qui n'avait jamais entendu parler de cet oncle, est bouleversé de joie et décide de prendre Nick Shadow à son service (N. 6). Ce dernier l'invite à partir immédiatement pour Londres afin de régler les formalités de la succession, mais Tom hésite (N. 7); Trulove lui rappelle que plus vite il arrangera ses affaires et plus tôt il pourra épouser Anne, et lorsque Nick l'avertit que la voiture est prête, Tom se résout à partir (N. 8), non sans demander à Nick ce qu'il lui devra en récompense de ses services (N. 9): «nous en reparlerons lorsque vous saurez ce qu'ils valent réellement», lui répond ce dernier; «dans un an et un jour nous réglerons nos comptes, et alors je vous promets que vous me donnerez exactement ce que vous considérerez comme juste, ni plus ni moins». Tom y consent et escortés par l'émotion d'Anne et les sombres présages de Trulove («une fortune si facilement acquise ne peut qu'exalter ses défauts», pense-t-il), Tom et Nick partent pour Londres (N. 10).

Scène 2. Pour faire connaître à Tom les plaisirs de la métropole, Nick Shadow l'a conduit au bordel de Mother Goose. Tom boit en compagnie des clients et des prostituées (N. 11); Nick, qui se proclame «parrain» du jeune homme, l'interroge sur le sens qu'il donne aux mots «beauté» et «plaisir» (N. 12). Tom s'en tire très bien, mais lorsqu'il s'agit de définir la signification du mot «amour» il hésite, se trouble et finit par rester silencieux. Une pendule à coucou sonne alors une heure du matin; Tom se lève pour s'en aller, mais Nick fait un signe et les aiguilles de la pendule reculent. Tom se rassied et recommence à boire avec la joyeuse compagnie (N. 13). Invité à chanter une chanson (N. 14), Tom entonne un air mélancolique sur le thème de l'amour trahi mais encore désiré (N. 15), qui charme tous les présents (N. 16). Mother Goose, la tenancière du bordel, déclare alors que Tom lui appartient pour la nuit, et tous deux, incités par Nick et par le groupe de bambocheurs du bordel, s'éloignent ensemble (N. 17).

Scène 3. Une nuit d'été devant la maison des Trulove. Anne se plaint d'être sans nouvelles de Tom depuis longtemps (N. 19); elle a décidé de partir pour Londres le chercher (N. 20): elle connaît parfaitement le caractère du jeune homme et sa faiblesse, mais elle est bien décidée à le sauver (N. 21).

Acte II

Scène 1. Tom est assis dans sa maison londonienne devant son petit déjeuner. Le vide de sa vie de plaisirs et d'oisiveté l'ennuie (NN. 2-3). Il exprime à nouveau un désir: «je voudrais être heureux» (N. 4). Comme la fois précédente (dans le jardin des Trulove), Nick Shadow apparaît immédiatement, avec à la main une publicité pour une attraction de la foire de St. Giles, Baba la Turque (N. 5). Nick suggère à Tom de l'épouser, et motive cette idée surprenante par le raisonnement suivant: la plupart des hommes sont malheureux parce qu'ils sont esclaves ou bien des passions ou bien du devoir; ce n'est qu'en se délivrant de cette double tyrannie qu'un homme pourrait vraiment aspirer à être heureux. Donc le mariage avec Baba la Turque, n'étant motivé ni par la passion ni par la raison, pourrait garantir à Tom le bonheur (N. 6). Tom, qui a écouté les raisonnements de Nick avec une grande stupeur, après un instant d'indécision éclate d'un rire sonore: la chose flatte sa vanité, et un geste aussi insensé pourrait en outre lui acquérir en une seule nuit une grande renommée. Il accepte donc ce mariage aberrant (N. 7).

Scène 2. Anne est arrivée à la maison de Tom à Londres. Tandis qu'elle hésite devant la porte arrivent des domestiques portant toutes sortes de paquets aux formes étranges (N. 9); elle s'éloigne, étonnée, et se cache derrière un arbre. Arrive une chaise à porteurs qui s'arrête sur le seuil de la maison et Tom en descend; Anne court à sa rencontre, mais le jeune homme l'arrête (N. 10). Il proclame sa faiblesse et son indignité face à son amour et tente de la persuader de rentrer chez elle. Anne résiste, mais Baba, de l'intérieur de la chaise à porteurs, les interrompt, irritée par ces étranges palabres (N. 11); Tom confesse alors à Anne qu'il est marié, et celle-ci s'éloigne, effondrée (N. 12). Tom aide finalement Baba à sortir de la chaise, sous les acclamations de la foule qui s'est rassemblée autour de ce couple bizarre. Avant d'entrer dans la maison, Baba écarte le voile de son visage pour montrer sa longue barbe noire (N. 13).

Scène 3. La maison de Tom. Tom et Baba sont en train de prendre leur petit déjeuner; tandis que Tom est assis, morne et silencieux, Baba n'arrête pas de parler, décrivant les mille objets, souvenirs de sa vie vagabonde, qui remplissent leur maison (N. 14). Étonnée et préoccupée par le silence de Tom, Baba s'approche affectueusement de lui, mais Tom la repousse (N. 15); elle se met alors en fureur et, réduisant en miettes tout ce qui lui tombe sous la main, accuse Tom d'être encore amoureux d'Anne et lui rappelle qu'elle ne pourra plus jamais être à lui (N. 16). Au comble de la colère, Tom saisit une perruque et l'enfonce avec violence à l'envers sur la tête de Baba; celle-ci reste comme pétrifiée. Tom, en proie au désespoir, se jette sur le divan pour dormir (N. 17). Pendant son sommeil, Nick entre dans la pièce en poussant un engin bizarre: il s'agit d'une machine qui, apparemment, transforme les objets qui y sont introduits en pain; en réalité, le pain qu'on voit sortir de la machine avait été pris peu de temps auparavant par Nick sur la table (N. 18). Tom se réveille et confie à Nick qu'il a vu en rêve une machine extraordinaire: il s'agit justement de celle que ce dernier vient d'apporter (N. 19). Nick la lui montre et Tom commence à songer à la gratitude éternelle dont il deviendrait l'objet s'il révélait au monde entier un tel instrument; peut-être la chose pourrait-elle même lui valoir le pardon d'Anne (N. 20). Nick s'adresse alors au public, montrant quels avantages on peut tirer de la crédulité humaine, puis il invite Tom à commencer aussitôt la fabrication et la vente de la machine fabuleuse (N. 21).

ACTE III

Scène 1. La maison de Tom, au printemps. Une foule bruyante a envahi les pièces de la maison, qui est maintenant couverte de poussière et de toiles d'araignées; par ses bavardages on apprend que l'escroquerie a été découverte, non sans avoir eu le temps de ruiner de nombreuses personnes qui y avaient cru et avaient investi de l'argent (N. 1). Parmi eux se trouve également Tom, dont les biens vont être vendus aux enchères; arrive Anne qui cherche Tom, mais elle ne reçoit de la foule que des informations contradictoires sur l'endroit où elle pourrait le trouver. Entre Sellem, le commissaire-priseur, et la vente commence (NN. 2-3). Les offres suscitées par les objets étranges de Baba qui sont présentés fusent aussitôt de tous côtés (NN. 4-9); à un certain moment, Sellem s'approche d'un «objet inconnu», recouvert d'un drap, là aussi les offres pleuvent, mais lorsque le drap est soulevé apparaît Baba, encore avec la perruque sur la tête et dans la position de la scène précédente. Dès qu'elle est libérée, elle recommence immédiatement à parler, irritée et offensée par la vente aux enchères (N. 10). Anne revient en scène et reconnaît Baba, qui la rassure sur l'amour de Tom et l'invite à faire quelque chose pour le sauver; on entend au dehors les voix de Tom et de Nick. Baba déclare qu'elle retournera à son public, et sous les regards admiratifs de l'assistance, se fait appeler une voiture et sort de scène (NN. 12-14).

Scène 2. Dans un cimetière avec une tombe creusée de frais, en pleine nuit. Tom et Nick entrent, le premier haletant et effrayé, l'autre portant un mystérieux sac noir. Un an et un jour ont passé, et Nick réclame sa rétribution; Tom lui répond qu'il le paiera dès qu'il sera de nouveau en mesure de le faire, mais Nick l'avertit que ce n'est pas de l'argent qu'il veut de lui, mais son âme: au douxième coup de minuit (N. 16) elle sera perdue. Il lui laisse choisir la manière dont il mourra: le sac qu'il porte contient un poignard, une corde, du poison et un pistolet. On entend les coups lugubres de l'horloge qui commencent à sonner et Tom, qui se désespère sur son sort, invoque la pitié de Nick. Au neuvième coup Nick se laisse apitoyer et lève la main pour arrêter le temps (N. 17): il concédera à Tom une ultime possibilité. Il lui propose donc une partie de cartes dont l'enjeu sera son âme. Sortant un jeu de cartes, il explique qu'il le coupera par trois fois: à chaque fois Tom devra deviner la carte qui sortira. Nick commence à battre les cartes, et montre ensuite au public la première carte (N. 18), mais les mots par les-

quels il invite Tom à deviner poussent ce dernier à penser à l'amour d'Anne; cette pensée, et la voix de la femme qu'on entend dans les coulisses lui suggèrent la carte juste: la Dame de cœur. Nick répète le jeu mais une pelle qui tombe fortuitement dans la tombe fraîchement creusée effraie Tom, qui devine dans un juron la deuxième carte: le deux de pique (le Diable). Nick, furieux, essaye de le tromper en remettant en cachette la Dame de cœur dans le jeu, mais Tom devine encore une fois. C'est donc à Nick de disparaître dans la tombe, mais il emporte avec lui la raison de Tom. À l'obscurité fait suite une aube de printemps radieuse; la tombe est déjà couverte d'herbe, et Tom est assis dessus, en train de jouer: il se croit Adonis.

Scène 3. Dans un asile d'aliénés. Tom est encore convaincu d'être Adonis, et en tant que tel il attend l'arrivée de Vénus; un groupe de fous se moque de lui à cause de son espérance inutile (NN. 20-22). Arrive Anne, et le gardien de l'asile l'avertit que Tom ne répond que si l'on s'adresse à lui en l'appelant Adonis, et qu'il la nommera Vénus en lui parlant (N. 23). Après avoir demandé pardon de ses péchés (NN. 24-25), Tom/Adonis demande à Anne/Vénus de lui chanter une chanson pour l'endormir (N. 26), et la berceuse d'Anne obtient l'effet désiré (N. 27). Trulove entre et emmène Anne, en lui disant que la belle histoire d'amour est finie (NN. 28-29). Après leur départ, Tom se réveille, mais lorsqu'il demande où est sa Vénus, les autres lui répondent qu'ils n'on vu entrer personne. Tom/Adonis, désespéré, sent sa fin approcher et s'adresse aux pensionnaires de l'asile en invitant Orphée à interpréter pour lui le chant du cygne, accompagné de la plainte des nymphes et des bergers (N. 30).

Épilogue. Tous les personnages, rappelés par Nick Shadow, reviennent en scène pour énoncer la morale de la fable: le diable sait toujours trouver de l'ouvrage pour les paresseux (N. 31).

(Traduction d'Irène Imbert Molina)

SYNOPSIS

[The brackets indicate where the musical numbers of the opera occur. The structure of the work is shown on the pages 93-100]

Act I

Scene 1. In the garden of the Trulove's country house; an afternoon in spring. Anne Trulove and Tom Rakewell are happily singing of their love for one another in the arbour (No. 2). Trulove, Anne's father, is worried; he is afraid that his daughter does not really know Tom's true character. After having got Anne into the house under some pretext, Trulove then proposes the job of accountant in a friend's office in London to Tom (No. 3). Tom refuses, saying that he has "other hopes". After telling the young man that he would let his daughter marry a poor man but not a parasite, Trulove leaves. Alone, Tom ridicules the older man's declaration to himself (calling him a "stupid old man") and promises himself once more not to pass his life working but to leave his fate completely up to Chance (No. 4). "I want to be rich," he says. At that moment an unknown person appears at the garden fence saying that he had some news to give to Tom Rakewell. Anne and Trulove hasten to hear, and the unknown man introduces himself as Nick Shadow, a long-time servant in the employ of Tom's rich, elderly uncle. He tells them that, on dying, this uncle had left his nephew a large fortune (No. 5). Tom had never heard of this uncle but he is, nevertheless, overjoyed and decides to employ Nick Shadow himself (No. 6). Shadow suggests that Tom had better go to London immediately to sort out his inheritance, but Tom hesitates (No. 7). Trulove reminds him that the sooner his affairs are sorted out, the sooner he can marry Anne, and when Nick tells him that the carriage is ready and waiting, Tom decides to depart (No. 8). However, he asks Nick how much his services will be (No. 9) and Nick replies, "Don't lets speak of that until you know how much they are really worth. We will settle our accounts after a year and a day, and then I promise you that you will give me neither more nor less than you think right." Tom agrees, and between Anne's emotion and Trulove's gloomy thoughts ("such an easily acquired fortune cannot but exalt his defects"), Tom and Nick leave for London (No. 10).

Scene 2. Nick Shadow has taken Tom to Mother Goose's brothel, in order to introduce him to the pleasures of the metropolis. Tom drinks with the

prostitutes and the regulars (No. 11); Nick, who has declared himself the young man's 'godfather', asks Tom what meanings he gives to the words "beauty" and "pleasure" (No. 12). Tom replies well, but when asked about the word "love" he hesitates, stumbles and refuses to answer. A cuckoo clock strikes one in the morning; Tom gets up to go but Nick makes a sign and the hands of the clock move backwards. So Tom sits down again and begins to drink once more with the merry revellers (No. 13). Asked to sing a song (No. 14), Tom starts off on a melancholy air about love betrayed but still desired (No. 15) that charms everyone present (No. 16). Mother Goose, the brothel-keeper, then decides to keep Tom to herself that night, so the two of them, urged on by Nick and the revellers, move off together (No. 17).

Scene 3. A summer night in front of the Trulove's house. Anne is lamenting that she has received no news of Tom for a long time (No. 19); she decides to go to London and look for him (No. 20). She knows his character and his weaknesses only too well, but is determined to save him (No. 21).

Act II

Scene 1. The breakfast room in Tom's London house. Tom is sitting, bored with the empty life of pleasure and idleness he is leading (Nos. 2-3). Once again he expresses a wish: "I want to be happy" (No. 4). Like last time (in the Trulove's garden), Nick Shadow immediately appears, holding a poster in his hand advertising one of the attractions at the St Giles fair, Baba the Turk (No. 5). Nick suggests that Tom should marry her, basing this surprising idea on the fact that the majority of men are unhappy because they are slaves to their passions or duties; only by freeing themselves of this dual tyranny can a man truly aspire to happiness. For this reason, marrying Baba the Turk, unmotivated by either passion or reason, might bring Tom happiness (No. 6). Tom listens with amazement to Nick's reasoning, and then, after a moment of surprised uncertainty, breaks out in a great noisy laugh. The idea tickles his vanity and, by such a senseless gesture, he will be famous overnight. He therefore accepts the crazy marriage (No. 7).

Scene 2. Anne has reached Tom's London house. While she is hesitating at the door wondering what to do, a number of servants arrive bearing packets and parcels of the strangest shapes (No. 9). She moves away, amazed, and hides behind a tree. A sedan chair stops in front of the entrance and Tom

gets out; Anne runs to him, but the young man stops her (No. 10). Tom declares his weaknesses and his unworthiness for her love and tries to convince Anne to return home. Anne refuses, but Baba, from inside the sedan chair, interrupts her, irritated by that strange confabulation (No. 11). Tom then confesses to Anne that he is married and she moves away, distraught (No. 12). Tom finally helps Baba down from the sedan, to applause from the crowd now grouped around the strange couple. Before entering, Baba removes the veil from her face, revealing a silky black beard (No. 13).

Scene 3. Tom's house. Tom and Baba are having breakfast; while Tom sits silent and gloomy Baba chats incessantly, describing the hundreds of objects, memories of her wandering life, that fill the couple's house (No. 14). Surprised and worried at Tom's silence, Baba goes affectionately closer to him but he pushes her away (No. 15). She goes into a great fury and smashing everything that comes to hand accuses Tom of being in love with Anne while reminding him that she can no longer ever be his (No. 16). At the height of her rage, Tom grabs a wig and hurls it, turned the wrong way, at Baba's head; she stops as though turned to stone by the gesture. Desperate, Tom throws himself on to the divan to sleep (No. 17). While he sleeps, Nick comes into the room pushing a strange object. It is a machine that, apparently, transforms any object put into it into bread; in fact the bread coming out of it had been taken shortly before from the table by Nick (No. 18). Tom wakes up and tells Nick that he dreamt of an extraordinary machine; exactly the same as the one that Nick had just brought (No. 19). Nick shows it to him and Tom begins to dream of the eternal gratitude that would be showered on him on showing this machine to the world; perhaps it would even earn Anne's forgiveness (No. 20). At this point Nick turns to the public, demonstrating what advantages can be drawn from man's credulity, and invites Tom to begin making and selling this wonderful machine (No. 21).

Act III

Scene 1. Tom's house, spring. A noisy crowd fill the rooms of the house, now dusty and covered in spiders' webs. It is obvious that the fraud has been discovered, but not before it had ruined many people who had believed and invested in it (No. 1). Tom is among the crowd; all his goods

are about to be sold at auction. Anne arrives looking for Tom, but is give only contradictory information from the crowd about where he is. Th auctioneer, Sellem, enters and begins the auction (Nos. 2-3). Bidding i immediately lively for Baba's strange objects (Nos. 4-9). At a certain point Sellem approaches an "unknown object" covered in a cloth; the bids come freely for this too, but when the cloth is removed Baba appears, still with the wig on and in the same position as the previous scene. As soon as she is freed she begins to talk, irritated and offended by the auction (No. 10). Anne comes back into the scene; she recognises Baba and is reassured by her of Tom's love and invited to do something to save him. Meanwhile Tom and Nick can be heard outside the house. Baba declares she will return to her public and, among the admiring glances of those present, she calls a carriage and exits (Nos. 12-14).

Scene 2. A cemetery with a newly-dug grave, late at night. Tom and Nick come in, the first out of breath and frightened, the second carrying a mysterious black bag. A year and a day have passed and Nick is claiming his recompense. Tom says he will pay him as soon as he will once more be in a position to do so, but Nick tells him that he does not want money from him but his soul: this will be lost at the twelfth stroke of midnight (No. 16). Nick lets the young man decide how he wants to die: the bag contains a dagger, a rope, poison and a pistol. The clock begins to strike its mournful strokes and Tom, despairing, begs for Nick's mercy. On the ninth stroke Nick relents and raises his hand to halt time (No. 17): he gives Tom a last chance. He proposes a game to Tom with his soul as the stake. He takes out a pack of cards and explains that he will cut it three times: Tom must guess which card will appear. Nick begins to shuffle the cards and shows the first one to the public (No. 18), but the words he uses to invite Tom to guess make Tom think of Anne's love. The thought and voice of Anne that can be heard off stage suggest the right card: the Queen of hearts. Nick repeats the game, but a spade falling into the newly-dug grave frightens Tom, who guesses the second card in an oath: the two of spades (the Devil). Furious, Nick tries to trick him by putting the Queen of hearts secretly back into the pack, but once again Tom guesses correctly. Therefore it is Nick who must lie in the grave, but before doing so he takes Tom's reason away. Night is followed by a glorious spring dawn; the grave is already covered with grass and Tom is sitting on it playing. He is convinced he is Adonis.

Scene 3. In a madhouse. Tom is still convinced he is Adonis and as such he is awaiting the arrival of Venus. A group of mad people make fun of him for his useless hope (Nos. 20-22). Anne arrives and the warder of the madhouse tells her that Tom only answers if he is called Adonis and that he will speak of her as Venus (N. 23). After having asked forgiveness for his sins (Nos. 24-25), Tom /Adonis asks Anne / Venus to sing a song to send him to sleep (No. 26); Anne's lullaby has the desired effect (No. 27). Trulove enters and takes Anne away saying that the beautiful love story has finished (Nos. 28-29). Tom wakes up, but when he asks for Venus the other mad people tell him that no one had come in. Desperate, Tom /Adonis feels the end approaching and turns to his companions in the madhouse inviting Orpheus to play a swan song for him, to the lamenting of nymphs and shepherds (No. 30).

Epilogue. Called up by Shadow, everyone returns to the stage to proclaim the moral of the opera: that is that the devil has always found occupation for the idle (No. 31).

(Translation by Harriet Graham)

DIE HANDLUNG

[Die musikalischen Nummern, wie sie in der Rubrik auf den Seiten 93-100 aufgeführt sind, sind in Klammern angegeben]

1. Akt

1. Szene. Im Garten des Landhauses der Truloves, ein Nachmittag im Frühjahr. Unter einer Laube singen Anne Trulove und Tom Rakewell vom Glück ihrer Liebe (Nr. 2). Trulove, Annes Vater, ist unruhig: er fürchtet, daß seine Tochter Toms Charakter nicht gut genug kenne. Nachdem er sie unter einem Vorwand ins Haus geschickt hat, bietet Trulove Tom den Posten eines Buchhalters in der Firma eines Freundes in London an (Nr. 3). Tom lehnt ab, er hat «höhere Erwartungen». Trulove entfernt sich, nachdem er den Jüngling gewarnt hat, daß er zwar bereit ist, seine Tochter einem armen Mann zu geben, aber nicht einem Schmarotzer. Tom, allein geblieben, kommentiert für sich die Erklärung von Annes Vater – er nennt ihn einen «alten Dummkopf» – und schwört sich, sein Leben nicht mit Arbeit zu verbringen, sondern es vollständig in Fortunas Hände zu legen (Nr. 4). «Ich will reich sein» wünscht er sich; in diesem Moment erscheint am Gartenzaun ein Unbekannter, der erklärt, Neuigkeiten für Tom Rakewell zu bringen. Anne und Trulove eilen herbei, um zuzuhören. Der Unbekannte stellt sich mit dem Namen Nick Shadow vor und erklärt, ein alter Diener eines alten und reichen Onkels von Tom zu sein, der dem Neffen bei seinem Tode ein ansehnliches Vermögen hinterlassen habe (Nr. 5). Tom hatte noch nie von diesem Onkel gehört, ist aber überwältigt vor Freude und beschließt, Nick Shadow in seine Dienste zu nehmen (Nr. 6). Dieser fordert ihn auf, unverzüglich nach London abzureisen, um die Erbschaftsformalitäten zu erledigen, Tom zögert jedoch (Nr. 7). Trulove mahnt ihn, je eher er die Angelegenheit erledige, desto eher könne er Anne heiraten, und als Nick ankündigt, die Kutsche sei schon bereit, läßt Tom sich von der Abreise überzeugen (Nr. 8). Zuvor fragt er Nick, was der Lohn für seine Dienste sein solle (Nr. 9). «Davon sprechen wir erst, wenn Ihr wißt, was sie wirklich wert sind», antwortet dieser; «in einem Jahr und einem Tag werden wir unsere Rechnung begleichen, und dann, das verspreche ich Euch, werdet Ihr mir nicht mehr und nicht weniger geben, als was Ihr für richtig haltet». Tom stimmt zu, und unter der Rührung von Anne und den düsteren Ahnungen Truloves – «Ein so leicht erworbenes Glück kann seine Fehler nur verstärken», denkt er – reisen Tom und Nick nach London ab (Nr. 10).

2. Szene. Um Tom in die Vergnügungen der Großstadt einzuführen, hat Nick Shadow ihn in das Bordell von Mother Goose geführt. Tom trinkt in Gesellschaft der Gäste und Prostituierten (Nr. 11). Nick, der sich als «Pate» des Jungen ausgibt, fragt ihn nach der Bedeutung der Worte «Schönheit» und «Genuß» (Nr. 12). Tom schlägt sich wacker, aber als es darum geht, das Wort «Liebe» zu definieren, zögert er verwirrt und weigert sich schließlich zu sprechen. Eine Kuckucksuhr schlägt ein Uhr nachts; Tom schickt sich an zu gehen, aber Nick macht ein Zeichen und die Zeiger der Uhr stellen sich zurück. Tom setzt sich also wieder hin und beginnt erneut, in der feiernden Gesellschaft zu trinken (Nr. 13). Aufgefordert, ein Lied zu singen (Nr. 14), stimmt Tom eine melancholische Weise über eine verratene, aber immer noch ersehnte Liebe an (Nr. 15), die alle Anwesenden in ihren Bann schlägt (Nr. 16). Mother Goose, die Bordellmutter, beschließt daraufhin, Tom diese Nacht für sich zu beanspruchen, und unter den Kommentaren von Nick und der Gruppe der Genießer im Bordell entfernen sich die beiden zusammen (Nr. 17).

3. Szene. Eine Sommernacht vor dem Haus der Truloves. Anne klagt, seit langem ohne Nachricht von Tom zu sein (Nr. 19). Sie beschließt, nach London zu reisen, um ihn zu suchen (Nr. 20): sie kennt den Charakter des Jünglings und seine Schwächen gut, aber sie ist fest entschlossen, ihn zu retten (Nr. 21).

2. Akt

1. Szene. Frühstückszimmer in Toms Londoner Haus. Tom ist gelangweilt von dem leeren Leben voller Genüsse und Müßiggang, das er führt (Nr. 2-3). Noch einmal spricht er einen Wunsch aus: «Ich möchte glücklich sein!» (Nr. 4). Wie bei jenem anderen Mal im Garten der Truloves erscheint sofort Nick Shadow, in der Hand ein Plakat, das eine Attraktion des Jahrmarkts von St. Giles anpreist: Baba, genannt die Türkenbab (Nr. 5). Nick schlägt Tom vor, sie zu heiraten. Die überraschende Idee begründet er mit einem Gedankengang: der größte Teil der Menschen sei unglücklich, weil er entweder Sklave seiner Leidenschaften oder seiner Pflichten sei; nur in der Befreiung von dieser doppelten Tyrannei könnte ein Mann wirklich hoffen, glücklich zu sein. Eine Heirat mit der Türkenbab könnte daher, da sie weder durch Leidenschaft noch durch Vernunft begründet sei, Tom garantieren, glücklich zu sein (Nr. 6). Tom hat mit großem Staunen Nicks Argumentation angehört und bricht, nach einem Augenblick unsicheren

Zögerns, in ein klangvolles Gelächter aus: die Sache reizt seine Eitelkeit, und außerdem würde er durch eine so sinnlose Geste im Lauf einer Nacht berühmt werden. Er nimmt also die verrückte Heirat an (Nr. 7).

2. Szene. Anne ist in London vor Toms Haus angekommen. Während sie noch vor der Tür zögert, was sie tun soll, kommen einige Diener mit Paketen und Bündeln in den seltsamsten Formen (Nr. 9); überrascht verbirgt sich hinter einem Baum. Es kommt eine Sänfte und hält vor dem Eingang, ihr entsteigt Tom; Anne läuft ihm entgegen, aber der Jüngling hält sie auf (Nr. 10). Er erklärt Anne, daß er schwach und ihrer Liebe nicht würdig sei, und versucht, sie zu überzeugen, nach Hause zurückzukehren. Anne widersetzt sich, aber Baba unterbricht sie von innerhalb der Sänfte, irritiert von diesem seltsamen Getuschel (Nr. 11). Tom gesteht Anne also, geheiratet zu haben, und sie entfernt sich erschüttert (Nr. 12). Unter den Zurufen der Menge, die sich um das seltsame Paar versammelt hat, hilft Tom endlich Baba aus der Sänfte heraus. Bevor sie ins Haus tritt, entfernt Baba den Schleier von ihrem Gesicht und zeigt ihren wallenden schwarzen Bart (Nr. 13).

3. Szene. Toms Haus. Tom und Baba nehmen das Frühstück ein; während Tom schweigsam und düster dasitzt, plappert Baba unaufhörlich und beschreibt die tausend Dinge, Erinnerungen an ihr Jahrmarktsleben, die das Haus des Paars füllen (Nr. 14). Erstaunt und besorgt über Toms Schweigen, nähert sich Baba ihm zärtlich, aber Tom stößt sie zurück (Nr. 15); die Frau gerät nun in äußerste Wut, und während sie alles zu Bruch schlägt, was sich in Reichweite befindet, wirft sie Tom vor, Anne noch zu lieben, und erinnert ihn, daß sie nie mehr sein werden könnte (Nr. 16). Auf dem Gipfel der Wut greift Tom eine Perücke und das Jagdgewehr und schlägt es Baba umgedreht heftig auf den Kopf. Sie ist von dieser Geste wie versteinert. Tom ist verzweifelt und wirft sich auf das Sofa, um zu schlafen (Nr. 17). Währenddessen tritt Nick mit einem seltsamen Gerät in das Zimmer: einer Maschine, die scheinbar die Gegenstände, die man in sie hineinsteckt, in Brot verwandelt; tatsächlich hatte Nick das Brot, das aus der Maschine herauskommt, kurz zuvor vom Tisch genommen (Nr. 18). Tom wacht auf, er hat von einer außergewöhnlichen Maschine geträumt: von eben genau dem Gerät, das Nick gebracht hat (Nr. 19). Nick demonstriert es, und Tom beginnt mit der ewigen Dankbarkeit zu liebäugeln, die ihm zukäme, wenn er der ganzen Welt den Segen dieser Maschine offenbaren würde; vielleicht könnte die Sache ihm sogar Annes Verzeihung verschaffen (Nr. 20). Hier

wendet sich Nick ans Publikum mit dem Hinweis, wieviel Vorteil aus der Leichtgläubigkeit des Menschen zu ziehen sei; dann fordert er Tom auf, sofort mit der Herstellung und dem Verkauf der fabelhaften Maschine zu beginnen (Nr. 21).

3. Akt

1. Szene. Toms Haus, im Frühjahr. Eine tratschende Menge bevölkert die Zimmer des Hauses, das jetzt staubig und voll von Spinnweben ist; aus dem Gerede entnimmt man, daß der Betrug inzwischen entdeckt wurde, aber lange genug währte, um viele Leute, die daran geglaubt und investiert haben, in den Ruin zu schicken (Nr. 1), unter diesen auch Tom, dessen Gütter versteigert werden sollen. Anne ist auf der Suche nach Tom, erhält aber von der Menge nur widersprüchliche Informationen, wo er zu finden sei. Der Auktionator Sellem beginnt mit der Versteigerung (Nr. 2-3). Die Angebote für die seltsamen Dinge von Baba, die aufgerufen werden, sind gleich sehr lebhaft (Nr. 4-9). Schließlich nähert sich Sellem einem «unbekannten Objekt», das von einem Tuch verdeckt ist; auch in diesem Fall hagelt es Angebote, aber als der Stoff enthüllt wird, erscheint Baba, noch mit der Perücke auf dem Kopf und in der Position der vorangegangenen Szene. Kaum ist sie befreit, beginnt sie sofort wieder zu plappern, irritiert und beleidigt von dem Auktionsverkauf (Nr. 10). Anne tritt wieder herein und erkennt Baba, diese versichert ihr, daß Tom sie noch liebe, und fordert sie auf, etwas zu seiner Rettung zu tun; währenddessen hört man von draußen die Stimmen von Tom und Nick. Baba verkündet, auf ihre Bühne zurückkehren zu wollen, und unter den bewundernden Blicken der Anwesenden läßt sie sich eine Kutsche rufen und verläßt die Szene (Nr. 12-14).

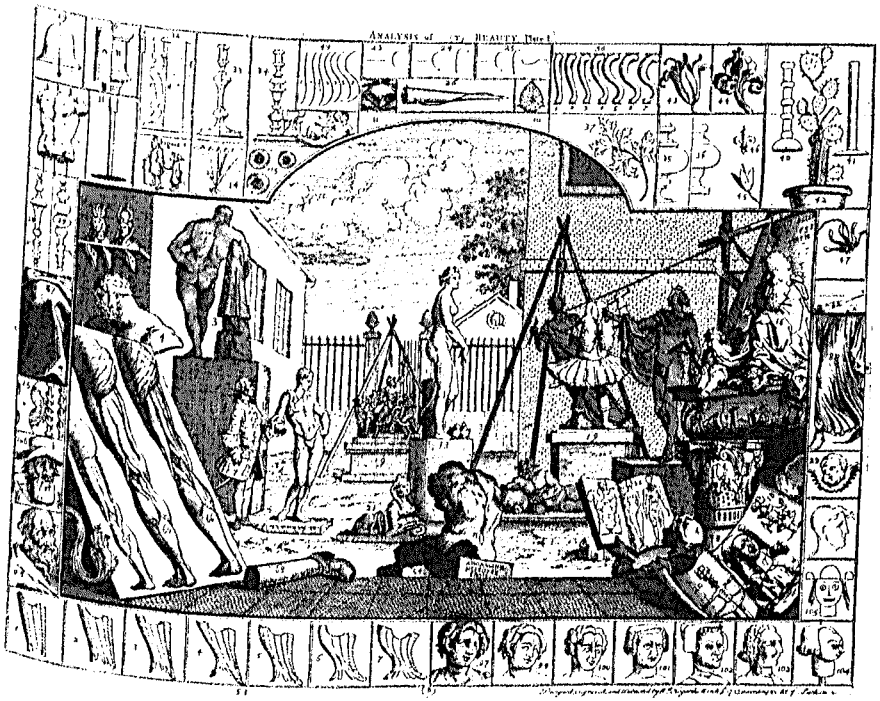
2. Szene. Auf einem Friedhof mit einem frisch ausgehobenen Grab, in tiefer Nacht. Tom und Nick kommen, der erste atemlos und verängstigt, der andere mit einer geheimnisvollen schwarzen Tasche. Ein Jahr und ein Tag sind vergangen, und Nick beansprucht seinen Lohn. Tom will ihn bezahlen, sobald er wieder dazu in der Lage sei, aber Nick fordert nicht Geld von ihm, sondern seine Seele: beim zwölften Schlag der Mitternacht sei sie verfallen (Nr. 16). Er läßt Tom die Wahl der Todesart: seine Tasche enthält einen Dolch, ein Seil, Gift und eine Pistole. Die Uhr beginnt ihre düsteren Schläge zu schlagen. Tom ist verzweifelt über sein Schicksal und fleht Nick um Gnade an. Beim neunten Schlag läßt Nick sich erweichen

und hebt die Hand, um die Zeit anzuhalten (Nr. 17). Er gesteht Tom eine letzte Chance zu: ein Spiel um den Einsatz von Toms Seele. Nick zieht einen Stapel Karten und erklärt, daß er drei Mal ziehen werde; jedes Mal wird Tom die gezogene Karte erraten müssen. Nick mischt die Karten und zeigt dem Publikum die erste (Nr. 18). Die Worte, mit denen er Tom zum Raten auffordert, lassen diesen an Annes Liebe denken – der Gedanke und ihre Stimme außerhalb der Szene geben ihm die richtige Antwort ein: Herz Dame. Nick wiederholt das Spiel, aber eine Schaufel, die zufällig in das frisch ausgehobene Grab fällt, erschreckt Tom, so daß er in einem Fluch die zweite Karte errät: Pik zwei – der Teufel. Nick ist außer sich und versucht, ihn zu täuschen, indem er die Herz Dame heimlich wieder unter die Karten mischt, aber wieder rät Tom richtig. Es ist also an Nick, im Grab zu verschwinden. Bevor er das aber tut, raubt er Tom die Vernunft. Der Dunkelheit folgt ein strahlender Frühlings-Sonnenaufgang. Das Grab ist schon von Gras überwachsen, und Tom sitzt spielend darauf: er glaubt, daß er Adonis sei.

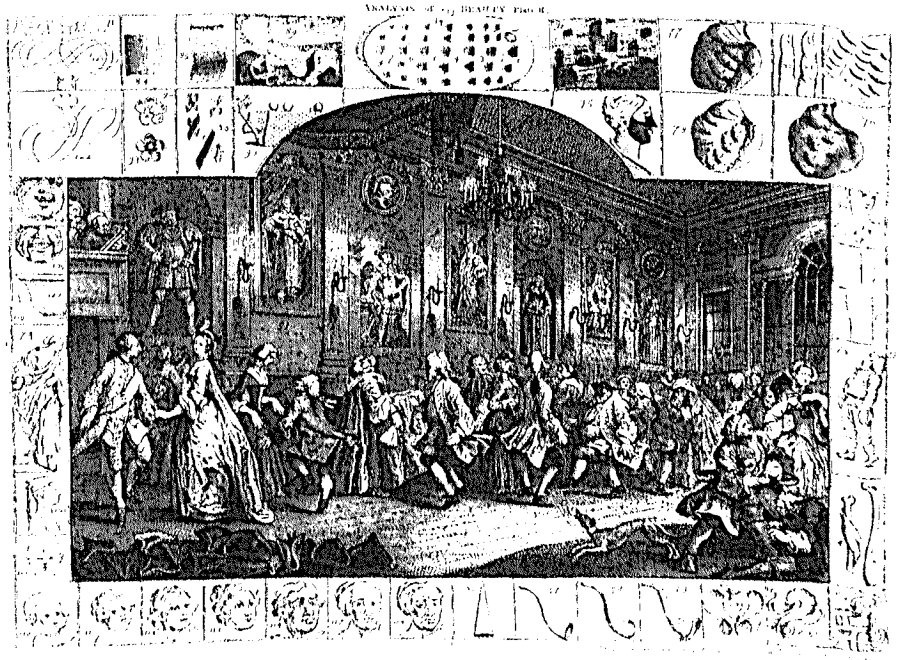
3. Szene. In einer Irrenanstalt. Tom ist immer noch der Überzeugung, Adonis zu sein, und als dieser erwartet er die Ankunft von Venus. Eine Gruppe von Irren neckt ihn wegen der vergebenen Hoffnung (Nr. 20-22). Anne kommt und erfährt von dem Wärter des Irrenhauses, daß Tom ihr nur antworten würde, wenn sie ihn Adonis nenne, und daß er sie als Venus ansprechen würde (Nr. 23). Nachdem er Anne/Venus für seine Sünden um Verzeihung gebeten hat (Nr. 24-25), bittet Tom/Adonis sie, ihm ein Lied vorzusingen, damit er einschlafen könne (Nr. 26), und Annes Schlaflied hat den gewünschten Erfolg (Nr. 27). Trulove kommt dazu, er bringt Anne weg: das schöne Märchen von der Liebe sei nun zu Ende (Nr. 28-29). Nachdem die beiden gegangen sind, wacht Tom wieder auf, und als er nach Venus fragt, sagen ihm die anderen Irren, daß niemand da gewesen wäre. Tom/Adonis ist verzweifelt; er fühlt sich dem Ende nah, und indem er sich an die Mitinsassen der Anstalt wendet, fordert er Orpheus auf, für ihn, unter der Trauer der Nymphen und Hirten, den Schwanengesang zu singen (Nr. 30).

Epilog. Von Shadow gerufen, treten alle Figuren wieder auf, um die Moral der Oper zu verkünden: der Teufel hat noch immer eine Beschäftigung für alle Müßiggänger gefunden (Nr. 31).

(Übersetzung von Annette Seimer)



William Hogarth, *L'analisi della bellezza*, tav. I. Acquaforte. 1753.



William Hogarth, *L'analisi della bellezza*, tav. II. Acquaforte. 1753.

LA STRUTTURA DELL'OPERA E L'ORGANICO STRUMENTALE
a cura di
Enrico M. Ferrando

[1] PRELUDE
138 la semiminima - 3/4 mi magg.

ACT I

SCENE 1

[2] DUET AND TRIO [Anne, Tom, Trulove] «The woods are green»
76 la semiminima; 2/4, la magg.

[3] RECITATIVE (Trulove, Anne]
[Rec. secco] «Anne, my dear»
4/4

[4] RECITATIVE AND ARIA (Tom]
[4a] [Rec. accompagnato] «Here I stand»
88 la semiminima - 3/4

[4b] ARIA «Since it is not by merit»
82 la semiminima - 2/4, fa magg.

[5] RECITATIVE [Nick, Tom]
[Rec. secco] «Tom Rakewell?»
4/4
[Arioso] «Fair lady, gracious gentlemen»
69 la semiminima - 3/4, sol magg.

[6] QUARTET [Tom, Nick, Anne, Trulove] «I wished but once, I knew»
60 la semiminima puntata - 6/8, si bem. magg.

[7] RECITATIVE [Nick, Trulove]
[Rec. secco] «I'll call the coachman, sir»
4/4

[8] DUETTINO [Anne, Tom] «Farewell for now, my hear
126 la croma - 3/8, sol magg.

[9] RECITATIVE [Nick, Tom] «All is ready, sir
[Rec. secco, poi acc.]
4/4

[10] ARIOSO AND TERZETTINO [Tom, Anne, Trulove]
[Arioso] «Dear Father Trulove»
88 la semiminima - 2/4, la min.
[Ponte strumentale]
Subito sostenuto e tranquillo
[Terzettino] «Laughter and Light»
60 la semiminima puntata - 6/8, la magg.

SCENE 2

[11] CHORUS «With air commanding»
120 la semiminima - 2/4, do magg.

[12] RECITATIVE AND SCENE [Nick, Tom, Mother Goose]
[Rec. secco] «Come, Tom, I would fain have our hostess»
4/4
[Scena] «... your newly-found state of manhood»
Tempo rigoroso, 72 la semiminima

[13] CHORUS «Soon dawn will glitter»
120 la semiminima - 2/4, si bem. magg.

[14] RECITATIVE [Nick]
[Rec. secco] «Brothers of Mars, Fellow worshipers»
Poco meno mosso - 4/4

[15] CAVATINA [Tom] «Love, too frequently betrayed»
96 la croma - 2/4 [4/8], mi magg.

[16] CHORUS [Coro donne, Mother Goose]
[Coro] «How sad a song» [Coro donne]
76 la semiminima - 4/4, do diesis min.
[Rec. accompagnato] «Away!» [Mother Goose, coro donne]
Meno mosso, 104 la croma - 3/4

[17] CHORUS
[Coro] «The sun is bright, the grass is green»
69 la semiminima puntata - 6/8, la magg.
[Rec. accompagnato] «Sweet dreams, my master» [Nick, Coro]
Meno mosso, 104 la croma - 3/4

SCENE 3

[18] [Preludio]
72 la croma - 3/8, la min.

[19] RECITATIVE AND ARIA [Anne]
[Rec. accompagnato] «No word from Tom»
L'istesso tempo - 4/8
[Aria] «Quietly, night»
112-108 la croma - 6/8, si min.
[Arioso] «A colder moon» [Anne, Trulove]
Molto meno mosso, 58 la croma

[20] RECITATIVE [Anne]
[Rec. accompagnato] «My father!»
88 la semiminima - 3/4

[21] CABALETTA [Anne]
«I go to him»
126 la semiminima - 4/4, do magg.

ACT II

SCENE 1

[1] [Preludio]
60 la croma - 4/8 (2/4)

[2] ARIA [Tom]
«Vary the song»
60 la croma - 4/8, si bem. magg.

[3] RECITATIVE [Tom]
[Rec. accompagnato] «O Nature green unnatural mother»
66 la semiminima - 4/4
[Arioso] «What Caesar could I have imagined»
112 la semiminima - 4/4, la bem. magg.

[4] ARIA (REPRISE) [Tom] «Always the quarry»
60 la croma - 4/8, si bem. magg.

[5] RECITATIVE [Nick, Tom]
[Rec. secco] «Master, are you alone?»
4/4
[Rec. accompagnato] «Come, master»
120 la croma - 4/8

[6] ARIA [Nick] «In youth the panting slave pursues»
98 la croma - 3/8, si bem. magg.

[7] DUET-FINALE [Tom, Nick] «My tale shall be told»
132 la semiminima puntata - 6/8, sol magg. - 3/4, sol magg.

SCENE 2

[8] [Introduzione]
96 la croma - 3/4, do min.

[9] RECITATIVE AND ARIOSO [Anne]
[Rec. accompagnato] «How strange!»
L'istesso tempo - 3/4, do min.
[Arioso] «What can this mean?»
96 la semiminima - 2/4, fa magg.

[10] DUET [Tom, Anne] «Anne! here!»
92 la minima - 2/2, fa min.

[11] RECITATIVE [Baba, Anne, Tom] «My love, am I to remain in here for ever?»
Molto meno, 72 la semiminima - 2/4, re magg.

[12] TRIO [Anne, Tom, Baba] «Could it then have been known»
72 (-74) la croma - 2/4, mi min.

[13] FINALE [Baba, Coro] «I have not run away»
54 la semiminima - 3/4, re magg.

SCENE 3

[14] ARIA [Baba, Tom] «As I was saying»
132 la croma - 3/8, fa magg.
[Rec. accompagnato] «My love, what's the matter»

[15] BABAS SONG [Baba, Tom] «Come, sweet, come»
senza misura

[16] ARIA [Baba] «Scorned! Abused! Neglected!»
144 la semiminima, 4/4 / Meno mosso: 120 la semiminima, 2/4 - re min.

[17] RECITATIVE [Tom]
[Rec. accompagnato] «My heart is cold»
66 la semiminime - 3/4, sol magg.

[18] PANTOMIME [Nick] «Fa la la la la»
Piú mosso, 92 la semiminima - [3/4], sol magg.

[19] RECITATIVE - ARIOSO - RECITATIVE [Tom, Nick]
[Rec. secco] «O I wish it were true»
3/4
[Arioso] «O Nick, I've had the strangest dream» [Tom]
Agitato, 116 la semiminima - 4/4, mi magg.
«Did your machine look anything like this?» [Nick]
136 la semiminima - 3/4, sol magg.
[Rec. accompagnato] «O may I not» [Tom]
69 la croma - 3/4 si bem. magg.

[20] DUET [Tom, Nick] «Thanks to this excellent device»
138 la semiminima - 2/4, mi bem. magg.

[21] RECITATIVE [Nick, Tom]
[Rec. secco] «Forgive me, master»
4/4
[Rec. accompagnato] «Ingenious Shadow!» [Tom]
138 la croma/138 la semiminima - 2/4, mi bem. magg.

ACT III

SCENE 1

[1] [Scena] [Coro, Voci fuori scena, Anne, Sellem]
«Ruin, Disaster, Shame»
132 la semiminima; 2/4, mi magg.

[2] RECITATIVE [Sellem]
[Rec. accompagato] «Ladies both fair and gracious»
Meno mosso, 80 la semiminima; 3/4, mi magg.
[Rec. secco] «Let us proceed at once»
L'istesso tempo, 60-63 la semiminima - 4/4

[3] ARIA [Sellem] «Who hears me, knows me»
126 la semiminima puntata; 3/8, fa magg.

[4] BIDDING SCENE [Scena dell'asta] [Coro, Sellem] «Seven... Eleven... Fourteen...»
Meno mosso, 144 la semiminima - 3/4

[5] SELLEM'S ARIA (CONTINUING) [Aria di Sellem, continua] «Behold it, Roman, moral»
126 la semiminima puntata; 3/8, fa magg.

[6] BIDDING SCENE [Scena dell'asta] [Coro, Sellem] «Fifteen ... and a half»
Meno mosso, 144 la semiminima - 3/4

[7] RECITATIVE [Sellem] «Wonderful. Yes, yes»
[144 la semiminima] - 4/4, mi bem. magg.

[8] ARIA (CONTINUED) [continuazione dell'aria di Sellem] «An unknown object draws us»
Tranquillo, 144 la semiminima; 4/4, mi bem. magg.

[9] FINAL BIDDING SCENE [Scena dell'asta finale] «Fifty, fifty-five»
Meno mosso, 144 la semiminima - 2/4
[Cadenza di Baba] «(n)ever!»
60 la semiminima - 2/4, re min.

[10] ARIA [Baba] «Sold! Annoyed!»
144 la semiminima, 4/4 Poco meno mosso: 120 la semiminima - 2/4, re min.

[11] RECITATIVE AND DUET - WITH CHORUS AND SELLEM [Coro, Baba, Anne, Sellem]
[11a] [Rec. accompagnato] «Now what was that?»
88 la semiminima - 2/4, re min.
[11b] DUET «You love him, seek to set him right» [Baba]
80 la semiminima - 4/4, do magg.

[12] BALLAD TUNE [melodia di ballata] [Tom, Nick] «If boys had wings and girls had stings»
56 la semiminima puntata - 3/8, si bem. magg.
[Seguito di Recitative and Duet] [Anne, Baba, Sellem, Coro] «It's Tom, I know!»
100 la semiminima - 3/4 do magg.

[13] STRETTO-FINALE [Anne, Baba, Sellem, Coro] «I go to him»
152 la semiminima - 3/4 do min.

[14] BALLAD TUNE (REPRISE) [ripresa di Ballad Tune][Tom, Nick] «Who cares a fig [for Tory or Whig?»
56 la semiminima puntata - 3/8, si bem. magg.
[Conclusione] «You! Summon my carriage!» [Baba, Coro]
132 la semiminima - 2/4, mi magg.

SCENE 2

[15] PRELUDE
69 la semiminima - 3/2, si bem. min.

[16] DUET [Tom, Nick] «How dark and dreadful is this place»
84 la croma - 3/8 sol min.

[17] RECITATIVE [Nick, Tom]
[Rec. secco] «Very well, then»
69 circa la semiminima - 3/8 sol min.

[18] DUET [Nick, Tom, poi Anne fuori scena] «Well, then»
69 la croma - 4/8 fa diesis min.
[Rec. secco] «But we have one more»
Tempo I (di Recitativo) 69 (circa) la semiminima - 4/4
[Seguito del duetto] «The simpler the trick, the simpler the deceit»
126 la semiminime - 4/4, do magg.
[Arioso] «I burn! I freeze!» [Nick]
84 la croma - si bem. min.
[Conclusione] «With roses crowned» [Tom]
Meno mosso, 66 la croma - si bem. magg.

SCENE 3

[19] [Preludio]
92 la croma - 4/8, la magg.

[20] ARIOSO [Tom] «Prepare yourselves, heroic shades»
92 la croma - 4/8, la magg.

[21] DIALOGUE [Coro, Tom] «Madmen's words are all untrue» [Coro]
Piú mosso, 108 la semiminima - 2/4, la magg.

[22] CHORUS-MINUET [Coro] «Leave all love and hope behind!»
138 la semiminima - 3/4, do magg.

[23] RECITATIVE [Keeper, Anne, Tom]
[Rec. secco] «There he is. Have no fear»
50 la semiminima - 4/8, la magg.

[24] ARIOSO [Tom] «I have waited for thee so long»
Piú mosso, 120 la semiminima - 4/4, mi bem. magg.

[25] DUET [Tom, Anne] «In a foolish dream»
60 la croma - 3/8 si bem. magg.

[26] RECITATIVE (QUASI ARIOSO) [Tom] «I am exceeding weary»
72 la croma - 3/4, si bem. magg.

[27] LULLABY [Ninna-nanna] [Anne, Coro] «Gently, little boat»
50 la semiminima/Poco piú mosso, 63 la semiminima - 4/4, la bem. magg.

[28] RECITATIVE [Trulove, Anne]
[Rec. secco] «Anne, my dear, the tale is ended now»
56 la semiminima - 4/4

[29] DUETTINO [Anne, Trulove] «Every wearied body must»
120 la croma - 6/8, sol magg.

[30] FINALE (RECITATIVE AND CHORUS) [Tom, Coro]
[30a] [Rec. accompagnato] «Where art thou, Venus?»
100 la croma - 4/4
[30b] MOURNIG-CHORUS [Coro di lutto] «Mourn for Adonis!»
69 la semiminima - 2/4 la min.

[31] EPILOGUE [Anne, Baba, Tom, Nick, Trulove] «Good people, just a moment»
138 la semiminima - 2/4, la magg.

Credo che *dramma musicale* e *opera* siano due cose molto diverse tra di loro. Tutta la mia vita è stata dedicata all'opera. *The Rake's Progress* è decisamente un'opera, un'opera di arie, recitativi, cori e pezzi d'assieme. La sua struttura musicale, il concetto del ricorso a queste forme, perfino i rapporti delle tonalità, seguono la linea della tradizione classica.

Lo stesso Stravinskij, in una lettera a W. H. Auden, spiegò di aver voluto «comporre *non* un dramma musicale, ma proprio un'opera, con numeri chiaramente separati». La sua originale intenzione era di collegare i numeri musicali attraverso segmenti di recitazione, per quanto in effetti abbia poi fatto ricorso proprio ai «consueti recitativi operistici» nei tradizionali moduli del recitativo secco, sostenuto soltanto dallo strumento a tastiera, e del recitativo accompagnato dall'orchestra, facendo riferimento ai modelli settecenteschi verso cui lo orientava il soggetto stesso dell'opera. Stravinskij aveva chiesto ad Auden di trattare il soggetto «in modo moderno, cosí come io ho trattato Pergolesi nel mio *Pulcinella*» pur facendo riferimento al periodo di Hogarth, e da parte sua alla fine del 1947 aveva chiesto al proprio editore di procurargli le partiture delle opere di Mozart su libretto di Da Ponte e di quella del *Flauto Magico*, che intendeva utilizzare come «fonte di ispirazione per la mia futura opera». Gli schemi mozartiani sono in effetti riconoscibili nella maggior parte di arie, recitativi e insiemi, per quanto l'operazione di reinvenzione di Stravinskij non possa essere ridotta a quella di un calco di moduli formali e linguistici di quel periodo. Tra l'altro non è difficile riconoscere suggestioni provenienti da altri ambiti storico-stilistici: cosí il preludio dell'opera e alcuni passi del tipo 'arioso' (ad esempio in III, 21a), sono riferibili a un'atmosfera tardo-rinascimentale, e suggeriscono un parallelismo Tom-Orfeo, mentre altrove (II, 14) riecheggia Händel; d'altra parte abbondano anche riferimenti post-settecenteschi: per l'assolo di tromba di II, 8 è stato chiamato in causa *Don Pasquale* di Donizetti, mentre l'energia di certi passi della musica di Baba sembra evocare echi verdiani piú che mozartiani.

Abbiamo elencato i brani musicali riportandone i titoli dallo spartito (dove compaiono in un misto di italiano musicale convenzionale e di inglese), aggiungendo una traduzione solo dove il significato dell'originale non appaia ovvio, e contrassegnandoli con un numero progressivo (la numerazione ricomincia per ciascun atto). Abbiamo indicato sotto un numero separato quei brani introduttivi ai quali l'autore non ha dato un titolo specifico. I singoli brani hanno quasi sempre una struttura assai semplice e trasparente: solo in pochi casi piú complessi (come in III, 19) è parso opportuno det-

tagliare l'articolazione interna. Osserviamo peraltro che in certi casi – segnatamente per quanto riguarda tutta la 2ª scena del III atto – piú numeri musicali indicati da Stravinskij come entità separate funzionano in effetti come membri di un unico organismo, succedendosi direttamente dal punto di vista drammatico come da quello musicale.
Accanto al titolo di ciascun numero musicale sono elencati i personaggi che vi prendono parte, nell'ordine in cui intervengono (o dall'acuto al grave secondo la partitura ove entrino simultaneamente). Per ciascun segmento musicale è indicato l'*incipit* testuale (specificando il personaggio che lo pronuncia, ove non sia il primo tra quelli elencati accanto al titolo del relativo numero), l'indicazione agogica (che Stravinskij affida quasi esclusivamente a specificazioni metronomiche), nonché il metro e – dove è possibile determinarla – la tonalità (riferiti quantomeno allo stacco principale del relativo passaggio, poiché, in particolare nei numeri di maggiore complessità, è possibile riscontrare vari cambi di tonalità, mentre i frequenti cambiamenti metrici sono una delle cifre caratteristiche del linguaggio stravinskiano). I nostri interventi e interpolazioni sono evidenziati dall'uso di parentesi quadre: tutte le altre indicazioni sono desunte dal materiale musicale impiegato per la produzione dell'opera (*The Rake's Progress* è proprietà editoriale di Boosey and Hawkes, London, rappresentato per l'Italia da BMG-Ricordi, Milano).

ORCHESTRA

2 Flauti (il II anche Ottavino)
2 Oboi (il II anche Corno inglese)
2 Clarinetti
2 Fagotti

2 Corni
3 Trombe

Timpani

Cembalo (Pianoforte)

Violini I
Violini II
Viole
Violoncelli
Contrabbassi

Sulla scena:
Cucú, 1 campana tubolare

Anche l'orchestra del *Rake's Progress*, per parafrasare Stravinskij, è trattata modernamente pur guardando al Settecento. Il suo organico allude infatti a quello delle orchestre d'opera del XVIII secolo, ma la scrittura strumentale è inequivocabilmente novecentesca: basterebbe osservare l'autonomia e l'indipendenza degli strumenti a fiato; i legni, in particolare, sono utilizzati in impasti inconfondibilmente stravinskiani (ad esempio in II, 18), e spesso vengono messi in evidenza in introduzioni di carattere cameristico a singoli numeri musicali (si veda ad esempio I, 2).

La presenza del cembalo (oltreché per il notevole impiego a supporto di gran parte del duetto del cimitero, III, 19) è motivata dal ricorso al modulo settecentesco del recitativo secco. A questo proposito merita qualche chiarimento l'indicazione «Cembalo (Pianoforte)» della partitura, che potrebbe prestarsi a un equivoco, inducendo a pensare che Stravinskij abbia utilizzato il termine 'cembalo' per sottolineare il clima settecentesco della sua opera, intendendolo tuttavia nel suo significato generico di 'strumento a tastiera', e abbia aggiunto tra parentesi 'pianoforte' a prescrivere l'uso dello strumento moderno per ottenere una sorta di straniamento timbrico. Ma per quanto un'ipotesi del genere possa essere confortata dal fatto che alla prima veneziana fu effettivamente utilizzato un pianoforte, lo strumento a corde percosse in realtà è stato previsto semplicemente come una possibile alternativa, per ragioni pratiche, a quello a corde pizzicate (tra l'altro nell'immediato dopoguerra la musica per tastiera del Settecento era normalmente eseguita, senza eccessivi scrupoli filologici, col pianoforte: non è inverosimile che la prescrizione specifica di uno strumento, come il clavicembalo, di uso allora non comunissimo, potesse essere considerata controproducente per la diffusione del lavoro). Lo conferma quanto il compositore scrisse a Erwin Stein il 27 giugno 1951, in vista della prima: «Originariamente pensavo alla sonorità del clavicembalo, ma temo che nella 2ª scena del III atto possa risultare troppo flebile». E in effetti Stravinskij, che anche al Metropolitan, nel 1953, volle il pianoforte, in entrambe le occasioni in cui diresse la propria opera in sala d'incisione (e quindi senza problemi di acustica) preferí il clavicembalo.

The Rake's Progress, secondo una classica prassi del teatro d'opera, fa ricorso a strumenti in palcoscenico con una funzione di caratterizzazione realistica (qui sia il cucú, I, 12, che la campana, III, 19, battono le ore).

Il verso del cucú – che troviamo anche, per esempio, in *Hänsel und Gretel* di Humperdinck, e nella *Sinfonia dei giocattoli* attribuita da recenti studi al benedettino tirolese Edmund Angerer (1740-1794) dopo essere stata di volta

in volta ritenuta opera di Joseph Haydn, di Michael Haydn e di Leopold Mozart – si può realizzare con un fischietto a un foro in grado di realizzare la tipica modulazione; l'Archivio Musicale del Teatro Regio dispone tuttavia di uno strumento piú sofisticato: una coppia di piccole canne tipo organo, di legno a sezione quadrata, ciascuna dotata di una *coulisse* che può modificarne la lunghezza per consentire l'intonazione di qualunque coppia di note nell'ambito di un'ottava; le canne sono alimentate da due mantici che l'esecutore – reggendo lo strumento con le due mani – mette in azione comprimendoli con i pollici per determinare l'emissione dei suoni. La campana che si ascolta in III, 19 è invece una delle consuete 'campane tubolari', strumenti ad intonazione determinata che vengono utilizzati sovente in orchestra sia singolarmente che, in serie, a coprire un ambito di piú ottave. La campana tubolare è uno strumento molto semplice, consistendo in un cilindro (un 'pezzo di tubo', né piú né meno) di ottone, cui viene tappata un'estremità per assimilarne il timbro a quello delle campane da chiesa e per renderne piú precisa l'intonazione. Le campane vengono sospese a un supporto di legno o di metallo (per le campane usate in serie si usa un apposito e piú sofisticato 'castello', dotato anche di un meccanismo a pedale che consente di smorzare le vibrazioni meccanicamente anziché a mano) e percosse sull'estremità tappata con un battente duro (generalmente un mazzuolo di legno).

William Hogarth, *Mariage à la mode*, tav. V, *Il suicidio della contessa*. 1745. Acquaforte. Gli ambienti eleganti qui raffigurati sono stati la fonte di ispirazione per David Hockney nel disegno degli interni della casa di Tom in *The Rake's Progress* di Stravinskij.

TEATRO REGIO

STAGIONE D'OPERA 1999·2000

TEATRO
REGIO
TORINO

THE RAKE'S PROGRESS

(LA CARRIERA DI UN LIBERTINO)

Favola in tre atti

Libretto di

Wystan Hugh Auden e Chester Kallman

Musica di

Igor Stravinskij

I LIBRETTI

THE RAKE'S PROGRESS

Opera in Three Acts

Words by Wystan Hugh Auden and Chester Kallman

Music by Igor Stravinskij

TRULOVE	*Bass*
ANNE, his daughter	*Soprano*
TOM RAKEWELL	*Tenor*
NICK SHADOW	*Baritone*
MOTHER GOOSE	*Mezzo-Soprano*
BABA, THE TURK	*Mezzo-Soprano*
SELLEM, THE AUCTIONEER	*Tenor*
THE KEEPER OF THE MENTAL HOSPITAL	*Bass*

The action takes place in eighteenth-century England.

[© Boosey & Hawkes, London, rappresentato per l'Italia da BMG-Ricordi, Milano: ringraziamo l'editore per la gentile concessione.]

LA CARRIERA DI UN LIBERTINO

Favola in Tre Atti

Libretto di Wystan Hugh Auden e Chester Kallman

Musica di Igor Stravinskij

TRULOVE	*Basso*
ANNE, sua figlia	*Soprano*
TOM RAKEWELL	*Tenore*
NICK SHADOW	*Baritono*
MAMMA GOOSE	*Mezzosoprano*
BABA, LA TURCA	*Mezzosoprano*
SELLEM, BANDITORE D'ASTA	*Tenore*
IL GUARDIANO DEL MANICOMIO	*Basso*

L'azione ha luogo in Inghilterra nel XVIII secolo.

[Traduzione italiana a cura di Antonio Cirignano.]

«I SOGNI A VOLTE MENTONO...»
NOTE IN MARGINE A UNA TRADUZIONE
di
Antonio Cirignano

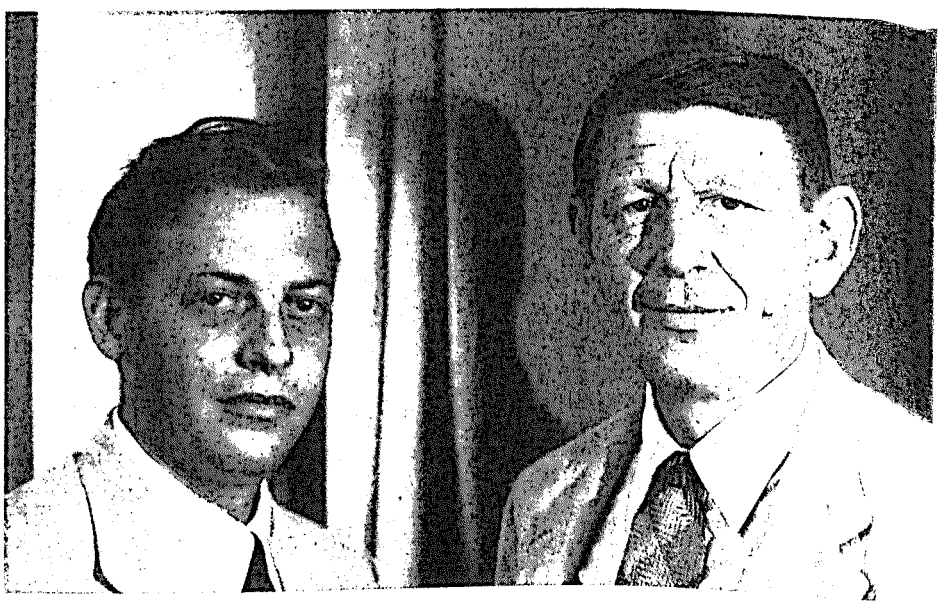
Nel 1991 vi fu un allestimento del *Rake's Progress* al Teatro Carignano di Torino nell'ambito della XIV edizione di Settembre Musica. La presente traduzione italiana del libretto venne approntata allora; debbo alla cortesia di Claudio Merlo e della Direzione artistica del festival la possibilità che mi è stata concessa di ripubblicare quel lavoro.
Rispetto alla versione del 1991, quella che qui viene offerta allo spettatore è stata emendata da una serie di refusi e riveduta in diverse opzioni, per lo piú marginali, con interventi di armonizzazione appena piú marcati in alcuni passaggi del terzo atto.
Sull'idea di fondo che presiede alla mia lettura del testo di Auden e Kallman non credo possano sorgere dubbi. Si trattava – e si tratta – essenzialmente di una traduzione «di servizio», resa al solo scopo di consentire allo spettatore non anglofono una accettabile comprensione dell'originale. Il punto sta in quell'aggettivo, «accettabile», sul quale rivendico ogni responsabilità assieme alla più ampia libertà di movimento. Mi spiego. C'è stato un tempo in cui vigeva la pessima abitudine di rappresentare le opere straniere in italiano. Questo costringeva il traduttore ad affrontare il martirio della versione «ritmica». Una versione ritmica è qualcosa di molto peggio di una semplice versione «metrica», perché costringe a tener conto anche delle cesure melodiche che il verso assume nel canto. Da quella forca caudina sono usciti testi talvolta ingegnosi, piú spesso patetici e improbabili, magari prossimi al senso, ma faticosamente lontani dal dettato d'origine. D'altra parte l'esiguità dei margini di manovra era tale da rendere in qualche modo secondario il problema di una vera traduzione del testo in quanto tale. Oggi, fortunatamente, quell'uso è caduto e le opere si cantano nella lingua originale. Il traduttore, dinanzi alla richiesta di una semplice versione «a fronte», torna a confrontarsi coi valori testuali della pagina scritta. Dal punto di vista operativo è piú libero, ma il prezzo di questa libertà è un sovrappiú di interrogazione che investe non solo il *come* ma soprattutto il *che cosa* tradurre.
A volte il problema viene elegantemente aggirato ignorandolo: si traduce in lingua corrente *quel che c'è*, e buonanotte. Ma è qui che entra in gioco quella libertà, e perfino quell'arbitrio, di cui dicevo. Un intervento accettabile deve domandarsi appunto che cosa *c'è* nel testo che meriti di essere restituito nella lingua di arrivo, o almeno – intendiamoci – che meriti il tentativo. Nel caso di Auden, di *questo* Auden, mi pare evidente che una semplice trasposizione lineare delle figure, per quanto fedele, sarebbe stata equivalente a un tradimento.
Ma non vorrei essere frainteso. Qui non si tratta di uscire dalla lingua quotidiana per indossare un vago e generico accento di poesia. Un'operazione simile, prima che risibile e velleitaria, riuscirebbe esattamente antitetica all'insegnamento dello stesso Auden, il quale ha della poesia un'idea certo sostanziata di stupefacente ricchezza stilistica e maestria formale ma tutt'altro che paludata. «Ogni volta che un poeta moderno alza il tono della voce – ebbe a dire – mi fa sentire in imbarazzo, come un uomo con la parrucca o coi tacchi rialzati»[1]. Qui si

tratta semmai di cogliere un altro aspetto della lezione di Auden, specificamente librettistico, e cioè quello relativo al gioco e alla parodia stilistica usati, dichiaratamente[2], come strumenti tanto di caratterizzazione drammatica, quanto di eccitamento dell'immaginazione del compositore idealmente riflessa nella propria. «Per comporre le arie e gli insiemi, io e Kallman abbiamo trovato utile lasciarci guidare, nella scelta delle parole e dello stile, da un'idea platonica di melodia appropriata. Naturalmente non eravamo cosí pazzi da lasciarci scappare una sola parola al riguardo, ma con nostra immensa sorpresa e delizia, ogni volta, sia Stravinskij che Henze scrivevano musica che corrispondeva alla nostra idea platonica»[3].

Non siamo tenuti a prendere alla lettera queste dichiarazioni, probabilmente solo allusive di un metodo di lavoro in realtà ben piú meditato e mediato, ma è indiscutibile che i rapporti narrativi e drammatici all'interno del libretto si costituiscono *anche* come rapporti stilistici fra i diversi momenti del testo. Tali rapporti non possono in alcun modo essere riprodotti dalla traduzione, ma, a meno di non volerli lasciar cadere del tutto, richiedono la formulazione di *nuovi* rapporti che ai primi alludano sia pure assai liberamente. Le arie, i cori e i brani d'assieme del libretto originale sono in rima, mentre non lo sono, e spaziano dal verso libero alla prosa, i brani destinati al recitativo. Vi sono forme metriche che accompagnano i personaggi per quasi tutta l'opera, come la *common measure* delle antiche ballate inglesi (quartine di ottonari e senari alternati con rima ABAB) che caratterizza la parte di Shadow, e alla quale, non a caso, Tom si arrende progressivamente. A lui, e nei momenti piú concitati anche ad Anne, Baba e Sellem, è riservato il cosiddetto *skeltonic verse*, un verso breve di due o tre accenti dalla imprevedibile mutevolezza ritmica (sappiamo quanto sfruttata da Stravinskij). La rima baciata protratta all'infinito come nelle filastrocche infantili è evidentemente essenziale alla resa amaramente umoristica del coro dei Pazzi. Sono solo pochi esempi[4], ma sufficienti perché ognuno risponda da sé alla domanda di partenza: che cosa c'è dunque, nel testo, che chiede di essere compreso attraverso il lavoro del traduttore?

In quella risposta sta il senso che, assai modestamente, attribuisco al mio tentativo. Ed è superfluo aggiungere che si tratta di un senso puramente ideale, cosciente sopra ogni altra cosa della propria imprendibilità. Non mi riferisco solo al rispetto verso ciò che è intrinsecamente intraducibile in superficie (giochi di parole, rime indifferibili e altro), ma al fatto piú generale e piú profondo che una traduzione *fedele* deve interpretare l'originale, non ricalcarlo. Anche a costo di mentire. Gioco, parodia, travestimento, sul piano linguistico e su quello musicale, sono il cuore stesso del *Rake's Progress*, sono la chiave di quelle robuste e godibilissime virgolette entro cui esso racchiude quattro secoli di tradizione drammatico-musicale. Prendere coscienza dei meccanismi che fanno battere quel cuore non significa volerne tentare una insensata clonazione. È solo il primo passo di un tradurre che sia un reinventare il gioco con altre carte, con altre virgolette. Purché gioco vi sia. Purché il cuore continui a battere.

1 W. H. Auden, *Secondary Worlds*, Faber & Faber, London 1968, p. 102 (trad. mia).
2 Cfr. *ibid.*, pp. 76 sgg.
3 *Ibid.*, p. 81 (trad. mia).
4 Sull'argomento si veda B. Antonini, *Straniamento e invenzione nel «Rake's Progress» di Igor Stravinskij*, Passigli, Firenze 1990, *passim*.



Ritratto dei librettisti Wystan Hugh Auden e Chester Kallman all'epoca di *The Rake's Progress*, 1951.

Prelude

ACT I

SCENE 1. The garden of Trulove's house in the country on a spring afternoon. The house is on the right. There is a gate in the fence at the back.

(Anne and Tom are seated in an arbour to the left.)

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

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

ANNE
How sweet within the budding grove
To walk, to love.
How sweet beside the pliant stream
To lie, to dream. How sweet.

TOM
How sweet beside the pliant stream
To lie, to dream.
How sweet within the budding grove
To walk, to love. How sweet.

(Trulove enters from the house and stands aside.)

Preludio

ATTO PRIMO

SCENA 1. Il giardino di casa Trulove in campagna, un pomeriggio di primavera. A destra la casa. Sullo sfondo una staccionata con un cancello.

(Anne e Tom siedono vicini sotto una pergola.)

ANNE
Il bosco è in fiore,
gli uccelli e le altre creature
[festeggiano il Maggio
con suoni e profumi gioiosi,
e mite la terra s'inchina alla bella stagione.

TOM
È il tempo in cui vien la regina di Cipro
e muta al suo dolce incantesimo il mondo:
e tornano le ninfe ed i pastori ai caldi abbracci,
al bacio che l'Età Aurea ridesta.

ANNE
Com'è dolce fra i germogli
vagare, amarsi.
Com'è dolce al fiume quieto
abbandonarsi. Com'è dolce.

TOM
Com'è dolce al fiume quieto
abbandonarsi.
Com'è dolce fra i germogli
vagare, amarsi. Com'è dolce.

(Trulove esce dalla casa e rimane da parte.)

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

ANNE, TOM
How sweet!

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

ANNE
Love tells no lies...

ANNE, TOM
... and in love's eyes
We see our future state,
Ever happy, ever fair;
Sorrow, hate,
Disdain, despair,
Rule not there,
But love alone
Reigns o'er his own.

TRULOVE *(approaching Anne)*
Anne, my dear...

ANNE
Yes, father?

TRULOVE
Your advice is needed in the kitchen.

(Anne curtsies and goes into the house.)

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

TRULOVE[1]
Ah, possan le ansie d'un padre
mostrarsi infondate,
e sguardi e promesse d'amor
rivelarsi sinceri.

ANNE, TOM
Com'è dolce!

TRULOVE
In gioventú ci crediam saggi,
ma il tempo svela,
ahimè, troppo sovente e troppo tardi,
quant'era oscuro
a noi l'animo nostro o altrui.

ANNE
L'amor non mente...

ANNE, TOM
... e agl'occhi suoi
ci appare già il domani
colmo di felicità.
Pena, odio,
dispregio, sconforto
falliranno:
l'amore solo
dominerà.

TRULOVE *(avvicinandosi ad Anne)*
Anne, mia cara...

ANNE
Sí, padre?

TRULOVE
Cercan te: ti vogliono in cucina.

(Anne riverisce e torna in casa.)

Tom, ho da parlarti.
Ti ho favorito presso un vecchio amico
in città. Ed egli t'offre un posto
nella sua amministrazione.

[1] Trulove (*true-love*) = amor sincero, amante.

TOM

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

TRULOVE

Your reluctance to seek steady employment
makes me uneasy.

TOM

Be assured your daughter shall not marry
a poor man.

TRULOVE

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

(He goes into the house.)

TOM

The old fool!

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

Since it is not by merit
We rise or we fall,
But the favour of Fortune
That governs us all, *rep.*
Why should I labour
For what in the end

TOM

Signore, siete troppo generoso.
Non crediatemi un ingrato
se non accetto al volo il vostro invito,
ma nutro altri progetti.

TRULOVE

La tua malavoglia di sistemarti
mi preoccupa.

TOM

Vostra figlia non sposerà uno spiantato,
statene certo.

TRULOVE

Purché sia uomo retto, s'ella vuole,
potrà sposarlo povero, ma certo
non lascerò che sposi un fannullone.

(Rientra in casa.)

TOM

Vecchio imbecille!

Eccomi qua: sano come un pesce,
per giunta niente male,
pronto di spirito, leggero di cuore.
Io far il bravo impiegatuccio col quadernino?
Io piegarmi al giogo dei facchini?
Io far vita da schiavo per ingrassar qualcuno
ed esser poi gettato via come un osso spolpato?
Giammai!
Non ci hanno forse i dotti assicurato
che l'opere son vane, poiché il cielo
ognun di noi ha già predestinato?
A modo mio professo il loro credo:
per questo non m'affido che alla Sorte.

Giacché non è per merito
che l'uomo sale o scende,
ma sol per buona sorte
da cui tutto dipende,
perché faticare
per ciò che, alla fine,

She will give me for nothing
If she be my friend?
While if she be not, why,
The wealth I might gain
For a time by my toil would
At last be in vain, *rep.*
Till I die, then, of fever
Or by lightning am struck,
Let me live by my wits
And trust to my luck, *rep.*
My life lies before me,
The world is so wide:
Come, wishes, be horses;
This beggar shall ride, *rep.*

(He walks around.)
I wish I had money.

(Nick appears immediately al the garden gate.)

NICK
Tom Rakewell?

TOM *(turning round, startled)*
I...

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

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

NICK
You are he?

TOM *(laughing)*
Yes, surely. Tom Rakewell at your service.

NICK
Well, well.

mi spetta comunque
se essa m'è amica?
E quando non fosse,
allora perché,
se tanto i guadagni
sarebbero vani?
Finché dunque la febbre
o un fulmine m'inchiodi,
lasciate pur che viva
di fortuna a' miei modi.
La vita è ben lunga,
il mondo è ben vario:
a me, desideri,
vi cavalcherò!

(Passeggiando su e giú.)
Vorrei esser ricco!

(Nick appare d'un tratto oltre il cancello.)

NICK
Tom Rakewell?

TOM *(voltandosi sorpreso)*
Io...

NICK
Cerco Tom Rakewell per un messaggio.
È questa casa sua?

TOM
No, ma l'avete trovato in persona
mentre si ripassa le orme e le idee.
Dunque...

NICK
Voi... siete lui?

TOM *(ridendo)*
Ma certo. Tom Rakewell, per servirvi.

NICK
Bene, bene.

(He bows.)
Nick Shadow, sir, and at your service.
For, surely as you bear your name,
I bear you a bright future.
You recall an uncle, sir?

TOM
An uncle? My parents never mentioned one.

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

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

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

(Tom rushes into the house. Nick reaches over the garden gate, unlatches it and enters the garden. Tom returns with Anne and Trulove.)

NICK *(bowing)*
Fair lady, gracious gentlemen,
a servant begs your pardon for your time,
but there is much to tell.
Tom Rakewell had an uncle,
one long parted from his native land.
Him I served many years.
Served him in the many trades
[he served in turn;
and all to his profit.
Yes, profit was perpetually his.
It was, indeed, his family, his friend,
his hour of amusement, his life.
But all his brilliant progeny of gold
could not caress him when he lay dying.

(Fa un inchino)
Nick Shadow[2], signore, per servirvi.
Com'è vero che portate il vostro nome,
io porto per voi un brillante avvenire.
Vi ricordate di uno zio, signore?

TOM
Uno zio? I miei non me ne fecero alcun cenno.

NICK
Credo non si parlassero, signore.
Eppure lui... Signore, avete amici?

TOM
Molto di piú.
La fanciulla di casa e padrona del cuor mio.

NICK
Idea d'amante, nobile pensiero.
Chiamatela, chiamatela dunque.
Fate che accorrano a gioire tutti
alla buona nuova.

(Tom si precipita in casa. Nick, sporgendosi sul cancello, lo dischiude ed entra in giardino. Rientra Tom con Anne e Trulove.)

NICK *(inchinandosi)*
Bella dama, gentili signori,
vogliate perdonar quest'importuno,
ma molto v'ha da dire.
Ebbe uno zio, Tom Rakewell,
che per molto la patria lasciò.
Lo servii per lunghi anni.
Lo servii nei tanti affar che fece ovunque,
e ovunque guadagnò.
Sí, sempre trovò profitto,
e quello fu per lui famiglia, amici,
la sua distrazione: la vita.
Ma tanta doviziosa discendenza
non poté confortarlo al capezzale.

[2] Letteralmente «Nick Ombra». Ma *Old Nick* nei paesi anglosassoni è nomignolo del diavolo, pare in seguito alla sinistra fama goduta da Niccolò Machiavelli.

Sick for his home, sick for a memory
[of pleasure
or of love, his thoughts were but of England
There, at least, he felt, his profit could be
pleasure to an eager youth: for such,
by counting years upon his fumbling fingers,
the knew that you must be, good sir.
Well, he is dead.
And I am here with this commission:
to tell Tom Rakewell that an unloved and
forgotten uncle loved and remembered.
You are a rich man.

Sentiva nostalgia della sua terra,
d'antichi amor: sognava l'Inghilterra.
Almeno là – pensò – quella fortuna
poteva far felice un ardente giovanotto. E così,
contando i proprî giorni sulle dita,
volle che foste voi, signore.
Beh, ora è morto.
Ed io son qui con questa commissione:
dire a Tom Rakewell che il suo vecchio zio,
benché dimenticato, l'ebbe caro.
Or siete ricco.

TOM

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

TOM

Il mio desiderio! Sapevo
che presto sarebbe accaduto;
che a me
basta chiedere, e tosto
m'arride il fato nel lanciare
il dado.
Lo sapevo, lo sapevo!

(to Nick)

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

... deny.

(a Nick)

E a voi che recate
la fine d'ogni dubbio
quaggiú,
ad un nuovo e obbligato padrone,
sian grazie, mia fortuna e mio compagno,
Restate, vi prego...

... dunque?

NICK

Be thanked, for masterless should I abide
Too long...

NICK

Sian grazie a voi, poiché senza un padrone
a lungo...

TOM

Be thanked...

TOM

Sian grazie...

NICK

... I soon would die.

NICK

... presto morrei.

ANNE

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

ANNE

Sian grazie, o Dio: concedi che una sposa
le sue promesse presto contraccambi.
[Sian grazie.

TOM
... be thanked, *etc.*

NICK
Be thanked, *etc.*

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

Be thanked.

(Tom puts one arm around Anne and gestures outwards with the other.)

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

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

TOM, ANNE
O clement love, o clement love...
... o clement love!

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

NICK
Sir, may Nick address you
A moment in your bliss?
Even in carefree May
A thriving fortune has its roots of care:
Attorneys crouched like gardeners to pay,
Bowers of paper only seals repair,
We must be off to London.

TOM
They can wait.

TRULOVE
No, Tom, your man is right, things must
be done.

TOM
... sian grazie, *ecc.*

NICK
Sian grazie, *ecc.*

TRULOVE
Sian grazie, o Dio: calma la sua superbia,
poss'Anna non soffrire.

Sian grazie.

(Tom mette un braccio attorno alla vita di Anne e con l'altro fa un ampio gesto tutt'intorno)

TOM
Mia Anne, non son piú dubbi nel destino,
sereno è il cielo, e schietto ogni cammino.

ANNE
La fonte lieta or vedo ch'è ferace
d'orti promessi e pascoli di pace.

TOM, ANNE
O amor gentile, o amor gentile...
... o amor gentile!

TRULOVE
Iddio vi benedica, figliuoli,
come un padre.

NICK
Signor, mi concedete
un attimo soltanto?
Se il maggio è spensierato, tuttavia
una fortuna florida vuol essere curata.
Legali e giardinieri van pagati,
ci son mucchi di carte da firmare.
Dobbiamo andare a Londra.

TOM
Che aspettino!

TRULOVE
No, Tom, egli ha ragione:
son cose che van fatte.

The sooner that you settle your estate,
The sooner you and Anne can be as one.

ANNE
Father is right, dear Tom.

NICK
A coach in wait
Is down the road.

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

NICK
I'll call the coachman, sir.

TRULOVE *(to Nick)*
Should you not mind,
I'll tell you of his needs.

NICK
Sir you are kind.

(Trulove and Nick go out together through the garden gate.)

ANNE
Farewell for now, my heart
Is with you when you go,
However you may fare.

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

ANNE
Farewell, Farewell!

(Trulove and Nick retourn through the garden gate.)

Prima sistemerai la successione,
prima potrai con Anne essere unito.

ANNE
Papà ha ragione, Tom.

NICK
Già una carrozza è pronta
al fondo della via.

TOM
Ebben, se la fortuna getta un seme
che va nutrito a penne e ceralacca,
andiamo dunque ai campi;
facciamolo fruttar.

NICK
Chiamo il cocchier, signore.

TRULOVE *(a Nick)*
Non vi dispiaccia, uditemi,
io so quel che gli occorre.

NICK
Signor, voi siete buono.

(Trulove e Nick escono insieme dal cancello del giardino.)

ANNE
Addio per ora, amore;
resta con te il cuor mio
qualunque cosa accada.

TOM
Quando sarò lontano,
ovunque sentirò
che tu mi sei vicina.

ANNE
Addio, addio!

(Trulove e Nick rientrano in giardino.)

NICK
All is ready, sir.

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

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

TOM
A fair offer. 'Tis agreed

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

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

(aside)
Laughter and Light, and all charms
[that endear,
I that dazzles or dins,
Wisdom and wit shall adorn the career
Of him who can play, and who wins...

ANNE *(aside)*
Heart, you are happy, yet why should a tear
Dim our joyous designs?

NICK
Tutto è pronto, signore.

TOM
Ma ditemi, buon Shadow,
poiché nato e cresciuto in ristrettezze
non ho esperienza in simili faccende:
qual paga abitualmente ricevete?

NICK
Lasciamo star per ora, mio padrone,
fin quando non saprete il valor
[de' miei servigi.
Fra un anno e un giorno salderemo il conto,
e allora, v'assicuro, pagherete
né piú né meno quel che da voi stesso
giudicherete giusto.

TOM
Saggia proposta: accetto!

Trulove, padre caro, non appena
gli affari miei saranno sistemati
vi mandero a chiamare, voi ed Anne.
Quand'ella sarà giunta, troverà Londra
[a' suoi piedi;
infatti tutta Londra sarà mia,
e quel ch'è mio almen deve rispetto
a ciò che con tutto me stesso adoro.

(Tom e Trulove si stringono calorosamente la mano. Anne si porta una mano agli occhi e volge il capo. Tom avanza un poco.)

(a parte)
Luce, allegrezza e ogni incanto amoroso,
tutto ciò che risplende o risuona,
saggezza ed arguzia orneran la carriera
di quei che sa giocare, e dunque vince...

ANNE *(a parte)*
Felice sei, cuor mio; perché una lacrima
scende a velare i nostri sogni lieti?

TOM
... who can play and who wins...

TRULOVE *(aside)*
Fortune so swift and so easy, I fear,
May only encourage his sins, *etc.*

ANNE *(aside)*
Why, why should a tear, *etc.*

TOM *(aside)*
... who can play and who wins, *etc.*

TRULOVE
Be well, be well advised.

ANNE
Be always near.

ANNE, TRULOVE
Farewell, farewell!

(Anne, Tom and Trulove move towards the garden gate, Nick holds it open for them and they pass through.)

NICK *(to the audience)*
The Progress of a Rake begins!

SCENE 2. Mother Goose's Brothel, London. A cuckoo clock on the wall at the back.

(Tom, Nick and Mother Goose sit at a table, drinking. Whores and Roaring Boys.)

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

WHORES
In triumph glorious with trophies curious
We return victorious from Love's campaigns;

TOM
... che sa giocare e dunque vince...

TRULOVE *(a parte)*
Tanto facile e pronta fortuna
ho paura incoraggi i suoi vizi, *ecc.*

ANNE *(a parte)*
Perché, perché una lacrima, *ecc.*

TOM *(a parte)*
... che sa giocare e dunque vince, *ecc.*

TRULOVE
Sii sempre giudizioso.

ANNE
Sempre vicino.

ANNE, TRULOVE
Addio, addio!

(Anne, Tom e Trulove vanno verso il cancello. Nick lo tiene aperto e li lascia passare.)

NICK *(rivolto al pubblico)*
D'un libertin comincia la carriera!

SCENA 2. Londra, il bordello di Mamma Goose[1]. Sullo sfondo un orologio a cucú.

(Tom, Nick e Mamma Goose bevono seduti a tavola. Intorno Prostitute e Crapuloni.)

CRAPULONI
Con gran baldanza, armi alla mano,
andiamo a zonzo tutta la notte.
Ci piace solo piantar baccano
e ogn'occasione per fare a botte.

PROSTITUTE
Dalle battaglie d'Amor vittoriose
torniam recando sconci trofei;

[1] Letteralmente «Mamma Oca». Nel Settecento gli inglesi usavano chiamare *goose* la malattia venerea in genere.

No troops more practised in Cupid's tactics
By feint and ambush the day to gain.

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

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

WHORES, ROARING BOYS
A toast to our commanders then
From their frregulars;
A toast, ladies and gentlemen:
To Venus and to Mars!

NICK
Come, Tom, I would fain have our hostess,
good Mother Goose, learn how faithfully
I have discharged my duties as a godfather
in preparing you for the delights to which
your newly-found state of manhood
is about to call you.
So tell my Lady Bishop of the game
What I did vow and promise in thy name.

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

NICK *(to Mother Goose)*
Is he not apt?

MOTHER GOOSE
And handsome too.

NICK *(to Tom)*
What is thy duty to thyself?

supremo esercito in guerre amorose,
pur di lucrar tradiremmo gli dei.

CRAPULONI
Ha forse l'uomo gioie piú nobili
che litigare per fesserie,
fracassar teste, sfondare mobili
nei tafferugli delle osterie?

PROSTITUTE
Con occhi fulgidi, approcci audaci,
facciamo fuoco su giovani e vecchi;
perduti i cuori nei sensi rapaci,
il lor denaro ci versano a secchi.

PROSTITUTE, CRAPULONI
Brindiamo ai comandanti,
o truppe sregolate!
Brindiamo tutti quanti
per Venere e per Marte!

NICK
Vieni, Tom. Voglio che la nostra ospite,
la buona Mamma Goose, sappia con quanto [scrupolo
ho assolto i miei doveri di padrino
nel prepararti a tutte le delizie
cui la tua nuova condizione
ormai ti chiama.
Di' dunque alla Regina dello svago
quel ch'ho promesso e su di te giurato.

TOM
In ogni cosa aver per mira fissa
d'adempiere i dover verso me stesso.

NICK *(a Mamma Goose)*
Non ha forse talento?

MAMMA GOOSE
E non è mica male!

NICK
Quali doveri hai verso te stesso?

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

MOTHER GOOSE
What is the secret Nature knows?

TOM
What Beauty is and where it grows.

NICK
Canst thou define the Beautiful?

TOM
I can.
That source of pleasure to the eyes
Youth owns, wit snatches, money buys,
Envy affects to scorn, but lies:
One fatal flaw it has. It dies.

NICK
Exact, my scholar!

MOTHER GOOSE
What is Pleasure then?

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

MOTHER GOOSE
Bravo!

NICK
One final question. Love is...?

TOM *(aside)*
Love, Love!
That precious word is like a fiery coal,
It burns my lips, strikes terror to my soul.

NICK
No answer? Will my scholar fail me?

TOM
Di non udir chi predica misura
e aver sola maestra la Natura.

MAMMA GOOSE
Quale segreto la Natura insegna?

TOM
Sapere cos'è il Bello e dove regna.

NICK
Sapresti definire la Bellezza?

TOM
Sicuro.
Quel che agl'occhi dà piacere,
quel ch'è giovane e l'astuzia può agguantare,
e il denaro può comprare.
Quel che l'invidia sprezza – ma mentisce –
e ha un solo gran difetto: che finisce.

NICK
Giusto, mio discepolo!

MAMMA GOOSE
E che cos'è il Piacere?

TOM
È l'idolo dei sogni: stesso oggetto
qual ne sia il nome e qual ne sia l'aspetto.
Per le fanciulle è un cappellino adatto,
per le zitelle può essere anche il gatto.

MAMMA GOOSE
Bravo!

NICK
Un'ultima domanda. Amore è... ?

TOM *(a parte)*
Amore, amore!
Questa parola è come carbonella,
brucia le labbra e l'anima arrovella.

NICK
Niente risposta? Vuoi forse deludermi?

TOM
No, no more.

NICK
Well, well.

MOTHER GOOSE
More wine, love?

TOM
Let me go.

NICK
Are you afraid?

(The cuckoo clock coos one; Tom rises.)

TOM
Before it is too late.

NICK
Wait.
(He makes a sign and the clock turns backward and coos twelve.)
See. Time is yours. The hours obey
[your pleasure.
Fear not. Enjoy. You may repent at leisure.

(Tom sits down again and drinks wildy.)

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

While food has flavour and limbs are shapely,
And hearts beat bravely to fiddle or drum,
Our proper employment is reckless enjoyment,
For too soon the noiseless night will come.

NICK *(rising to address the company)*
Sisters of Venus, Brothers of Mars,

TOM
No, nient'altro.

NICK
Bene, bene.

MAMMA GOOSE
Dell'altro vino, caro?

TOM
Me ne vado.

NICK
Hai paura?

(Il cucù batte un colpo. Tom si alza.)

TOM
Prima che sia troppo tardi.

NICK
Aspetta.
(Fa un segno all'orologio, che torna indietro e batte le dodici.)
Lo vedi? hai tutto il tempo.
[Le ore ti obbediscono.
Non t'angustiar, sollazzati. Ti pentirai
[con comodo.

(Tom si risiede e beve avidamente.)

PROSTITUTE, CRAPULONI
Tosto fra le persiane l'alba fa capolino
e cantano gli uccelli, ma a noi
[che ce ne importa?
Finché ce la facciamo e c'è ancora del vino
ce ne infischiam del giorno e di quel
[che ci porta.
Mentre c'è gusto al cibo e abbiam sana
[ogni cosa,
e i cuor battono il tempo per viole
[e per tamburi,
null'altro vogliam fare che goder senza posa:
vien presto assai la notte silente, siam sicuri.

NICK *(alzatosi, s'unisce alla compagnia)*
Sorelle di Venere, fratelli di Marte,

Fellow-worshippers in the Temple of Delight,
it is my privilege to present to you
a stranger to our rites who, following
our custom, begs leave to sing you a song
in earnest of his desire to be initiated.

As you see, he is young: as you shall discover,
he is rich.
My master, and, if he will pardon the liberty,
my friend, Mister Tom Rakewell.

(Tom comes forward to sing.)

TOM

Love, too frequently betrayed
For some plausible desire
Or the world's enchanted fire,
Still thy traitor in his sleep
Renews the vow he did not keep,
Weeping, weeping,
He kneels before thy wounded shade.

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

WHORES

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

(Mother Goose pushes them aside and takes Tom's hand.)

MOTHER GOOSE

Away! Tonight
I exercise my elder right
And claim him for my prize.

compagni miei di fede nel Tempio del Piacere,
oggi è mio privilegio presentarvi
un giovanotto estraneo ai nostri riti
il qual per iniziarsi, com'è d'uso,
chiede di farci udire una canzone.

Vedete ch'è un ragazzo, peraltro molto ricco.
È mio padrone e, se me lo concede,
mio amico: il signor Rakewell.

(Tom si fa avanti per cantare.)

TOM

Amor, cosí spesso ingannato
per ogni pensabil desio
o pei vani abbagli del mondo;
finché il traditore, nel sonno,
ripete le vuote promesse,
piangendo e piangendo,
e all'ombra tua ferita s'inginocchia.

Amore, mia pena e vergogna
l'averti scordata ogni giorno.
Mia dea, non scordarmi tu pure,
ma stammi per sempre vicina,
cosí che nell'ora piú buia,
morendo e morendo,
io possa il sacro nome tuo implorare.

PROSTITUTE

Che canto triste,
che dolce tristezza.
E come piange bene!
Fra queste braccia annega il tuo sconforto,
nei nostri occhi,
sulle nostre labbra.

(Mamma Goose le allontana e prende la mano a Tom.)

MAMMA GOOSE

Al tempo! Questa notte
intendo far valer l'anzianità:
perciò con me verrà.

(The Whores and Roaring Boys form a lane with the men on one side and the women on the other, as in a children's game. Mother Goose and Tom walk slowly between them to a door at the back. Nick stands watching.)

WHORES, ROARING BOYS
The sun is bright, the grass is green.
Lanterloo, lanterloo!
The King is courting his young Queen.
Lanterloo, lanterloo, lanterloo, my lady.

MEN
They go a-walking. What do they see?

WOMEN
An almanack in a walnut tree.
They go a-riding. Whom do they meet?

MEN
Three scarecrows and a pair of feet.
What will she do when they sit at table?

WOMEN
Eat as much as she is able.
What will he do when they lie in bed?
Lanterloo, lanterloo!

MEN
Draw his sword and chop off her head.

ALL Lanterloo, lanterloo, my lady.

NICK *(raising his glass)*
Sweet dreams, my master.

WHORES, ROARING BOYS
Lanterloo, lanterloo.

NICK
Dreams may lie,
But dream. For when you wake, you die.

(Prostitute e Crapuloni formano un corridoio cogli uomini da un lato e le donne dall'altro, come nei giochi infantili. Mamma Goose e Tom camminano lentamente in mezzo a loro fino a una porta sullo sfondo. Nick osserva.)

PROSTITUTE, CRAPULONI
Il sole splende sulla collina.
Lanterlú, lanterlú!
Il re fa il filo alla sua regina.
Lanterlú, lanterlú, lanterlú, mia bella.

UOMINI
Vanno a passeggio. Cosa vedranno?

DONNE
Un almanacco per tutto l'anno.
Vanno a cavallo. Ora chi vedi?

UOMINI
Tre scacciapasseri e solo due piedi.
Lei che farà stasera a cena?

DONNE
Mangerà tanto finché non è piena.
Lui che farà stasera a letto?
Lanterlú, lanterlú!

UOMINI
Le taglierà la testa di netto.

TUTTI
Lanterlú, lanterlú, lanterlú, mia bella.

NICK *(alzando il bicchiere)*
Sogni d'oro, padrone.

PROSTITUTE, CRAPULONI
Lanterlú, lanterlú.

NICK
I sogni a volte mentono,
ma tu sogna lo stesso: svegliandoti morrai.

SCENE 3. Same as Scene 1. Autumn night, full moon.

(Anne comes from the house in travelling clothes.)

ANNE

No word from Tom.
Has Love no voice? Can Love not keep
Maytime vow in cities?
Fades it as the rose.
Cut for a rich display? Forgot! But no, to weep
Is not enough. He needs my help.
Love hears, Love knows,
Love answers him across the silent miles
and goes.

Quietly, night, O find him and caress,
And may thou quiet find
His heart, although it be unkind,
Nor may its beat confess.
Although I weep, it knows of loneliness, *etc.*

Guide me, O moon, chastely when I depart
And warmly be the same
He watches without grief or shame;
It cannot, cannot be thou art
A colder moon upon a colder heart.

(Trulove's voice is heard calling from the house.)

TRULOVE

Anne, Anne.

ANNE

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

(She starts walking back to the house then stops suddenly.)

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

SCENA 3. Come scena 1. Notte d'autunno, luna piena.

(Anne esce di casa in abiti da viaggio.)

ANNE

Non una parola da Tom.
L'amore tace? Forse che in città
non sa tener di maggio le promesse?
Sfiorisce come rosa
raccolta e messa in mostra? Scordata!
[No, non basta
piangerci su: debbo aiutarlo!
L'amor lo sa, lo sente,
risponde oltre le miglia silenziose
e va!

Quieta, conduci a lui la mia carezza,
o notte, e possa tu trovar sereno
il cuore suo, se pure fu crudele;
né il palpito riveli,
se pur io pianga, ombra di solitudine, *ecc.*

Guidami pura, o luna, nel cammino,
Sii dolcemente quella
che guarda anch'egli senza affanno o colpa.
Non esser, te ne prego,
fredda lanterna ad un piú freddo cuore.

(Si ode dall'interno della casa la voce di Trulove.)

TRULOVE

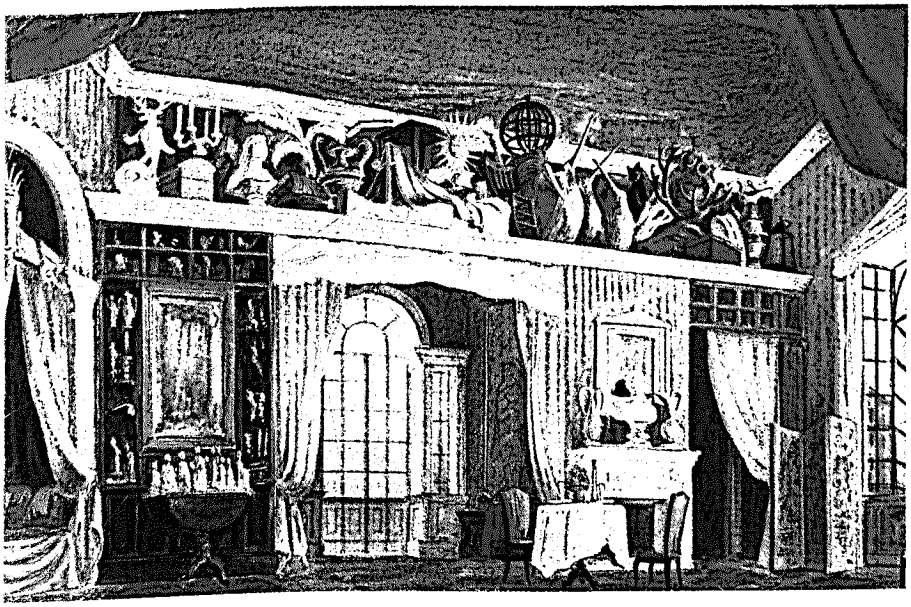
Anne, Anne!

ANNE

Mio padre! Posso forse abbandonarlo,
tradir le sue premure,
per un amore che m'ha abbandonata?

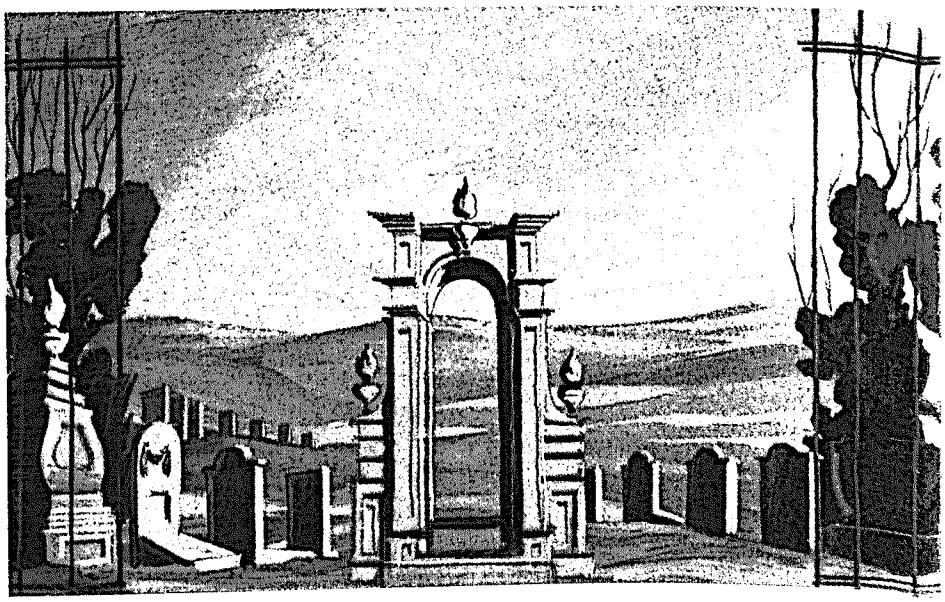
(Fa per tornare indietro, poi si ferma decisa.)

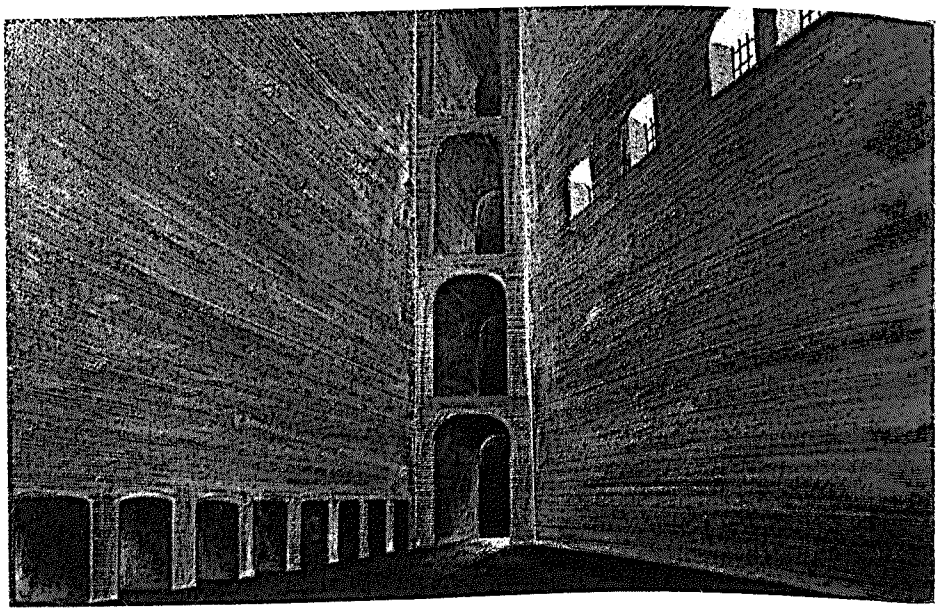
No! Tanto forte di spirto è mio padre
quanto è debole Tom, e ha bisogno
d'una man che l'aiuti.



In alto: Gianni Ratto. bozzetto per il siparietto della prima rappresentazione assoluta di *The Rake's Progress* di Stravinskij al Teatro La Fenice di Venezia. 11 settembre 1951.

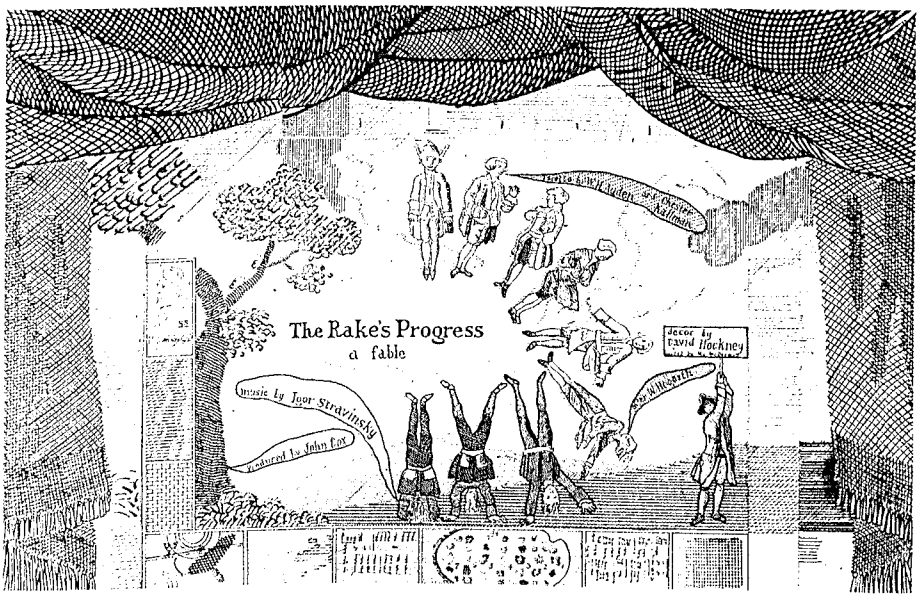
In basso: Gianni Ratto. bozzetto per il primo e il terzo quadro del secondo atto di *The Rake's Progress* di Stravinskij: «Stanza di soggiorno nella casa di Rakewell. in una piazza di Londra. Il sole splendente entra dalla finestra...». Prima rappresentazione assoluta al Teatro La Fenice di Venezia. 11 settembre 1951.

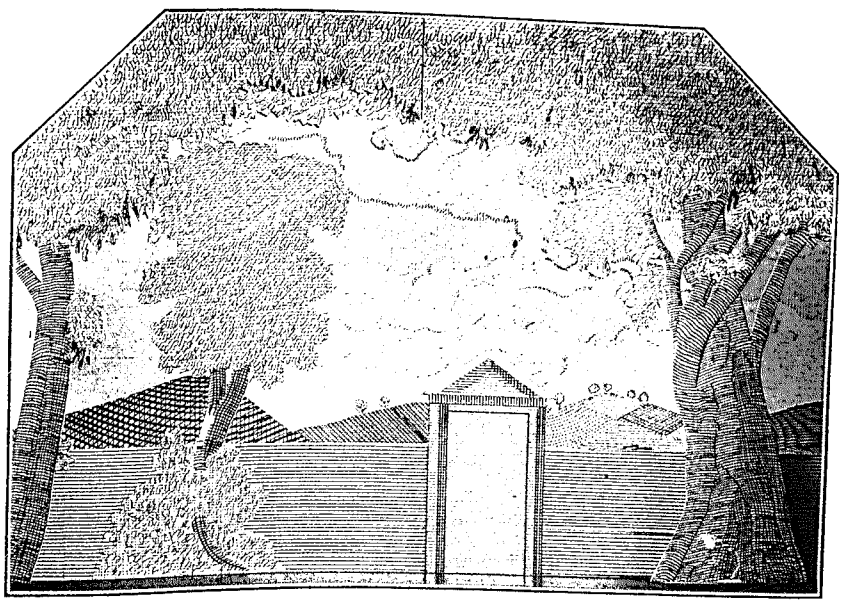




In alto: Gianni Ratto, bozzetto per il secondo quadro del terzo atto di *The Rake's Progress* di Stravinskij: «Un cimitero. Tombe. Notte senza stelle...». Prima rappresentazione assoluta al Teatro La Fenice di Venezia, 11 settembre 1951.

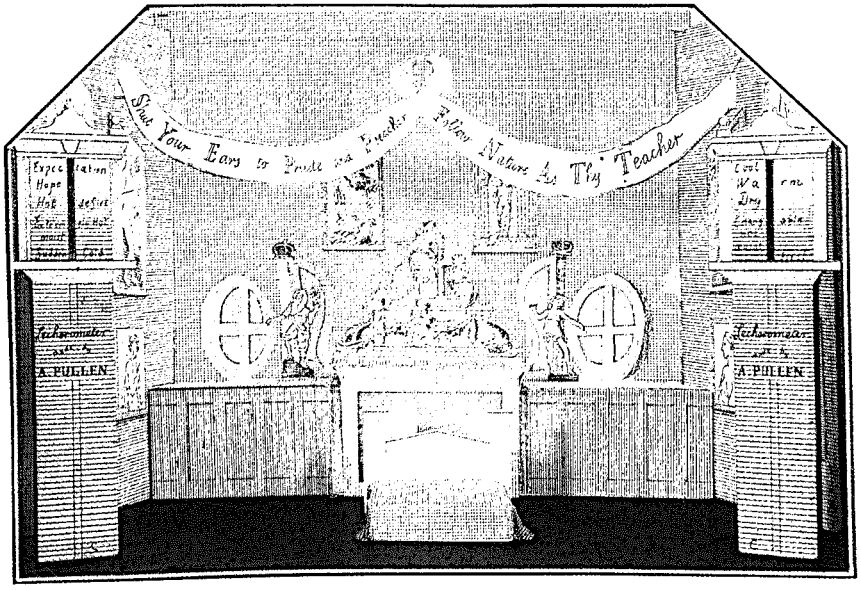
In basso: Gianni Ratto, bozzetto per il terzo quadro del terzo atto di *The Rake's Progress* di Stravinskij: «Manicomio...». Prima rappresentazione assoluta al Teatro La Fenice di Venezia, 11 settembre 1951.





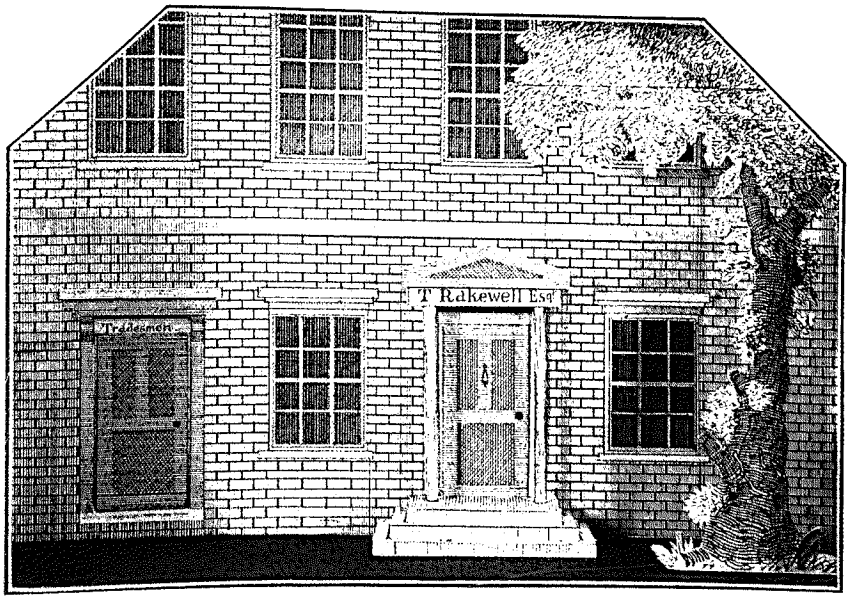
In alto: David Hockney (1937), bozzetto per il siparietto di *The Rake's Progress* di Stravinskij. Glyndebourne Festival Opera 1975. Inchiostro su cartoncino.

In basso: David Hockney, bozzetto per il primo quadro del primo atto di *The Rake's Progress* di Stravinskij: «Giardino nella casa di campagna di Truloves». Glyndebourne Festival Opera 1975. Inchiostro e acquatinta su cartoncino.



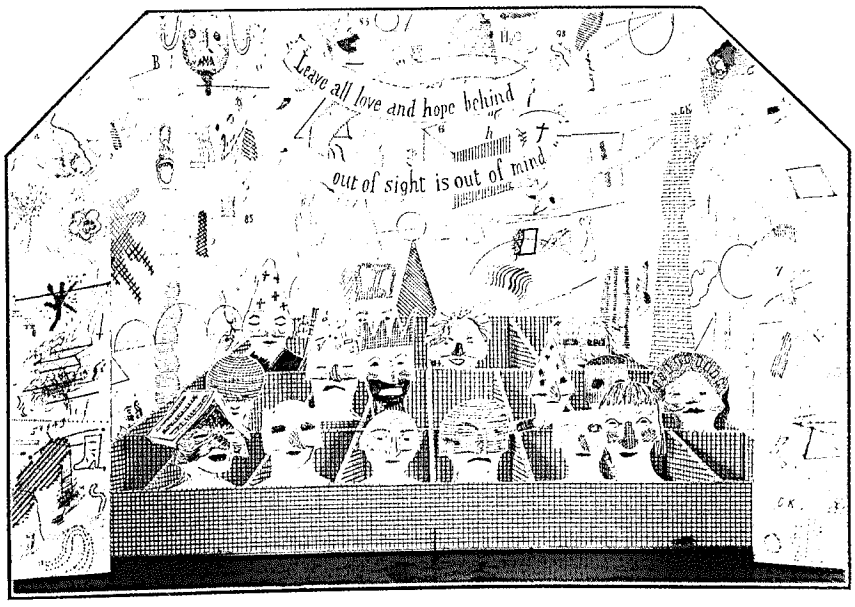
In alto: David Hockney, bozzetto per il secondo quadro del primo atto di *The Rake's Progress* di Stravinskij: «Bordello di Mother Gooses». Glyndebourne Festival Opera 1975. Inchiostro su cartoncino.

In basso: David Hockney, bozzetto per il primo quadro del secondo atto di *The Rake's Progress* di Stravinskij: «Stanza di soggiorno di Tom». Glyndebourne Festival Opera 1975. Inchiostro su cartoncino.



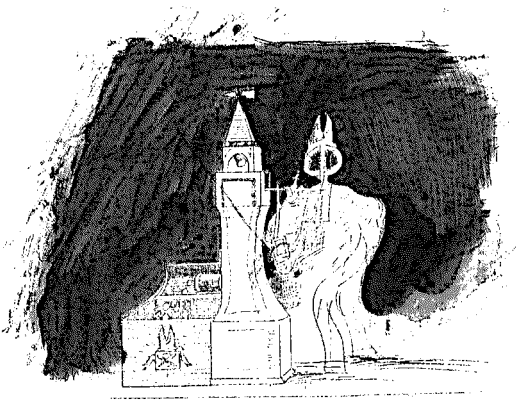
In alto: David Hockney, bozzetto per il secondo quadro del secondo atto di *The Rake's Progress* di Stravinskij: «Davanti alla casa di Tom a Londra». Glyndebourne Festival Opera 1975. Inchiostro su cartoncino.

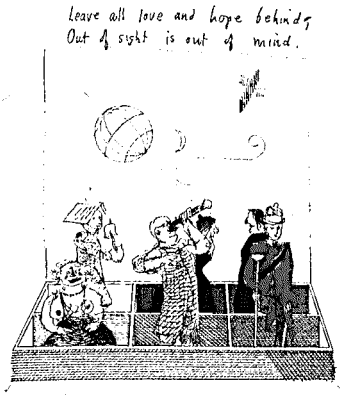
In basso: David Hockney, bozzetto per il terzo quadro del secondo atto di *The Rake's Progress* di Stravinskij: «Stanza di soggiorno di Tom con sospesi gli oggetti di Baba». Glyndebourne Festival Opera 1975. Inchiostro su cartoncino.



In alto: David Hockney, bozzetto per il terzo quadro del terzo atto di *The Rake's Progress* di Stravinskij: «Il manicomio». Glyndebourne Festival Opera 1975. Inchiostro su cartoncino.

In basso: David Hockney, studio per i personaggi di *The Rake's Progress* di Stravinskij. Glyndebourne Festival Opera 1975. Collage e inchiostro su carta. New York, Museum of Modern Art.



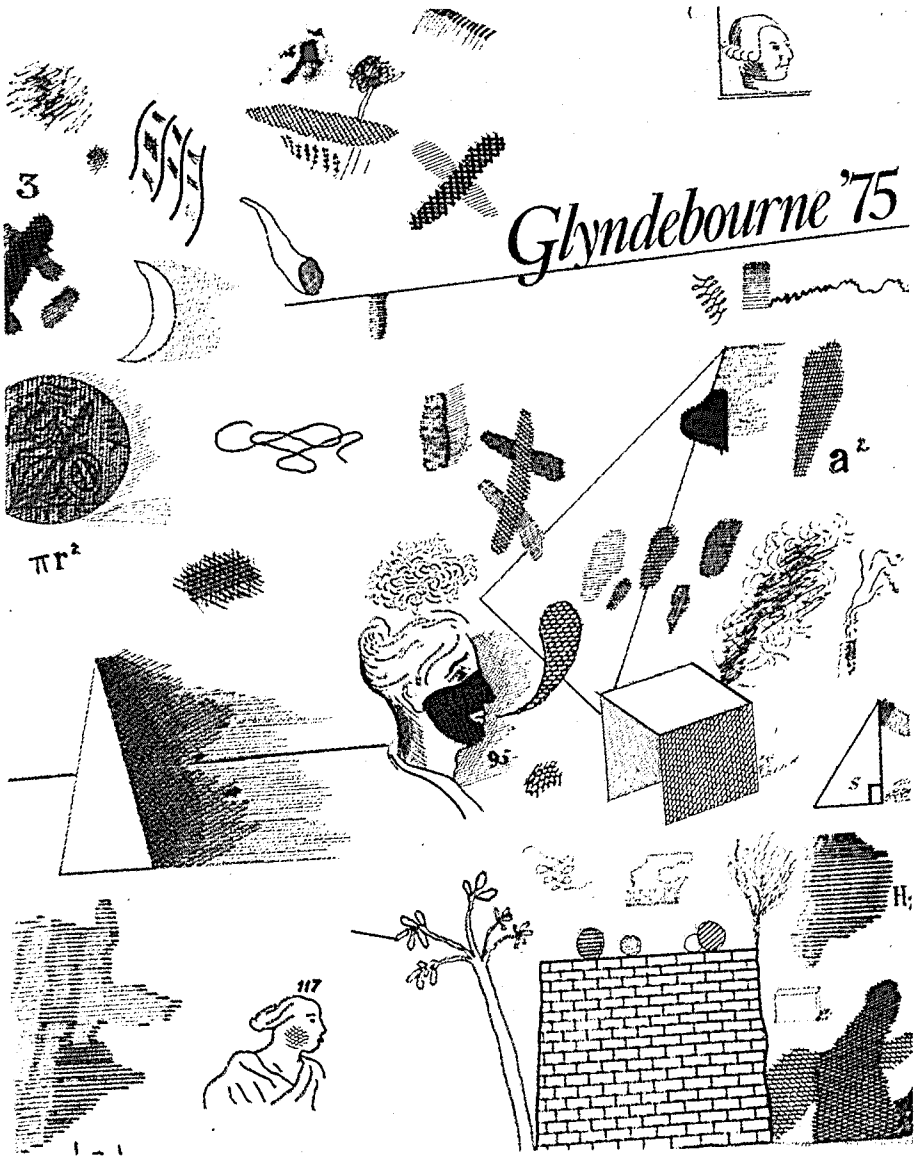


In alto: David Hockney, schizzo per la 'macchina del pane' di *The Rake's Progress* di Stravinskij. Glyndebourne Festival Opera 1975. Inchiostro su carta.

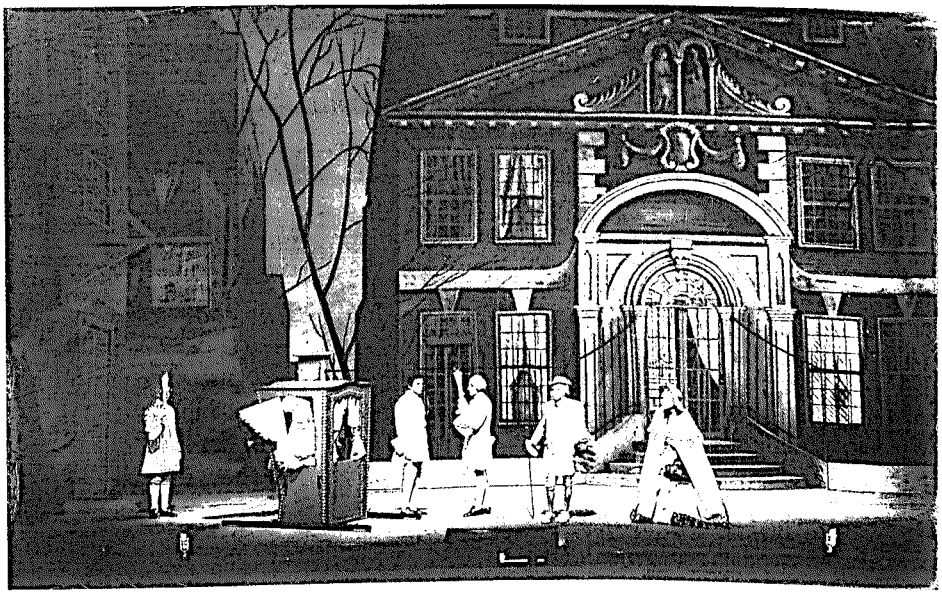
In basso: David Hockney, studio per il 'manicomio' di *The Rake's Progress* di Stravinskij. Glyndebourne Festival Opera 1975. Inchiostro su carta.

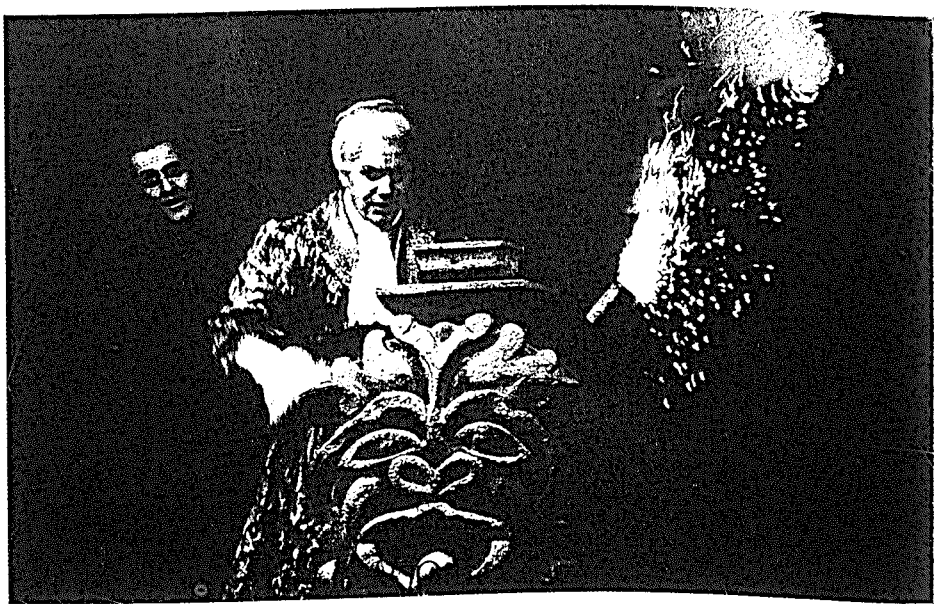
In alto: David Hockney, costumi per 'Baba la turca' di *The Rake's Progress* di Stravinskij. Glyndebourne Festival Opera 1975. Collage e inchiostro su carta.

In basso: David Hockney, studio per gli 'oggetti di Baba' di *The Rake's Progress* di Stravinskij. Glyndebourne Festival Opera 1975. Inchiostro su carta.



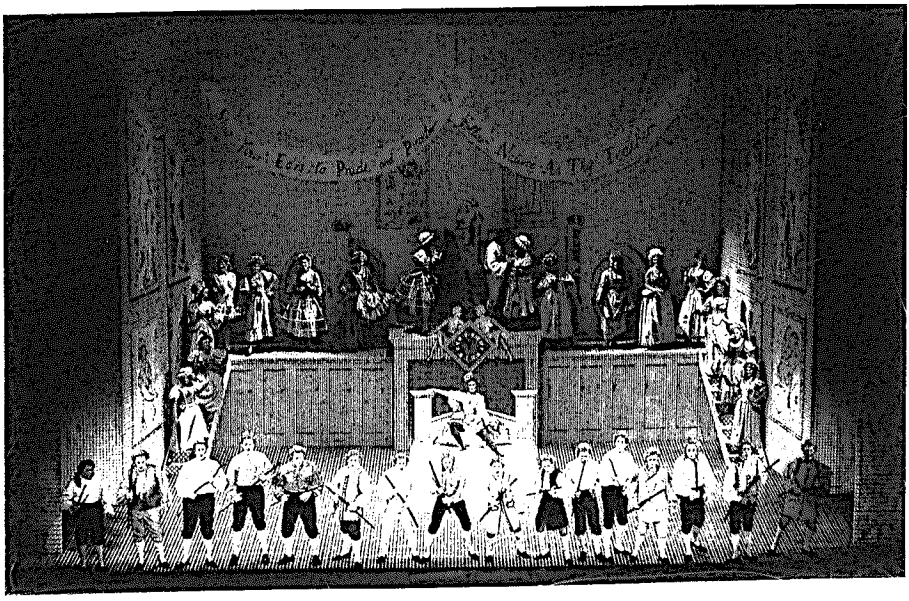
David Hockney, copertina per il programma di sala di *The Rake's Progress* di Stravinskij. Glyndebourne Festival Opera 1975.





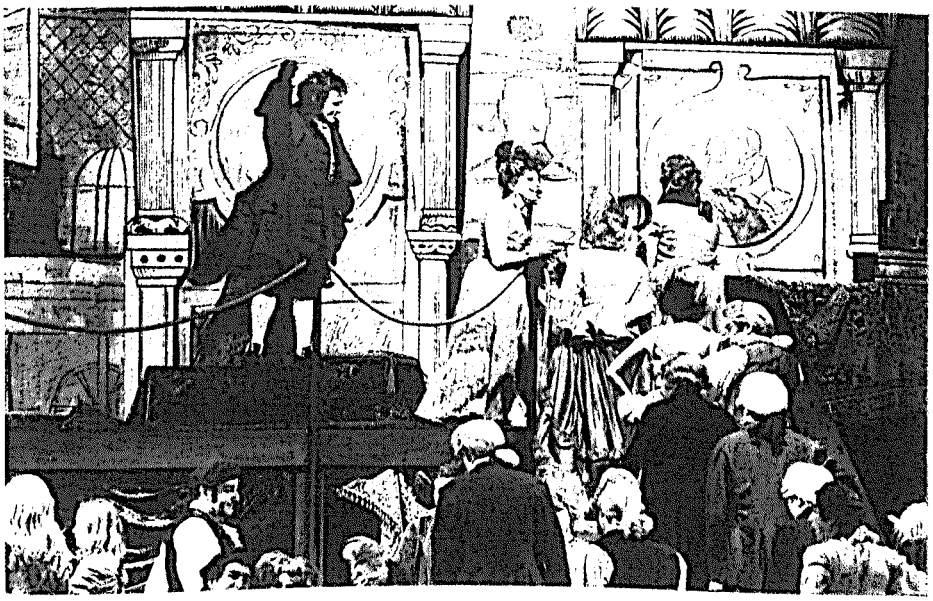
In alto: foto di scena della prima rappresentazione assoluta di *The Rake's Progress* di Stravinskij al Teatro La Fenice di Venezia, 11 settembre 1951. Foto Giacomelli, Venezia.

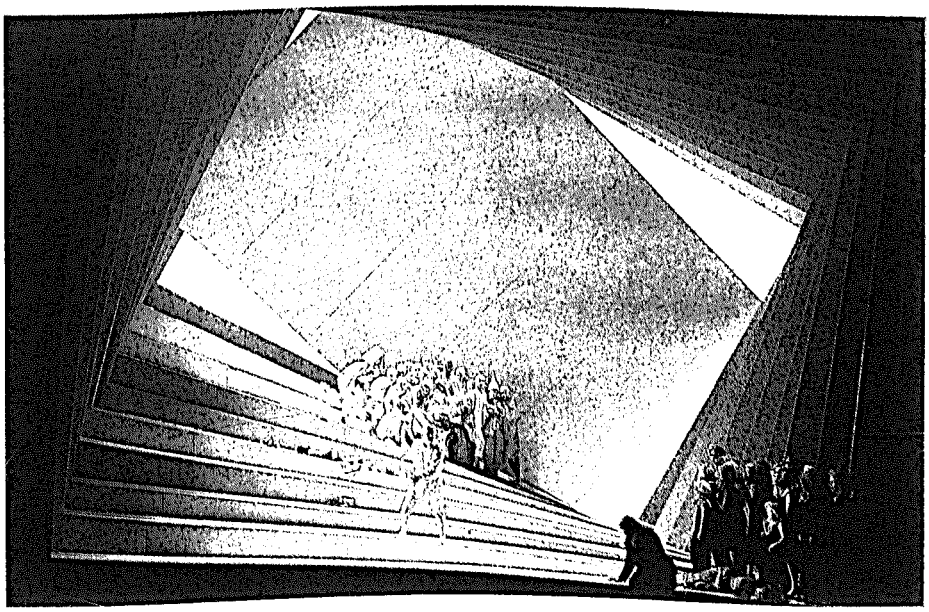
In basso: foto di scena di *The Rake's Progress* di Stravinskij al Teatro Reale di Stoccolma nel 1961, regista Ingmar Bergman, direttore Michael Gielen. Foto di E. Merkel Rydberg.



In alto: foto di scena di *The Rake's Progress* di Stravinskij. Glyndebourne Festival Opera 1975.

In basso: foto di scena di *The Rake's Progress* di Stravinskij. Glyndebourne Festival Opera 1975.





In alto: foto di scena di *The Rake's Progress* di Stravinskij al Teatro Nuovo di Torino nel 1972, regista Franco Enriquez, scenografo e costumista Emanuele Luzzati, direttore Gianfranco Rivoli. Foto di Pier Giorgio Naretto.

In basso: foto di scena del terzo quadro dell'ultimo atto di *The Rake's Progress* di Stravinskij al Deutsche Oper di Berlino nel 1989, regista Jurgen Tamchina, scenografo Roland Äschlimann, direttore Stefan Soltesz. Foto Kranichphoto.

William Hogarth. *The Rake's Progress* (*La carriera di un libertino*). *L'eredità*. Olio su tela. 1734. Londra. Sir John Soane's Museum.

William Hogarth. *The Rake's Progress. La taverna.* Olio su tela. 1734. Londra. Sir John Soane's Museum.

William Hogarth, *The Rake's Progress. Il matrimonio*. Olio su tela. 1734. Londra, Sir John Soane's Museum.

William Hogarth. *The Rake's Progress. Il manicomio*. Olio su tela. 1734. Londra. Sir John Soane's Museum.

(She kneels.)

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

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

I go, I go to him.
Love cannot falter,
Cannot desert;
Though it be shunned
Or be forgotten,
Though it be hurt,
If Love be love
It will not alter.
Though it be shunned, *etc.*
O should I see
My love in need,
It shall not matter, *rep.*
What he may be.
I go, I go to him, *etc.*
Time cannot alter, *etc.*
A loving heart, an ever loving heart.

(She turns and starts toward the garden gate.)

(S'inginocchia.)

Buon Dio, proteggi Tom,
sostien mio padre e ai voti miei da' forza.

(China la testa. Poi s'alza e parte ben risoluta.)

Io vo, io vo da lui.
L'amor non sbaglia,
mai non rinuncia.
Per quant'offeso,
dimenticato,
vinto, stremato,
s'è vero amore
non cambierà.
Per quant'offeso, *ecc.*
Quando vedessi
il mio amore in pena,
che importerebbe
quello che fu?
Io vo, io vo da lui, *ecc.*
Nulla può il tempo
su un cuor che ama
ed amerà per sempre.

(Si volta e va verso il cancello.)

ACT II

SCENE 1 The morning room of Tom's house in a London square. A bright morning sun pours in through the window, also noises from the street.

(Tom is seated at the breackfast table. At a particularly loud noise he rises, walks quickly to the window and slams it shut.)

TOM

Vary the song, O London, change!
Disband your notes and let them range;
Let rumour scream, let folly purr,
Let Tone desert the flatterer.
Let Harmony no more obey
The strident choristers of prey;

ATTO SECONDO

SCENA 1. Tinello della casa di Tom in una piazza di Londra. Dalle finestre la luce brillante del mattino inonda la stanza; si odono i rumori della strada.

(Tom siede a colazione. A un rumore più forte, si alza, va alla finestra e la chiude.)

TOM

Deh, cambia musica, o Londra, andiamo!
Spargi le note tue più lontano;
lascia ciarlare i folli beati,
togli la voce ai malfidati.
Non vi sia musica al servizio
dei falsi musici del vizio:

Yet all your music cannot fill
The gap that in my heart – is still.

O Nature, green unnatural mother,
how I have followed where you led.
Is it for this I left the country?
No ploughman is more a slave to sun,
moon and season
than a gentleman to the clock of fashion.
City! City!
What Caesar could have imagined
the curious viands I have tasted?
They choke me.
And let Oporto and Provence keep all their
precious wines.
I would as soon be dry and wrinkled
[as a raisin
as ever taste another.
Cards! Living pictures!
And, dear God, the matrons with their
marriageable girls!
Cover their charms a little, you well-bred
bawds, or your goods will catch their death
of the rheum long before they learn of the
green sickness.
The others too, with their more candid
[charms,
Pah!
Who's honest, chaste or kind?
One, only one, and of her I dare not think.

(He rises.)

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

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

non colmerebbe, lo sa Iddio,
il vuoto immenso del cuor mio.

O Natura, verde madre snaturata,
come ho potuto fin qui seguirti?
Lasciai dunque per questo la campagna?
Non c'è bifolco che delle stagioni,
del sole e della luna,
sia schiavo quant'è un ricco delle mode.
Oh, la città!
Qual Cesare saprebbe immaginare
tutti i bocconi amari ch'ho ingoiato?
Da soffocare!
Oporto e la Provenza se li tengano
i lor vini pregiati.
Meglio esser secco e scabro come l'uva passa
che d'assaggiarne ancora.
E le carte! Quelle figure viventi!
E poi, buon Dio, quelle matrone,
con tante sciocche figlie da marito!
Coprite almeno un poco le lor grazie,
voi mezzane perbene,
o certe mercanzie si piglieran la polmonite
prim'ancor che la clorosi.
E anche quell'altre, quelle genuine,
Bah!
Qual mai è onesta e pura?
Sol una, cui non oso più pensare.

(Si alza)

Forza, o Natura, la caccia è aperta!
I bracchi tuoi già abbaiano,
fiutano il sangue nell'aria frizzante.
Cerca per contrade e per palazzi:
ogni fiammella in quest'orgia di luce
dipende dalle tue lusinghe
e arde devota sull'altare tuo.

Sempre la preda cui tesi l'agguato
fuggendo lesta m'ha trascinato
per sale immense fitte di luci
ove s'accieca chi non si bruci.
Mille sorrisi tutto d'attorno,
ma ovunque il vuoto senza ritorno,
come chi vaghi per stupide lande
mentre in cuor suo la tenebra è grande.

(He sits down.)
I wish I were happy.

(Enter Nick. He has a broadsheet in his hand.)

NICK
Master, are you alone?

TOM
And sick at heart.
What is it?

NICK *(handing Tom the broadsheet)*
Do you know this lady?

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

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

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

NICK
Consider her picture.

TOM
Would you see me turned to stone?

NICK
Do you desire her?

TOM
Like the gout or the falling sickness.

(Si siede.)
Vorrei esser felice!

(Entra Nick. Ha in mano una locandina.)

NICK
Siete solo, padrone?

TOM
E sconsolato.
Che cos'è?

NICK *(Gli mostra la locandina)*
Conoscete questa dama?

TOM
Baba la Turca!
Non sono ancora andato alla fiera
[di Saint Giles.
Si dice che temibili guerrieri,
gente che non arretra al tuono dei moschetti,
siano svenuti appena l'han veduta.
Ti par cosa possibile in Natura?

NICK
Due noti specialisti hanno giurato
che no, non è un imbroglio.
La vedreste?

TOM
Nick, conosco i tuoi sistemi.
Tu covi qualche cosa.
Avanti, sputa l'osso.

NICK
Guardate il suo ritratto.

TOM
Mi vuoi lasciar di sasso?

NICK
La desiderate?

TOM
Come la gotta o il mal caduco.

NICK
Are you obliged to her?

TOM
Heaven forbid.

NICK
Then marry her.

TOM
Have you taken leave of your senses?

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

In youth the panting slave pursues
The fair evasive dame;
Then, caught in colder fetters, woos
Wealth, Office or a name;
Till old dishonoured, sick, downcast
And failing in his wits,
In Virtue's narrow cell at last
The withered bondsman sits.
That man alone his fate fulfils,
For he alone is free
Who chooses what to will, and wills
His choice as destiny.
No eye his future can foretell,
No law his past explain
Whom neither Passion may compel

NICK
Con lei siete obbligato?

TOM
Dio mi guardi!

NICK
Allora sposatela.

TOM
Ti sei forse fumato le cervella?

NICK
Mai stato cosí sano.
Padrone, via, provate ad osservar
[l'umana schiera.
Dunque com'è? Infelice!
Perché? Ma perché libera non è.
Perché? Perché gli sciocchi son guidati
dall'Obbligo balzano del piacere,
e i pochi savii sono prigionieri
del lor Dovere, dunque non c'è scelta:
è sempre schiavitú.
Vuoi essere felice? Impara ad esser libero.
E vuoi essere libero? Impara a lasciar perdere
la voglia e la coscienza: due tiranni.
Perciò vi consiglio, padrone,
di prendere Baba per moglie.
Guardate il suo ritratto un'altra volta,
e intanto meditate la proposta.

Lo schiavo quand'è giovane
vuol donne d'evasione,
poi, preso in altri vincoli,
soldi e reputazione;
finché, vecchietto e fragile,
la testa lo tradisce:
nella Virtú, da debole,
s'adagia ed appassisce.
Padron del suo destino,
e libero davvero,
chi sceglie quel che vuole
e lo vuol per intero!
È ignoto il suo futuro
né ha regola il passato:
Passion non può costringerlo,

Nor Reason can restrain.
Well?

(Tam looks up from the broadsheet. He and Nick look at each other. Pause. Then suddenly Tom begins to laugh. His laughter grows louder and louder. Nick joins in. They shake hands. Nick starts to help Tom get dressed to go out.)

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

NICK
Come, master prepare
Your fate to dare.

TOM
A favourite narration
Throughout the nation
Remembered by all
In cottage and hall
With song and laughter
For ever after.

NICK
Perfumed, well-dressed
And looking your best,
A bachelor of fashion,
Eyes hinting passion,
Your carriage young
And upon your tongue
The gallant speeches
That Cupid teaches.

TOM
For tongues will not tire
Around the fire.

Or sitting at meat...

NICK
With Shadow to guide...

TOM
... The tale to repeat...

Ragion non l'ha frenato.
Ebbene?

(Tom alza lo sguardo dalla locandina, i due si guardano. Pausa. Poi improvvisamente Tom si mette a ridere, sempre più forte. E Nick con lui. Si stringono la mano, poi Nick lo aiuta a vestirsi per uscire.)

TOM
Vedrai che questa storia
avrà un bel circolare.

NICK
Andiamo, mio padrone,
il fato a stuzzicare.

TOM
Amabili imprese
per tutto il paese,
che ognuno racconti
per mari e per monti
con risa e canti
finché vorrà.

NICK
Ben profumato,
abito fino,
gran celibato,
sguardo assassino,
modi gioviali,
e sulla lingua
tutti gli strali
cari a Cupido.

TOM
Non ci si stanca
di raccontare

attorno al fuoco...

NICK
Shadow vi guida...

TOM
... o nel mangiare...

NICK
Come, seek your bride...

TOM
... Of the wooing and wedding...

NICK
... Be up...

TOM
... Likewise the beddin...

NICK
... and doing...

TOM
... Of Baba the Turk
That masterwork
Whom Nature created
To be celebrated *rep.*
For her features dire,
To Tom Rakewell Esquire.

NICK
... Attend to your wooing,
On Baba the Turk
Your charms to work,
What deed could be as great
As with this gorgon to mate,
All the world shall admire
Tom Rakewell Esquire.

TOM
My heart beats faster.
Come, Shadow.

NICK
Come, master, *rep.*
And do not falter, *rep.*

BOTH
To Hymen's Altar, to Hymen's Altar.
Ye powers, inspire
Tom Rakewell Esquire.

(They leave.)

NICK
... andiam dalla sposa...

TOM
... dei fatti pubblici...

NICK
... animo!...

TOM
... e anche di letto...

NICK
... fate...

TOM
... di Baba la Turca,
capolavoro
della natura
magnificato
per la bruttura
dal nobile Tom Rakewell.

NICK
... una corte impietosa
a Baba la Turca
col vostro fascino.
Non c'è piú grande impresa
che amar questa Gorgone:
si deve ammirazione
al nobile Tom Rakewell.

TOM
Il cuor mi batte forte.
Vieni, Shadow.

NICK
Vengo, padrone,
senza esitazione.

TOM, NICK
All'altar d'Imene, all'altar d'Imene!
Assisti, o potenza,
il nobile Tom Rakewell.

(Escono.)

SCENE 2. Street in front of Tom's house. London. Autumn. Dusk.

A flight of semi-circular steps leads up to the front door, which is in the middle. A servant's entrance to the left a tree on the right.

(Anne enters. She looks anxiously at the entrance for a moment, walks slowly up the steps and hesitatingly lifts the knocker. Then she glaces to the left and, seeing a servant beginning to come out of the servants' entrance she hurries down to the right and flattens herself agains the wall under the tree, her hand held against her breast, until he passes and disappears to the right. Then she steps forward.)

ANNE

How strange!
Although the heart for love dare everything,
The hand draws back and finds
No spring of courage.
London! Alone! seems all that it can say.
O heart, be stronger, that what this coward [hand
Wishes beyond all bravery, the touch of his,
May bring its daring to a close, unneeded:
And love be all your bounty.
No step in fear shall wander
nor in weakness delay, *rep.*
Hear thou or not, merciful Heaven,
ease thou or not my way;
A love that is sworn before Thee
can plunder Hell of its prey, *rep.*
No step in fear shall wander
nor in weakness delay.

(As she turns again towards the entrance, a noise from the right causes her to turn in that direction and come forward as a procession of servants carrying wrapped yet strangely shaped packages arrives and then disappears through the servants' entrance. While this is going on, night begins to fall until finally the darkness is complete.)

ANNE *(watching the servants)*

What can this mean? A ball? A journey?

SCENA 2. Londra. Una via avanti la casa di Tom. Crepuscolo autunnale.

Una rampa di scale a semicerchio conduce alla porta principale, che sta nel mezzo. A sinistra l'entrata di servizio; a destra un albero.

(Entra Anne. Dapprima guarda ansiosa la porta, quindi lentamente sale e con esitazione alza il battente. Poi s'accorge che da sinstra uno dei servi sta uscendo, allora ridiscende rapida verso destra e si acquatta contro il muro ai piedi dell'albero, una mano premuta sul cuore, finché l'uomo si allontana. Infine avanza un poco.)

ANNE

È strano!
Il cuor tutto oserebbe per amore,
ma esita la mano,
né piú ha coraggio.
A Londra! sola!, di piú non sa dire.
Sii forte, cuore mio, poiché la mano
è vile, ma al di sopra d'ogni ardire
fa' fortunata la sua poca audacia,
e il premio sia l'amore.
Non piú vagar nel panico
fra dubbio e debolezza.
M'ascolti o no, buon Dio,
m'assista o no per via, poiché un amore
innanzi a Te giurato
può togliere all'inferno la sua preda.
Non piú vagar nel panico
fra dubbio e debolezza.

(Fa per salire nuovamente, ma udendo un rumore sulla destra si volge in quella direzione e avanza. Uno stuolo di servitori giunge portando pacchi delle fogge piú strane e poi scompare entrando dalla porta di servizio. Intanto cala lentamente la notte finché l'oscurità è completa.)

ANNE *(guardando i servitori)*

Che vorrà dire? Un ballo? Un viaggio?

A dream?
How evil in the purple dark they seem.
Loot from dead fingers. Living mockery.
I tremble. I tremble with no reason.

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

ANNE *(surprised)*
Lights!...

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

... 'Tis he!

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

TOM *(confused and agitated)*
Anne! here!

ANNE
And, Tom, such splendour.

TOM
Leave pretences, Anne, ask me,
accuse me...

ANNE
Tom, no.

TOM
Denounce me to the world, and go.

ANNE
Tom, no.

TOM
Return to your home, forget in your senses
What, senseless, you pursue.

ANNE
Do you return?

Un sogno?
Nell'ombra, come tutto appare orrendo!
Rapina di morti. Scherno di vivi.
Io tremo. E non ve n'è ragione.

(Quando il corteo è passato, da sinistra giunge una portantina preceduta da due servitori muniti di fiaccole. Anne si volta rapida da quella parte.)

ANNE *(con sorpresa)*
Luci!...

(La portantina viene deposta ai piedi delle scale. Ne esce Tom e appare alla luce delle fiaccole.)

... È lui!

(Anne gli corre incontro. Tom fa qualche passo verso di lei, ma con garbo la tiene a debita distanza.)

TOM *(agitato e confuso)*
Anne! Qui!

ANNE
E... Tom, quanto splendore.

TOM
Non fingere, Anne, domandami, accusami.

ANNE
Tom, no.

TOM
Denunciami al mondo, poi vattene.

ANNE
Tom, no.

TOM
Torna a casa, togliti dalla testa
quello che, senza testa, stai cercando.

ANNE
Tornerai?

TOM
I!

ANNE
Then how shall I go?

TOM
You must!
(aside)
O wilful powers...

ANNE *(aside)*
Assist me, Heaven, since love I must
To calm his raging heart, his eyes that burn.

TOM
... pummel to dust
And drive into the void, one thought,
[one thought – return!

Listen, listen to me, for I know London well!
Here Virtue is a day coquette,
For what night hides, it can forget,
And Virtue is, till gallants talk and tell.
O Anne, that is the air we breathe;
[go home, go home,
'Tis wisdom here to be afraid.

ANNE
How should I fear who have your aid
And all my love for you beside, dear Tom?

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

ANNE
Let worthiness,
So you still love, reside, reside in that!

TOM
Io!?

ANNE
E come vuoi ch'io parta?

TOM
Devi!
(a parte)
O potenze irriducibili...

ANNE *(a parte)*
Soccorri, o Cielo, fa' che pel mio amore
la pace agli occhi e al cuore gli ritorni.

TOM
... annientate
e sprofondate questa sola idea: ritorno.

Ascolta, ormai su Londra la so lunga!
Qui la Virtú è di giorno una civetta:
quel che la notte cela, scorda in fretta,
ed è Virtú finché non ha lusinga.
Quest'aria respiriamo: parti, parti!
Qui è saggio chi ha paura.

ANNE
Che posso mai temere col tuo aiuto
e con tutto l'amore che ho per te?

TOM
L'aiuto mio?
Londra ha fatto di me
quel ch'ha voluto.
No, sono men che debole.
E indegno!
Va' via, va' via!

ANNE
Se ami ancora,
questo, proprio questo, ti fa degno!

TOM *(touched steps towards her with emotion)*
O Anne!

(Baba the Turk suddenly puts her head out through the curtains of the sedan-chair window. She is very elaborately coffed, and her face is, below the eyes, heavily veiled in the easter fashion.)

BABA *(interrupting with vexation)*
My love, am I to remain in here for ever?
You know that I am not in the habit
of stepping from my sedan unaided.
Nor shall I wait, unmoved, much longer.
Finish, if you please, whatever business
is detaining you with this person.
(She withdraws her head)

ANNE *(surprised)*
Tom, what...?

TOM
My wife, Anne.

ANNE
Your wife!
I see, then, it is I who was unworthy.

(She turns away. Tom again steps towards her, then checks himself.)

(aside)
Could it then, could it then have been known...

TOM *(aside)*
It is done, it is done.

ANNE
... When spring was love,
[and love took all our ken,
That I and I alone
Upon that forsworn ground,
Should see, should see, should see love dead?

TOM *(aside)*
I turn away, yet should I turn again,
The arbour would be gone

TOM *(toccato, le si avvicina con emozione)*
O Anne!

(Baba la Turca si affaccia dai tendaggi della portantina. È acconciata in modo assai sofisticato, e al di sotto degli occhi il suo viso è del tutto velato alla maniera orientale.)

BABA *(interrompendo con irritazione)*
Amore, ho da aspettare ancora molto?
Lo sai che non son proprio abituata
a scender dalla bussola da sola.
Né posso star qui ferma troppo a lungo.
Cessa, ti prego, qualchessia il motivo,
d'intrattenerti con quella persona.
(Rientra colla testa.)

ANNE *(sorpresa)*
Tom, che... ?

TOM
Mia moglie, Anne.

ANNE
Tua moglie!
Cosí dunque, ero io quella non degna.

(Fa per allontanarsi. Tom va verso di lei, poi si trattiene.)

(a parte)
Chi mai, chi mai poteva immaginarlo...

TOM *(a parte)*
Ormai è fatta.

ANNE
... quando la primavera era amore,
e l'amore era tutto.
Ch'io dunque, io soltanto
su questa terra ingrata
debba veder l'amore mio morire?

TOM *(a parte)*
Io me ne vado, ma se pur tornassi
spoglia sarà la pergola,

And on the frozen ground
The birds lie dead.

BABA
(Poking her head out of the cartains for each remark.)
Why this delay? Away!...
(seeing Anne)
... Oh! Who is it, pray,
He prefers to his Baba on their wedding-day?

TOM
O bury, o bury the heart there...

ANNE
O promise the heart to winter, swear it
[bound
To nothing live, and you shall wed...

TOM
... deeper than it sound,
Upon its only bridal bed...

BABA
A family friend? An ancient flame?

TOM
... And should it, dreaming love, ask when
Shall I awaken once again...

ANNE
... But should you, should you vow to love,
[o then
See that you shall not feel again...

BABA
I'm quite perplexed...
And more, I confess, than a little vexed.

ANNE
... O never *etc.*

TOM
Say never *etc.*

ANNE
Lest you, you alone your promise keep,

e sulla terra gelida
gli uccelli giaceranno senza vita.

BABA
(Decisa a farsi ascoltare, rimette fuori la testa.)
Insomma, andiamo?...

(vede Anne)
... Oh! Chi sarà costei
ch'ei preferisce a Baba il dí di nozze?

TOM
Oh sprofonda, cuore mio...

ANNE
Consacra il cuore al gelo, non legarlo
piú ad alcunché di vivo, e sposerai...

TOM
... piú grave del tuo canto
nel sol letto di nozze...

BABA
Amica di famiglia? O vecchia fiamma?

TOM
... E se, sognando amore, mi chiedessi
quando rinascerò, dirò:...

ANNE
... Ma se giurassi ancora amore, allora
bada di non provarne piú...

BABA
Ne son confusa...
... anzi, dirò: ne son proprio seccata.

ANNE
... giammai...

TOM
... giammai.

ANNE
... per non tener tu sola un voto infranto

Walk the long aisle, and walking,
[and walking weep...

TOM
We shall this wint'ry promise keep,
Obey thy exile, honour sleep...

BABA
Enough is enough! Baba is not used
to be so abused; she is not amused.
Come here, my love, I hate waiting,
I'm suffocating, I'm suffocating...
... Heavens above! Will you permit me
to sit in this conveyance for ever...

ANNE, TOM
... For ever.

BABA
... for ever and ever?

(Anne leaves hurriedly.)

BABA *(from the carriage)*
I have not run away, dear heart.
Baba is still waiting patiently
for her gallant.

(Tom squaring his shoulders, helps her from the chair with a gallant bow.)

TOM
I am with you, dear wife.

BABA
(patting him affectionately on the cheek)
Who was that girl, my life?

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

(As Tom takes his wife's hand and begins to conduct her up the steps, the entrance doors are thrown open, servants carrying torches line the sides of the steps and others carry off the sedan-chair.)

e ripercorrer lunga via di pianto...

TOM
Piú freddo voto resti a disincanto:
il sonno tuo, l'esilio, voglion tanto...

BABA
Adesso basta! Non ho per uso
d'esser vessata: quest'è un abuso.
Vieni, tesoro, odio aspettare.
Ora mi pare di soffocare...
... Oh, santo cielo, dunque lascerai
ch'io resti in questa bussola...

ANNE, TOM
... per sempre.

BABA
... per sempre?

(Anne fugge spaventata.)

BABA *(dalla portantina)*
Amore, sono sempre qui.
Lo sai, Baba è paziente
col suo bello.

(Tom, gonfiando il petto di vanità, l'aiuta a scendere e si produce in un galante inchino.)

TOM
Eccomi, mogliettina.

BABA
(dandogli un affettuoso buffetto sulla guancia)
Chi era, vita mia, quella ragazza?

TOM
Oh, solo la lattaia, tesoruccio,
le dovevo dei soldi.

(Quando Tom prende sua moglie per mano e la conduce verso casa, la porta d'ingresso viene spalancata; i servitori con le fiaccole si allineano ai lati delle scale, altri conducono via la portantina.)

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

(A this Baba draws herself up with obvious pride us she begins ascent. Town people come running. When Baba and Tom reach top of the steps Tom enters the house.)

TOWN PEOPLE
Baba the Turk, Baba the Turk
[before you retire
Show thyself once. O grant us our desire.

(Baba with an eloquent gesture sweeps around to face the town people, removes her veil and reveals a full and flowing black beard.)

TOWN PEOPLE *(entranced)*
Ah! Ah! Ah! Baba! Baba! Ah!

(Baba blows them a kiss and keeps her arms outstretched with the practised manner of a great artiste.)

SCENE 3. The same room as Act II, Scene 1, except that now it is cluttered up with every conceivable kind of object: stuffed animals and birds cases of minerals china glass, etc.

(Tom and Baba are sitting at breakfast the former sulking the latter breathlessly chattering.)

BABA
As I was saying, both brothers
[wore moustaches,
But Sir John was taller; they gave me
[the musical glasses.
That was in Vienna, no, it must have been
[in Milan
Because of the donkeys. Vienna was
[the Chinese fan
– or was it the bottle of water from the
[River Jordan?
I'm certain at least it was Vienna and Lord
[Gordon.

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

(Sentendo le voci, Baba comprensibilmente s'inorgoglisce e comincia a salire. Accorre gente. Quando Baba e Tom sono in cima alle scale, Tom entra in casa.)

LA GENTE
Baba la Turca, Baba la Turca! prima di entrare
contentaci almeno una volta, fatti ammirare!

(Baba, con un gesto d'assenso, si volta verso il popolo e si toglie il velo, mostrando una folta e fluente barba nera.)

LA GENTE *(in estasi)*
Ah! Ah! Ah! Baba! Baba! Ah!

(Baba manda a tutti un bacio e ringrazia a braccia aperte come una grande artista.)

SCENA 3. Stessa stanza della prima scena dell'atto secondo. Ma questa volta ingombra d'ogni immaginabile cianfrusaglia: uccelli e animali impagliati, teche di minerali, porcellane, vetrerie ecc.

(Tom e Baba siedono a colazione. Lui è ombroso, lei ciarla senza un attimo di respiro.)

BABA
Cosí ambedue i fratelli, ti dicevo, avevano due
[bei mustacchi neri,
solo che Sir John era piú alto,
[e mi donarono l'armonica a bicchieri.
E questo a Vienna, anzi fu a Milano,
per via dei ciuchi; a Vienna fu il ventaglio
[cinese.
O forse la bottiglia d'acqua del Giordano?
Comunque perlomeno è stato a Vienna,
[e fu Lord Gordon.

I get so confused about all my travels.
The snuff boxes came from Paris, and
[the fluminous gravels
From a cardinal who admired me
[vastly in Rome.
You're not eating my love. Count Moldau
[gave me the gnome,
And Prince Obolowsky the little statues
[or the Twelve Apostles
Which I like best of all my treasures
[except my fossils.
Which reminds me I must tell Bridget never
[to touch the mummies.
I'll dust them myself. She can do
[the waxwork dummies.
Of course, I like my birds, too,
[especially my Great Auk;
But the moths will get in them.

My love, what's the matter, why don't you talk?
What's the matter?

TOM
Nothing.

BABA
Speak to me!

TOM
Why?

(Baba rises and puts her arm lovingly around Tom's neck.)

BABA
Come, sweet, come.
Why so glum?
Smile at Baba who
Loving smiles at you.
Do not frown, Husband dear...

TOM *(pushing her away violently)*
Sit down.

(Baba burst into tears and rage. She strides about the room, picking up objects and smashing them.)

Sai, fra tanti viaggi mi confondo.
Le tabacchiere sono di Parigi,
[invece le pietre di fiume
me le diede a Roma un cardinale
[che mi ammirava alla follia.
– Ma tu non mangi, amore. –
[Lo gnomo mi fu dato dal conte Moldau,
e dal principe Obolowsky le statuette
[dei dodici apostoli.
Che poi sono la cosa che amo di più,
[fossili a parte.
A proposito, devo dire a Bridget
[di non toccare le mummie:
me le spolvero da me; lei si faccia
[i pupazzi di cera.
Certo però che anche i miei uccelli li adoro,
specialmente l'Alca Gigante,
peccato che ora ha le tignuole.

Amore, ma cos'hai, perché non parli?
Dimmi cos'hai?

TOM
Niente.

BABA
Dimmi qualcosa!

TOM
Perché?

(Baba si alza e butta affettuosamente le braccia al collo di Tom)

BABA
Vieni, tesoro.
Perché così scuro?
Sorridi a Baba
che t'ama e ti sorride.
Non t'accigliare, marito caro.

TOM *(respingendola con forza)*
Stai seduta!

(Baba scoppia in un pianto di rabbia. Corre su e giù per la stanza e fracassa tutto quel che trova.)

BABA

Scorned! Abused! Neglected! Baited!

Wretched me!
Why is this? Why is this?
I can see.
I know, I know, I know who is
Your bliss, your love, your life,
While I, your loving wife –
Lie not! am hated, am hated.
Young, demure, delightful, clever,
Is she not?
(shoving her face into Tom's)
Not as I.
That is what
I know you sigh.
Then sigh! Then cry! For she
Your wife shall never, never be.
Oh no! no, never, ne...

(Tom rises suddenly, seizes his wig and plumps it dawn over her head, back to front, cutting her off in mid-flight. Baba remains silent and motionless in her place for the rest of the scene.)

TOM

My heart is cold I cannot weep;
One remedy is left me: sleep.

(He throws himself down on a sofa and falls asleep.)

(A door opens and Nick peeps in. Seeing all clear, he withdraws his head and then enters wheeling in front of him some large object covered by a dust sheet. When he has brought it to the middle of the room he removes the dust sheet, disclosing a fantastic baroque machine. He looks about, picks a loaf of bread from the table, opens a door in the front of the machine, puts in the loaf and closes the door. Then he looks round again and picks of the floor a piece of a broken vase. This he drops into a hopper on the machine. He turns a wheel and the loaf of bread falls out of a chute. He opens the door, takes out the piece of china, replaces it by the loaf and repeats the performance so that the audience see that the mechanism is the crudest

BABA

Disprezzata! Sbeffeggiata!
[Trascurata! Raggirata!
Me infelice!
E perché, perché?
Ma certo.
Lo so, lo so, lo so chi è
l'amor della tua vita,
mentr'io, tua dolce sposa,
dillo! son detestata.
Giovane, schiva, carina, sveglia,
non è vero?
(guardando in faccia Tom da vicino)
Non come me!
Questa è quella
che sospiri.
E allor sospira e piangi,
non sarà mai tua moglie!
Oh no! Giammai, gia...

(Tom si alza di botto, afferra la sua parrucca e gliela sbatte sulla faccia all'incontrario, troncandole in bocca l'ultima parola. Baba rimane silenziosa e immobile per il resto della scena.)

TOM

Non posso piangere, ho ghiacciato il cuore.
Non resta che un rimedio: dormire.

(Si getta su un divano e sprofonda nel sonno.)

(Una porta si apre e Nick fa capolino. Vedendo via libera, ritira la testa, poi entra spingendo innanzi a sé un voluminoso aggeggio coperto da un panno. Quando è giunto al centro della stanza, solleva il panno e scopre uno stravagante macchinario barocco. Si guarda attorno, poi prende una fetta di pane dalla tavola, apre uno sportello sul davanti del macchinario, ve la lascia cader dentro e lo richiude. Dopo si guarda nuovamente intorno, raccoglie da terra un coccio di vaso e lo getta in una cassettina in cima alla macchina. Quindi mette in movimento una ruota e la fetta di pane casca fuori da un condotto. Egli apre lo sportello, ne toglie il pezzo di porcellana, lo rimpiazza con la fetta di pane e ripete l'operazione, così che il pubblico veda come tutto il meccani-

kind of false bottom. The second time he ends with the loaf in the machine and the piece of china in his hand. Then he puts back the dust sheet and wheels the machine close to Tom's sofa and takes up a position near Tom's head.)

NICK *(singing to himself)*
Fa la la, *etc.*

TOM *(stirring in his sleep)*
O, I wish it were true.

NICK
Awake?

TOM *(starting up)*
Who's there?

NICK
Your shadow, master.

TOM
You!
O Nick, I've had the strangest dream.
I thought
– How could I know what I was never taught,
Or fancy objects I have never seen? –
I had devised a marvellous machine.
An engine that converted stones to bread
Whereby all peoples were for nothing fed.
I saw all want abolished by my skill
And earth become an Eden of goodwill.

(Nick, with a conjuror's gesture, whips the dust sheet off the machine.)

NICK
Did your machine look anything like this?

TOM
I must be still asleep.
That is my dream.

NICK
How does it work?

smo altro non sia che un banale doppio fondo. Il nuovo giro lo termina col pane nella macchina e il coccio in mano. A quel punto ricopre l'arnese col panno, lo sposta presso il divano dov'è Tom e si siede accanto a lui dalla parte della testa.)

NICK *(canticchiando fra sé)*
Fa la la, *ecc.*

TOM *(agitandosi nel sonno)*
Oh, vorrei che fosse vero!

NICK
Sveglio?

TOM *(destandosi di soprassalto)*
Chi è là?

NICK
La vostra ombra, padrone.

TOM
Tu!
Oh, Nick, che strano sogno!
M'è sembrato
– non giurerei, ché mai l'ho immaginato
né ho visto mai null'altro sí ingegnoso –
d'aver fatto un congegno prodigioso.
Un coso che trasforma i sassi in pane,
dunque, per nulla, può levar la fame.
Per me era vinta ogni necessità,
era la terra un Eden di bontà.

(Con gesto da prestigiatore Nick scopre la macchina.)

NICK
Assomigliava forse un poco a questa?

TOM
Si vede che ancor dormo,
questo è il sogno!

NICK
Come funziona?

TOM *(very excited)*
I need a stone.

NICK *(handing him a piece of china)*
Try this.

TOM
I place it here. I turn the wheel – and then –
(The loaf falls out.)
The bread!

NICK
Be certain. Taste!

(Tom does so, then falls to his knees.)

TOM
O miracle!
O may I not, forgiven all my past,
For one good deed deserve dear Anne at last?

(beside his machine, "très exalté" and obvious to his surroundings)

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

NICK
(in worldly-wise manner and taking the audience into his cofidence)
A word to all my friends, where'er you sit,
The men of sense in boxes or the pit.
My master is a fool as you can see,
But you may do good business with me.

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

TOM *(con eccitazione)*
Ci vuole un sasso.

NICK *(porgendogli un pezzo di porcellana)*
Provate questo.

TOM
Lo metto qui. Giro la ruota, ed ecco...
(Vien fuori la fetta di pane)
il pane!

NICK
Sinceratevi. Assaggiate.

(Tom esegue, poi cade in ginocchio.)

TOM
Miracolo!
Ah, ch'io debba alla fine riscattarmi
e, per la buona azione, Anne meritarmi?

(eccitato, preso dalla macchina e dimentico di tutto il resto)

Grazie a quest'eccellente marchingegno
l'uomo potrà riaver dei cieli il Regno
da cui fu già scacciato.
Senza il bisogno, causa d'ogni male,
sarà di nuovo il mondo tale e quale
all'empireo beato.

NICK
(rivolto confidenzialmente al pubblico)
Una parola, amici, ovunque siate,
nei palchi o giú in platea, se ragionate.
Come vedete è pazzo il mio padrone,
ma voi con me farete un affarone.

TOM
Quando, alleviato dell'angustia antica,
dolore, povertà, fame e fatica
non saran piú patema,
la macchina in Adamo produrrà
degli alleluja di felicità
e l'estasi suprema.

NICK

The idle drone and the deserving poor
Will give good money for this toy, be sure.
For, so it please, there's no fantastic lie
You cannot make men swallow if you try.

TOM

Omnipotent when armed with this,
In secular abundant bliss...

NICK

So you who know your proper interest,
Here is your golden chance. Invest. Invest.
Come, take your chance immediately,
[my friends,
And praise the folly that pays dividends.

TOM

... He shall ascend the Chain of Being
[to its top to win
The throne of Nature and begin
His everlasting reign, *rep.*

NICK *(to Tom)*

Forgive me, master, for intruding
upon your transports; but your dream
is still a long way from fulfilment.
Here is the machine, it is true.
But it must be manufactured in great
[quantities.
It must be advertised, it must be sold.
We shall need money and advice.
We shall need partners, merchants
of probity and reputation in the City.

TOM

Alas, good Shadow, your admonitions are
only too just; and they chill my spirit.
For who am I, who am become a byword of
extravagance and folly, to approach such men?
Is this dream too, this noble vision,
to prove as empty as the rest?
What shall I do?

NICK

Fra i pigri e i poveracci piú solerti
andrà a ruba il gingillo, state certi.
Poiché non c'è panzana, seppur grossa,
che dar da bere all'uomo non si possa.

TOM

Con essa armata, resa onnipotente,
per sempre benestante...

NICK

Perciò, se gli interessi vostri arguite,
quest'è il vostro momento: su, investite!
Cogliete l'occasion, riconoscenti
alla follia che paga i dividendi.

TOM

... l'umanità risalirà sicura
sul trono di Natura
e regnerà per sempre.

NICK *(a Tom)*

Scusatemi, padrone, se interrompo
i vostri slanci, tuttavia quel sogno
è lungi assai dall'essere compiuto.
È vero, abbiam la macchina.
Ma occorre fabbricarla in molti pezzi,
reclamizzarla, venderla.
Ci vorran soldi e idee.
Ci vorran soci, gente
onesta e rispettata qui in città.

TOM

Ahimé, mio caro Shadow: troppo giusto!
Mi sento raffreddare ai tuoi richiami.
Perché chi sono io, bollato ormai
d'eccentrico e di sciocco, per attirare
[simili persone?
Che pure questo sogno, questa visione nobile,
debba fallire infin come le altre?
Come farò?

NICK

Have no fear, master.
Leave such matters to me.
Indeed, I have already spoken with several
notable citizens concerning your invention;
and they are as eager to see it as you to show.

TOM

Ingenious Shadow!
How could I live without you?
I cannot wait. Let's visit them immediately.

(Tom and Nick begin wheeling the machine out. Just as they reach the door, Nick turns.)

NICK

Should you not tell the good news
[to your wife?

TOM

My wife? I have no wife.
I've buried her.

NICK

Padron, niente paura:
a questo penso io.
A dire il vero, per quest'invenzione
ho appena contattato gente in vista
che vuol vederla quanto voi mostrarla.

TOM

Geniale Shadow!
Come potrei lasciarti?
Non reggo piú. Corriamo da costoro.

(Tom e Nick incominciano a spinger fuori la macchina. Quando arrivano alla porta, Nick si volta.)

NICK

Non dite la gran nuova a vostra moglie?

TOM

Mia moglie? Non ho moglie.
L'ho sepolta.

ACT III

SCENE 1. The same as Act II, Scene 3. Everything is covered with cobwebs and dust. Afternoon, spring.

Before the curtain rises a great cry of "Ruin, Disaster, Shame" is heard.
(Baba is still seated motionless at the table, the wig over her head, also covered with cobwebs and dust. Two groups of the Crowd of Respectable Citizens are examining the objects.)

RESPECTABLE CITIZENS

GROUP I

What curious phenomena are up today
[for sale.

GROUP II

What manner of remarkables.

ATTO TERZO

SCENA 1. Come nell'ultima scena dell'atto secondo. Tutto è coperto di polvere e ragnatele. Un pomeriggio di primavera.

Prima che s'alzi il sipario si sente gridare: «Rovina! Guai! Vergogna!»
(Baba, coperta di polvere e ragnatele, è ancora seduta immobile a tavola con la parrucca in faccia. Due gruppi di Rispettabili Cittadini stanno esaminando gli oggetti.)

RISPETTABILI CITTADINI

PRIMO GRUPPO

Ma che curiosi aggeggi si vendono oggigiorno!

SECONDO GRUPPO

Che strane carabattole!

GROUP III *(entering: horrified)*
What squalor!

GROUP I *(crowded round some object, admiringly)*
What detail!

GROUP IV *(entering)*
I am so glad. I did not miss the auction.

GROUP II
So am I.

GROUP III
I can't begin admiring.

GROUP IV
O fantastic!

ALL Let us buy!

VOICES
Ruin, Disaster, Shame.

(The Crowd pauses in its examination, exchanges glances, then comes forward and addresses the audience with hushed voices that barely conceal a touch of complacency.)

CROWD
Blasted! Blasted! so many hopes of gain:
Hundreds of sober merchants are insane;
Widows have sold their mourning-clothes
[to eat;
Herds of pale orphans forage in the street:
Many a Duchess divested of gems,
Has crossed the dread Styx by way
[of the Thames.
O stricken, take heart in placing the blame.

(Dispersing again into groups, examining the objects.)

Rakewell! Rakewell! Ruin, Disaster, Shame.

TERZO GRUPPO *(entrando, con raccapriccio)*
Che schifo!

PRIMO GRUPPO *(accalcandosi con ammirazione attorno a qualche arnese)*
Che finezza!

QUARTO GRUPPO *(entrando)*
Quest'asta sono fiero di non essermela persa.

SECONDO GRUPPO
Anch'io.

TERZO GRUPPO
Da dove cominciamo?

QUARTO GRUPPO
Prodigioso!

TUTTI
Comperiamolo!

VOCI
Rovina! Guai! Vergogna!

(La folla cessa i suoi commerci, si guarda, quindi avanza e si rivolge al pubblico sottovoce, ma senza nascondere una punta di compiacimento.)

LA FOLLA
Dannata brama di guadagnar molto!
In ogni buon mercante c'è uno stolto.
C'è chi ha svenduto il lutto per mangiare;
mille orfanelli in giro a mendicare;
duchesse pignorate di alterige
che han fatto del Tamigi il loro Stige.
Coraggio, o calpestati, chi ha la colpa?

(La folla si ridisperde in gruppi che tornano a esaminare gli oggetti.)

Rakewell! Rakewell! Rovina! Guai! Vergogna!

(Anne enters. She looks about quickly and then approaches the Crowd, group by group.)

ANNE
Do you know where Tom Rakewell is?

GROUP I
America. He fled.

GROUP II
Spontaneous combustion caught him
. [hurrying.
He's dead.

ANNE
Do you know what's become of him?

GROUP III
Tom Rakewell? How should we?

GROUP IV
He's Methodist.

GROUP III
He's Papist.

GROUP IV
He's converting Jewry.

ANNE
Can no one tell me where he is?

CROWD
We're certain he's in debt;
They're after him, they're after him, and they will catch him yet.

ANNE *(aside)* I'll seek him in the house myself.
(She leaves.)

GROUPS I AND II
I wonder at her quest.

GROUPS III AND IV
She's probably some silly girl he ruined like the rest.

(Entra Anne. Si guarda un attimo intorno, poi s'avvicina ai gruppi, uno per uno.)

ANNE
Sapete dove sia Tom Rakewell?

PRIMO GRUPPO
America. Fuggí.

SECONDO GRUPPO
Correndo, poi, per autocombustione
morí.

ANNE
Sapete che ne è stato?

TERZO GRUPPO
Tom Rakewell? Chi può dirlo?

QUARTO GRUPPO
S'è fatto metodista.

TERZO GRUPPO
No, papista.

QUARTO GRUPPO
Anzi, s'è fatto ebreo.

ANNE
Nessuno insomma sa dov'è?

LA FOLLA
Sappiamo che ha dei debiti.
Gli stanno alle calcagna e prima o poi
l'acchiapperanno.

ANNE *(a parte)* Lo cerco io, qui in casa.
(Se ne va.)

PRIMO E SECONDO GRUPPO
Assurdo, francamente.

TERZO E QUARTO GRUPPO
Sarà una poveretta che fregò,
fra tanta gente.

(The return to their examination unconcernedly.)

(The door is flung open and Sellem enters with a great flurry followed by a few servants who begin clearing a space and setting up a dais.)

SELLEM
Aha!

CROWD
He's here!
The auctioneer.

SELLEM *(to the servants)*
No! over there.

(They begin nervously setting it up again in another spot.)

Be quick. Take care.

CROWD *(to each other)*
Your bids prepare.
Be quick. Take care.

(Sellem mounts the dais and bows.)

SELLEM
Ladies, both fair and gracious: gentlemen:
be all welcome to this miracle of, this most
widely heralded of, this – I am sure you
follow me – *ne plus ultra* of auctions.
Truly there is a divine balance in Nature:
a thousand lose that a thousand may gain;
and you who are the fortunate are not so
only in yourselves, but also in being Nature's
missionaries. You are her instruments for the
restoration of that order we all so worship,
and it is granted to, ah! so few of us to
serve.

(He bows again. Applause.)

Let us proceed at once.
Lots one and two: which cover all objects

(Tornano ai loro affari senza darle peso.)

(Si apre bruscamente la porta ed entra Sellem con gran trambusto. Al seguito alcuni servitori che cominciano a far spazio per sistemarvi una pedana.)

SELLEM [4]
Aha!

LA FOLLA
Eccolo!
Il banditore!

SELLEM *(ai servi)*
No! di qua.

(Irrequieti, ricominciano sistemare il tutto da un'altra parte.)

Occhio! Ma agire!

LA FOLLA *(gli uni gli altri)*
Pronti a scucire!
Occhio! Ma agire!

(Sellem sale sulla pedana e riverisce.)

SELLEM
Belle e graziose dame, miei signori:
a tutti, benvenuti alla piú grande,
la piú annunciata, la piú – mi seguite? –
la piú... la *non plus ultra* fra le aste.
Davvero c'è armonia nella Natura:
se mille pèrdon, mille ci guadagnano.
E voi non siete solo fortunati:
della Natura siete i missionari!
Siete strumenti di restaurazione
dell'ordine che tutti veneriamo,
e che è concesso a pochi – ah, quanto pochi! –
di servire.

(Di nuovo riverisce, fra gli applausi.)

Allora procediamo.
Lotti uno e due. Comprendon tutte cose

[4] In inglese Sellem suona contrazione di *sell them* = vendili. Qualcosa come «Venditutto».

subsumed under the categories – animal,
vegetable and mineral.

(During the following, Sellem is continually on the move, indulging in elaborate by-play, holding up objects; servants are running on and off the dais with objects; the Crowd is eager and attentive.)

Who hears me, knows me; knows me
A man with value; look at this...
(holding up the stuffed auk)
What is it? Wit
And Profit: no one, no one
Could fail to conquer, fail to charm,
Who had it by
To watch. And who could not be
A nimble planner, having this...
(holding up a mounted fish)
... Before him? Bid
To get them, get them, hurry!

(Various individuals in the Crowd begin to bid excitedly: "one, two, three, five," etc.)

La! come bid.
Hmm! come buy.
Aha! the auk.
Witty, lovely, wealthy.
Poof! go high!
La! some more.
Hmm! come on.
Aha! the pike.
Seven – eleven – fourteen
nineteen – twenty – twenty-three
going – at twenty-three – going – going...
(raps with his mallet) – gone!

CROWD
Hurrah!

SELLEM *(holding up a marble bust)*
Behold it, Roman, moral,
The man who has it, has it
Forever – yes!
(holding up a palm branch)
And holy, holy, curing

classificate in tre categorie:
animale, vegetale e minerale.

(Da questo momento Sellem è continuamente impegnato in un complesso gioco di scena in cui esibisce i vari oggetti e li consegna ai servitori, i quali si avvicendano su e giú dalla pedana. La folla è attenta e impaziente.)

Chi intende, mi conosce
per esperto: ecco, guardate!
(mostrando l'alca impagliata)
Cos'è? Coraggio
ed utili! Nessuno
può riuscir senza fascino
mostrandosi
con questo. E chi potrebbe
non dimostrare intuito con...
(mostrando un pesce su un sostegno)
... quest'altro? Presto.
offerte!, su, comprate!

(Molti fra la folla cominciano smaniosi a lanciare offerte: «uno, due, tre, cinque», ecc.)

Là! offrite.
Hmm! comprate.
Aha! A voi l'alca.
Giusto! Bello! Ricco!
Puf! Salite!
Là! di piú.
Hmm! andiamo.
Aha! il luccio.
Sette, undici, quattordici,
diciannove, venti, ventitré.
Ventitré aggiudicato?... aggiudicato?...
(picchiando col martelletto)... aggiudicato!

LA FOLLA
Urrà!

SELLEM *(mostrando un busto marmoreo)*
Ecco: romano, integro!
Chi ce l'ha, ce l'ha
per sempre, sí!
(mostrando un palmizio)
La santa guarigione

The body, soul and spirit;
A gift of... God's!
(holding up various objects)
And not to mention this or
The other, more and more and
– So help me – more!
Then bid, O get them, hurry!

(Members of the Crowd bid as before.)

La! come bid.
Hmm! come buy.
Aha! the bust.
Feel them, life eternal:
Poof! go high!
La! some more.
Hmm! come on.
Aha! the palm.
– Fifteen – and a half
three-quarters – sixteen – seventeen
– going at seventeen
– going – going
(he raps with his mallet)
– gone!

CROWD
Hurrah!

SELLEM
Wonderful. Yes, yes.
And now for the truly adventurous...

(walking over slowly to the covered Baba)

An unknown object draws us, draws us near.
A cake? An organ? Golden Apple Tree?
A block of copal? Mint of alchemy?
Oracle? Pillar? Octopus? Who'll see?
Be brave! Perhaps an angel will appear.

(The Crowd bids as before, but this time they get so excited that they almost drown out Sellem, and they begin fighting among themselves.)

La! come bid.
Hmm! come buy.

di corpo, anima e spirito:
un dono di Dio!
(mostrando varie cose)
Per non dire di questo,
di questo, e di quest'altro,
e – aiuto! – di quest'altro.
Presto, offerte!, su, comprate!

(Dalla folla, ancora offerte come sopra.)

Là! offrite.
Hmm! comprate.
Aha! il busto.
Saggiate: roba eterna!
Puf! Salite!
Là! di piú.
Hmm! andiamo.
Aha! la palma.
Quindici... e mezzo,
... e tre quarti, sedici, di...
... ciassette. Diciassette aggiudicato?...
aggiudicato?..., aggiudicato?...
(picchiando col martelletto)
... aggiudicato!

LA FOLLA
Urrà!

SELLEM
Splendido! Sí, sí.
E adesso, per i veri audaci,

(spostandosi lentamente verso Baba, ancora nascosta)
Un oggetto ignoto ci attira, ci attira.
Organo? Dolce? Albero dell'oro?
Sarà copale o frutto d'alchimia?
Piovra? Pilastro? Oracolo? Chissà!
Coraggio! Forse un angelo uscirà.

(La folla continua a lanciare, ma stavolta l'eccitazione è tale che Sellem ne è quasi sommerso e spinto via, mentre tutti si accapigliano fra di loro.)

Là! offrite.
Hmm! comprate.

Aha! The it.
This may be salvation.
Poof! go high!
La! be calm.
Hmm! come on.
Aha! the what.
– Fifty – fifty-five – sixty
– sixty-one – sixty-two – seventy –
at ninety – going at a hundred – going –
[going –
gone!

(In order to quieten the Crowd, Sellem, as he shouts his last "gone", snatches the wig off Baba's head. The effect quietens them immediately and she, for the moment completely impervious to her surroundings, finishes the word she began in the last scene.)

BABA
... ever.

(Then she looks quickly around, snatches up a veil that is laying on the table, stands up indignantly and brushes herself off.)

BABA
Sold! Annoyed!
I've caught you thieving!
If you dare, if you dare...
... Touch a thing,
Then beware, then beware
My reckoning;
Be off, be gone, be gone, desist...

CROWD *(murmuring in the background)*
It's Baba. Baba, his wife.
It's Baba. It's Baba.
It passes believing, it's Baba!

BABA
... I, Baba, must insist
Upon your leaving.

(The voices of Tom and Nick are heard giving a street-cry from outside.)

Aha! la Cosa.
Forse la salvezza.
Puf! Salite!
Là! con calma.
Hmm! andiamo.
Aha! il Cos'è.
Cinque, cinquantacinque, sessanta,
sessantuno, sessantadue, settanta,
novanta, aggiudicato?...,
aggiudicato a cento?,
aggiudicato?...
... aggiudicato!

(Per placare la folla, sul suo ultimo «aggiudicato!» Sellem strappa via la parrucca dalla faccia di Baba. L'effetto è immediato e tutti si acquietano. Baba, per ora del tutto insensibile a quanto le accade intorno, finisce di pronunciare la parola che aveva incominciato nella scena precedente.)

BABA
... mmai!

(Poi si guarda rapidamente intorno, afferra un velo sulla tavola, si alza indignata e comincia a spolverarsi.)

BABA
Venduta! Offesa!
Vi ho presi a rubare!
Se osate, se osate...
... toccar qualcosa,
dovrete fare
i conti con me!
Via tutti, giú le mani, scio!

LA FOLLA *(mormorando sullo sfondo)*
È Baba. Sí, sua moglie.
È Baba. È Baba.
È proprio incredibile, è Baba!

BABA
E Baba adesso insiste:
andate via!

(Da fuori si sentono le voci di Nick e Tom che gridano come mercanti.)

TOM, NICK
Old wives for sale, old wives for sale!
Stale wives, prim wives, silly and grim wives!

Old wives for sale!

SELLEM, CROWD
Now, what was that!

BABA *(aside)*
The pigs of plunder!

(Anne enters hurriedly. She rushes to the window.)

ANNE
Was that his voice?

SELLEM, CROWD
What next, I wonder?

BABA *(aside)*
The milk-maid haunts me.

ANNE *(at the window)*
Gone.

BABA *(after glancing about)*
All I possessed
Seems gone.
(shrugging her shoulders)
Well, well.
(to Anne) My dear!

ANNE *(turning)*
His wife!

BABA
His jest...
No matter now. Come here, my child, to Baba.
(Anne goes over to her.)

SELLEM *(obviously under a strain)*
Ladies – the sale – if you could go out.

BABA *(impatiently)*
Robber! Don't interrupt.

TOM, NICK
Si vendon mogli usate! Si vendon mogli usate!
Mogli feroci, stupide, smorfiose ed usurate!

Si vendon mogli usate!

SELLEM, LA FOLLA
E adesso, che succede?

BABA *(a parte)*
I porci grassatori!

(Anne entra di corsa e si precipita alla finestra.)

ANNE
Era la sua voce?

SELLEM, LA FOLLA
Cos'altro, mi domando?

BABA
Ancora la lattaia!

ANNE *(alla finestra)*
Sparito.

BABA *(dopo un'occhiata in giro)*
Tutti i miei averi
sembrano perduti.
(alzando le spalle)
Bene, bene.
(ad Anne) Mia cara!

ANNE *(voltandosi)*
Sua moglie!

BABA
Il suo zimbello.
Fa niente adesso. Su, vieni da Baba.
(Anne va verso di lei.)

SELLEM *(con visibile sforzo)*
Signore... l'asta... se voleste uscire...

BABA *(intollerante)*
Ladro! Non m'interrompere.

RESPECTABLE CITIZENS *(to Sellem)*
Don't interrupt or rail.

ONE VOICE
A scene like this is better than a sale.

BABA *(to Anne)*
You love him, seek to set him right:
He's but a shuttle-headed lad:
Not quite a gentleman, nor quite
Completely vanquished by the bad:
Who knows what care and love might do?
But good or bad, I know he still loves you...

ANNE
He loves me still! Then I alone
In weeping doubt have been untrue.
O hope, endear my love...
... atone,
Enlighten, grace, whatever may ensue.

SELLEM, GROUP I
He loves her.

GROUP II
Who?

SELLEM, GROUP I
That isn't known.

GROUP II
He loves her still.

SELLEM, GROUP I
The tale is sad...

GROUP II
... if true.

BABA
... But good or bad, I know he still loves you...

So find him, and his man beware!
I may have made a bad mistake
Yet I can tell who in that pair
Is poisoned victim and who snake.
Then go...

RISPETTABILI CITTADINI *(a Sellem)*
Zitto, risparmia il fiato.

UNA VOCE
Codesta scena è meglio d'un mercato.

BABA *(ad Anne)*
Tu l'ami, dagli assetto,
è solo un farfallone:
non è né un uomo retto
né tutto corruzione.
Non so se col tuo amore poi migliora:
buono o cattivo, so che t'ama ancora;...

ANNE
Lui m'ama! Dunque io sola
esitai fra dubbi e pianti.
Speranza, amar consigliami...
... consola.
Sia luce e grazia in tutto d'ora avanti.

SELLEM, PRIMO GRUPPO
Lui l'ama.

SECONDO GRUPPO
Chi?

SELLEM, PRIMO GRUPPO
Non lo si sa.

SECONDO GRUPPO
E l'ama ancora.

SELLEM, PRIMO GRUPPO
Che storia triste...

SECONDO GRUPPO
... posto che sia vera.

BABA
... buono o cattivo, so che t'ama ancora.

Ritrovalo, e occhio all'amico!
Potrò sbagliare in pieno,
ma fra quei due, ti dico,
uno è serpente e all'altro va il veleno.
Dunque va'!

ANNE
But where shall you...?

BABA *(lifting her hand to interrupt gently)*
My dear,
A gifted lady never need have fear.
I shall go back and grace the stage
Where manner rules and wealth attends.

(with an all-inclusive gesture)
Can I deny my time its rage?
My self-indulgent intermezzo ends.

ANNE
Can I for him...?
... all love engage, *etc.*
And yet believe her happy when love
ends? *etc.*

BABA
Can I deny my time its rage?
My self-indulgent intermezzo ends.

CROWD
She will go back.
Her view is sage *rep.*
That's life.
We came to buy
See how it ends, *etc.*

SELLEM
Money farewell. Who'll buy?
The auction ends.

(The voices of Tom and Nick are again heard from the street. Everyone in the room pauses to listen.)

TOM, NICK
If boys had wings and girls had stings
And gold fell from the sky,
If new-laid eggs wore wooden legs
I should not laugh or cry.

ANNE
Ma voi, dove...?

BABA *(alzando la mano per interromperla dolcemente)*
Mia cara,
la donna in gamba non ha mai paura.
Torno a calcar la scena,
a seguir riti e ad inseguir successo:

(come volesse abbracciar tutto con un ampio gesto)
posso tradir del secolo la vena?
Il mio intermezzo ameno muore adesso.

ANNE
Posso per lui...?
... donare amor serena,
e creder lei felice senza
desso?

BABA
Posso tradir del secolo la vena?
Il mio intermezzo ameno muore adesso.

LA FOLLA
Lei se ne torna.
Fa bene.
È la vita.
Venimmo per comprare,
vediam come finisce.

SELLEM
Soldoni addio! Ora chi compra piú?
L'asta è finita.

(Si odono ancora le voci di Nick e Tom dalla strada. Nella stanza tutti si fermano ad ascoltare.)

TOM, NICK
Se l'uomo aveva l'ali e la donna il pungiglione,
se i soldi giú dal cielo potevan grandinare
e l'uova fresche andavano a passeggio
[col bastone,
adesso non serviva né rider né frignare.

ANNE
It's Tom, I know, I know!

BABA
The two, then go!

SELLEM, CROWD
The thief, the thief below!

ANNE
I go to him, I go, *etc.*

... O love, be brave,
Be swift, be true,
Be strong, be strong for him and save.
O love, be brave, *etc.*

BABA
Then go to him,
In love be brave,
Be swift, be true
Be strong for him and save, *etc.*

SELLEM, THE CROWD
They're after him. His crime was grave.
Be swift if you want time enough to save.
Be swift, be swift, *etc.*

ANNE *(to Baba)*
May God bless you.

BABA, SELLEM, CROWD
Be swift if you want time enough to save.

(Anne rushes out.)

(The voices of Tom and Nick are heard disappearing into the distance.)

TOM, NICK
Who cares a fig for Tory or Whig?
Not I.

ANNE
È Tom! È lui, lo sento!

BABA
Con l'altro, dunque va'!

SELLEM, LA FOLLA
Il ladro, eccolo là!

ANNE
Io vo da lui, io vo,

... coraggio amor,
fa' presto, sii sincero,
per lui sii forte, salvalo.
Coraggio amor, *ecc.*

BABA
Corri da lui,
ed amalo,
fa' presto, sii sincera,
per lui sii forte, salvalo, *ecc.*

SELLEM, LA FOLLA
Stanno per prenderlo. L'ha fatta grossa.
Se vuoi salvarlo corri: il tempo passa!
Fa' presto, *ecc.*

ANNE *(a Baba)*
Ti benedica Iddio.

BABA, SELLEM, LA FOLLA
Se vuoi salvarlo corri: il tempo passa!

(Anne esce di corsa.)

(Si odono ancora le voci di Nick e Tom, sempre più lontane.)

TOM, NICK
Chi se ne frega dei Tory e dei Whig? [1]
Io no.

[1] Opposte fazioni politiche sorte in Inghilterra nella seconda metà del Seicento e divenute rispettivamente, nel 1832, il partito conservatore e quello liberale.

BABA *(to Sellem, with lofty command)*
You! Summon my carriage!

(Sellem, impressed in spite of himself and certainly forgetting that he came to auction off her carriage, bows goes to the door and opens it for her.)

(to the Crowd)
Out of my way!

(The fall back and she starts out. At the door she pauses to remark:)

The next time you see Baba, you shall pay!

(Grand exit of Baba.)

CROWD *(murmuring)*
We've never been through such a hectic day.

Prelude

SCENE 2. A starless night. A churchyard. Tombs. A newly-dug grave behind which a sexton's spade is leaning against a flat raised tomb. A yew-tree on the right.

(Tom and Nick enter, the former out of breath, the latter carrying a little black bag.)

TOM
How dark and dreadful is this place.
Why have you led me here?
There's something Shadow, in your face
That fills my soul with fear!

NICK
A year and a day have passed away
Since first to you I came.
All things you bid, I duly did
And now my wages claim.

TOM
Shadow, good Shadow, be patient; I
Am beggared as you know.

BABA *(a Sellem, con fare imperioso)*
Tu! Chiama la mia carrozza!

(Sellem, soggiogato, e dimenticando del tutto che era venuto per venderla quella carrozza, riverisce, va alla porta e la apre per Baba.)

(alla Folla)
Fate passare!

(Tutti indietreggiano e lei esce. Giunta alla porta, si ferma e sentenzia:)

Per rivedermi occorrerà pagare!

(Esce alla grande.)

LA FOLLA *(mormorando)*
Ragazzi, che giornata da impazzare!

Preludio

SCENA 2. Una notte senza stelle. Un cimitero. Tombe. Una fossa scavata di fresco. Alla pietra tombale, sollevata e senza diciture, è appoggiata una vanga da becchino. Sulla destra un albero di tasso.

(Tom e Nick entrano, il primo senza fiato, il secondo con in mano un piccolo sacco nero.)

TOM
Che posto tetro e lugubre,
perché mi ci hai portato?
Qualcosa nel tuo sguardo
mi lascia raggelato.

NICK
Or corre un anno e un giorno
da quando t'ho incontrato.
Ti ho ben servito in tutto:
vogl'essere pagato.

TOM
Buon Shadow, sii paziente,
lo sai, sono in bolletta.

But promise when I am rich again
To pay you all I owe.

NICK

'Tis not your money but your soul
Which I this night require.
Look in my eyes and recognise
Whom, Fool! you chose to hire.
(pointing out the grave)
Behold, behold your waiting grave,
behold...
(taking the objects mentioned out of his bag)
Steel, halter, poison, gun.
Make no excuse, your exit choose:
Tom Rakewell's race is run.

TOM

O let the wild hills cover me...
... or the abounding wave. O why...

NICK

The sins you did may not be hid.
Think not your soul to save.

TOM

... did an uncle I never knew...
... Select me for his heir...?

NICK

It pleases well the damned in Hell
To bring another there.
Midnight is come: by rope or gun
Or medicine or knife,
On the stroke of twelve you shall slay yourself
For forfeit is your life.

(A clock begins to strike.)

Count one, count two, count three,
[count four...
... Count five and six and seven...

TOM

Have mercy on me, Heaven.

Ma appena ricco, giuro:
avrai quel che ti spetta.

NICK

Non i tuoi soldi: l'anima
pretendo questa notte!
Guardami in faccia, e scopri
– stolto! – chi ti serviva.
(mostrando la tomba)
Guarda, guarda la fossa
che t'aspetta.
(estraendoli dal sacco)
Lama, capestro, veleno, pistola.
avanti, scegli, non ci sono scuse:
ormai, Tom Rakewell, il tuo gioco è fatto!

TOM

O selve, nascondetemi...
... e voi flutti; o perché...

NICK

I tuoi peccati restano.
Non creder di salvarti.

TOM

... uno zio mai conosciuto...
... doveva farmi erede?

NICK

Perché laggiú all'inferno
aman la compagnia.
È mezzanotte: o cappio o fuoco
o tossico o stoccata.
Ti ucciderai al batter delle dodici.
Da adesso la tua vita è confiscata.

(Si odono i primi rintocchi d'orologio.)

E uno, e due, e tre, e quattro...

... e cinque, sei, sette...

TOM

Pietà di me, o Cielo!

NICK
... Count eight...

TOM
Too late.

NICK
No, wait.

(He holds up his hand and the clock stops after the ninth stroke.)

Very well, then, my dear and good Tom;
perhaps you impose a bit upon our
[friendship;
but Nick, as you know, is a gentleman
at heart, forgives your dilatoriness
and suggests a game.

TOM
A game?

NICK
A game of chance to finally decide your fate.
Have you a pack of cards?

TOM *(taking a pack from his pocket)*
All that remains me of this world,
and for the next.

NICK
You jest. Fine, fine.
Good spirits make a game go well.
I shall explain. The rules are simple
the outcome simpler still:
Nick will cut three cards.
If you can name them, you are free;
if not,
(pointing to the instruments of death)
you choose the path to follow me.
You understand?
(Tom nods.)
Let us begin.

(He shuffles the cards, places the pack in the palm of his left hand and cuts with his right,

NICK
... e otto...

TOM
Troppo tardi.

NICK
No, aspetta.

(Fa un gesto e l'orologio si ferma dopo il nono rintocco.)

Molto bene, allora, mio buon Tom.
Forse approfitti un po' dell'amicizia,
ma Nick, lo sai, in fondo è un gentiluomo,
perdona la lungaggine
e ti propone un gioco.

TOM
Un gioco?

NICK
D'azzardo: per decidere alla fine il tuo destino.
Hai un mazzo di carte?

TOM *(cavando di tasca il mazzo)*
È quanto mi rimane a questo mondo;
e per quell'altro.

NICK
Scherzi. Bene, bene.
L'arguzia aiuta il gioco.
Ora ti spiego. La regola è semplice,
la posta anche di piú:
Nick estrarrà tre carte.
Se le indovini, sei libero;
se no,
(indicando gli strumenti di morte)
sceglierai come seguirmi.
Hai capito?
(Tom china la testa.)
Cominciamo.

(Mischia le carte, pone il mazzo sul palmo della mano sinistra e taglia con la destra, sollevando

holding then the portion with the exposed card toward the audience and away from Tom.)

Well, then.

TOM
My heart is wild with fear, my throat is dry.

NICK
Come, try.

TOM
I cannot think, I dare not wish.

NICK
Let wish be thought and think
|on one to name,
You wish in all your fear could rule the game
Instead of Shadow.

TOM *(aside)*
Anne!

(openly)
My fear departs;
I name the Queen of Hearts.

NICK *(holding up the card towards Tom)*
The Queen of Hearts.

(He tosses the card to one side.)
(The clock strikes once.)

You see, it's quite a simple game
(to the audience:)
To win at once in love or cards is dull;
The gentleman loves sport, for sport is rare;
The positive appals him;
He plays the pence of hope to yield the
guineas of despair.

(turning back to Tom)
Again, good Tom.
You are my master yet.

(Nick repeats the routine of shuffling and cutting the cards.)

la carta estratta verso il pubblico e nascondendola a Tom.)

E allora?

TOM
Ho il cuore in panico, la gola secca.

NICK
Forza, tenta.

TOM
Non so pensare, non oso decidere.

NICK
Decidi quel che vuoi, ma pensa un nome;
qualcosa che ti calmi e chiuda il gioco,
invece di Shadow.

TOM *(a parte)*
Anne!

(forte)
La paura svanisce;
dico Regina di Cuori!

NICK *(mostrando la carta a Tom)*
Regina di Cuori.

(Getta la carta da una parte.)
(L'orologio batte un colpo.)

Lo vedi, è semplicissimo.
(al pubblico:)
A carte ed in amore un punto è poco.
Se l'uomo apprezza il gioco è perché è raro,
e il certo lo spaventa;
così si gioca un soldo di speranza
per un tesoro di disperazione.

(rivolgendosi a Tom)
Di nuovo, Tom.
Sei sempre il mio padrone.

(Nick torna a mischiare e tagliare le carte.)

TOM
What shall I trust in now?
How throw the die...

NICK
Come, try.

TOM
... how throw the die
To win my soul back for myself?

NICK
Was Fortune not your mistress once?
Be fair.
Give her at least the second chance to bare
The hand of Shadow.

(The spade suddenly falls forward with a great crash.)

TOM *(startled, cursing)*
The deuce!
(He looks at what fell.)
She lights the shades
And shows the two of spades.

(Nick throws the card aside with scarcely contained anger.)

NICK
The two of spades.

(The clock strikes once.)

Congratulations.
The Goddess still is faithful.
But we have one more, you know,
the very last.
Think for a while, my Tom, where you have [come to.
I would not want your last of chances [thoughtless.

TOM
Stavolta a che m'affido?
Come lanciare il dado...

NICK
Forza, tenta.

TOM
... come fare
per riguadagnar l'anima?

NICK
Non t'ha guidato forse la fortuna?
Sii leale.
Lasciale adesso una seconda mano,
quella di Shadow.

(Improvvisamente la vanga[6] cade con gran fracasso.)

TOM *(imprecando per lo spavento)*
Diavolo![7]
(Guarda cos'è caduto.)
Or si fa chiaro,
vedo il due di picche!

(Nick getta via la carta trattenendo a stento la collera.)

NICK
Il due di picche.

(L'orologio batte un colpo.)

Congratulazioni.
La Dea t'è sempre amica.
Però c'è un'altra mano, lo sai.
L'ultima.
Pensaci un po', Tom: l'ultima speranza.
Non vorrei mai che tu scegliessi a caso.

---

[6] *Spade* è la vanga da becchino, ma *spades* sono anche le picche delle carte da gioco.

[7] *Deuce*, oltre che un'imprecazione come «al diavolo!», è anche la parola con cui nei giochi di dadi o di carte si indica il due.

I am, you may have oftentimes observed,
really compassionate.
Think on your hopes.

TOM
Oh God, what hopes have I?

(He covers his face in his arm and leans against the tomb. Nick reaches deftly down, picks up one of the discarded cards and holds it up while he addresses the audience.)

NICK *(to the audience)*
The simpler the trick, the simpler the deceit.
That there is no return, I've taught him well,
And repetition palls him:
The Queen of Hearts again shall be for him
the Queen of Hell.

(he slips the card into the puck and then turns to Tom)
Rouse yourself, Tom, your travail soon
[will end.

(He follows the same routine as before.)
Come, try.

TOM
Now in his words...

NICK
Now in my words...

TOM
... I find no aid.
Will Fortune give another sign *rep.*

NICK
... he'll find no aid,
And Fortune gives no other sign, *etc.*

(Tom looks nervously about him.)

NICK
Afraid, Love-lucky Tom?
Come, try!

Io sono, l'hai veduto tante volte,
uno che si commuove.
Rifletti bene.

TOM
Oh Dio, come sperare?

(Si copre il viso con un braccio e s'appoggia alla tomba. Nick si abbassa rapido e raccoglie una delle carte prima gettate via, mentre si rivolge al pubblico.)

NICK *(al pubblico)*
Più semplice il trucco, più certo l'imbroglio.
Che non si torna l'ho spiegato bene,
ridirlo stanca e basta.
Ancor Dama di Cuori: e gli sarà
Regina dell'Inferno.

(infila la carta nel mazzo e si rivolge a Tom)

Su, Tom, la tua fatica va a finire.

(Mischia e taglia ancora una volta.)
Forza, tenta.

TOM
Stavolta quel ch'ha detto...

NICK
Stavolta quel ch'ho detto...

TOM
... non m'aiuta.
Se la fortuna desse un altro segno!

NICK
... non l'aiuta.
E la fortuna non darà altro segno!

(Tom si guarda attorno nervosamente.)

NICK
Paura, signor Fortunato-in-Amore?
Forza, tenta!

TOM *(looking up from the ground, frightened)*
Dear God, a track of cloven hooves!

NICK
The knavish goats are back
To crop the spring's return,

TOM *(stepping forward agonized)*
Return! and Love! The banished words
[torment.

NICK
You cannot now repent.

TOM
Return, return!
O Love!

ANNE *(unseen)*
A love
That is sworn before Thee can plunder
Hell of its prey.

(Nick stands as though frozen.)

TOM
I wish for nothing else.

Love, first and last, assume eternal reign:
Renew my life, O Queen of Hearts, again!
(He snatches the exposed half-pack from the still motionless Nick.)

(The twelfth stroke strikes.)

(With a cry of joy Tom sinks to the ground senseless.)

NICK
I burn! I burn! I freeze! In shame I hear
My famished legions roar;
My own delay lost me my prey
And damns myself the more.
Defeated, mocked, again I sink
In ice and flame to lie,
But Heaven's will I'll hate and till
Eternity defy.

TOM *(alzando lo sguardo da terra terrorizzato)*
Mio Dio, un impronta di zoccolo caprino!

NICK
Le male capre tornano a brucare
quando la primavera è di ritorno.

TOM *(avanza tormentato)*
Ritorno! Amore! Idee che fan soffrire.

NICK
Or non ti puoi pentire.

TOM
Oh torna, torna!
Amore!

ANNE *(non visibile)*
Un amore
innanzi a Te giurato
può togliere all'inferno la sua preda.

(Nick rimane come congelato)

TOM
Non ho bisogno d'altro.

L'amor, principio e fine, impera ognora;
Rivivo in te: Dama di Cuori, ancora!
(Strappa la metà del mazzo con la carta estratta dalle mani di Nick, rimasto immobile.)

(Si ode il dodicesimo rintocco.)

(Con un grido di gioia Tom cade svenuto.)

NICK
Io brucio! Brucio! Gelo di vergogna!
Già l'avide legioni odo ruggire.
Ho perso per l'indugio la mia preda
e piú mi son dannato.
Vinto, schernito, torno a sprofondare
nel ghiaccio e nelle fiamme.
Ma contro il bene ed il voler di Dio
mi batterò in Eterno.

(looking at Tom)
Your sins, my foe, before I go
Give me some power to pain.
(with a magic gesture)
To reason blind shall be your mind;
Henceforth be you insane!
(He sinks slowly into the grave.)

(Complete darkness. The dawn comes up. It is spring. The open grave is now covered with a green mound upon which Tom sits smiling, putting grass on his head and singing to himself in a child-like voice.)

TOM
With roses crowned, I sit on ground;
Adonis is my name,
The only dear of Venus fair;
Methinks it is no shame.

(guardando Tom)
Prima d'andar, nemico, i tuoi peccati
mi dan poter di nuocerti.
(fa un gesto di magia)
La mente tua sia cieca alla ragione:
sii pazzo d'ora in poi!
(Discende lentamente nella tomba.)

(Oscurità completa. Poi l'alba. È primavera. Sulla tomba aperta ora si stende un monticello erboso su cui Tom siede sorridente. Si mette ciuffi d'erba in testa e canta fra sé con voce infantile.)

TOM
Di rose coronato, siedo in terra;
Adone gl'è il mio nome.
L'amante son di Venere la bella,
il che mi piace eccome.

Scene 3. Bedlam.

(Tom stands facing a group of madmen who include a blind man with a broken fiddle, a crippled soldier, a man with a telescope and three old hags. Behind him, on a raised eminence, a straw pallet.)

TOM
Prepare yourselves, heroic shades.
Wash you and make you clean.
Anoint your limbs with oil,
put on your wedding garments
and crown your heads with flowers.
Let music strike.
Venus queen of Love, will visit
her unworthy Adonis.

MADMEN
Madmen's words are all untrue;
She will never come to you.

TOM
She gave me her promise.

Scena 3. Il manicomio di Santa Maria di Betlemme a Londra, chiamato Bedlam.
(Tom sta davanti a un gruppo di pazzi fra cui un cieco con un violino sfondato, un soldato mutilato, un tale con un telescopio e tre vecchie streghe. Dietro di lui, su una sporgenza a una certa altezza, un giaciglio di paglia.)

TOM
Paratevi, ombre eroiche.
Lavatevi e lustratevi.
Ungetevi le membra,
vestitevi da nozze,
cinto di fiori il capo.
Sia musica!
Ché Venere, regina dell'amore,
viene a trovare il proprio indegno Adone.

PAZZI
Pazzi dicon falsità,
lei da te giammai verrà.

TOM
Ma me l'ha promesso.

MADMEN
Madness cancels every vow;
She will never keep it now.

TOM
Come quickly, Venus, or I die.

(Tom sits down on the pallet and buries his face in his hands. The madmen dance before him with mocking gestures.)

MADMEN
Leave all love and hope behind.
Out of sight is out of mind
In these caverns of the dead.
In the city overhead
Former lover, former foe
To their works and pleasures go,
Nor consider who beneath
Weep and howl and gnash their teeth.
Down in Hell as up in Heaven
No hands are in marriage given,
Nor is honour or degree
Known in our society.
Banker, beggar, whore and wit
In a common darkness sit.
Seasons, fashions, never change;
All is stale yet all is strange;
All are foes and none are friends
In a night that never ends.

(The sound of a key being turned in a rusty lock is heard.)

Hark! Minos comes who cruel is and strong:
Beware! Away! His whip is keen and long.

(They scatter to their cells.)

(The Keeper and Anne enter. Tom does not raise his head.)

KEEPER *(pointing to Tom)*
There he is. Have no fear.
He is not dangerous.

PAZZI
La pazzia gl'impegni annulla;
no, non manterrà un bel nulla.

TOM
Fa' presto o muoio, Venere.

(Tom siede sul giaciglio e affonda la faccia fra le mani. I pazzi danzano davanti a lui con gesti di scherno.)

PAZZI
Lascia i sogni, lascia amore,
via dagli occhi è via dal cuore
in questi antri della morte.
Là in città, oltre le porte,
son nemici anche gli amanti,
han da fare tutti quanti:
scordan chi fra noi dementi
urla, piange e batte i denti.
Giú all'inferno o in paradiso,
favorir le nozze è inviso,
né si danno dignità
note in questa società.
Furbi, miseri, sgualdrine
o banchieri: stessa fine.
Tempi, usi, ciò ch'è anziano
mai non cambia, eppure è strano;
tutti avversi, amici niente,
nella notte persistente.

(Si sente girare una chiave nella serratura arrugginita.)

Udite! Ecco Minosse, aspra canaglia.
Via! presto! la sua sferza è lunga, e taglia!

(Fuggono disperdendosi per le celle.)

(Entra Anne con un Guardiano. Tom non alza la testa.)

GUARDIANO *(indicando Tom)*
Eccolo. Niente paura.
Non è pericoloso.

ANNE
Tom!

(Tom still does not stir.)

KEEPER
He believes that he is Adonis
and will answer to no other name.
Humour him in that, and you will
find him easy to manage.
So, as you desire, I'll leave you.

ANNE *(giving him money)*
You are kind.

KEEPER
I thank you, lady.

(He leaves)

(Anne goes up and stands close to Tom who still has not moved.)

ANNE
Adonis.

(Tom raises his head and springs to his feet.)

TOM
Venus, my queen, my bride.
At last.
I have waited, I have waited for thee
so long, till I almost believed those
madmen who blasphemed against thy honour.
They are rebuked.
Mount, Venus, mount thy throne.

(He leads her to the pallet on which she sits. He kneels at her feet.)

O merciful goddess,
hear the confession of my sins
In a foolish dream, in a gloomy labyrinth
I hunted shadows, disdaining thy true love;
Forgive thy servant, who repents his madness,
Forgive Adonis, and he shall faithful prove.

ANNE
Tom!

(Tom non dà ancora segni di vita.)

GUARDIANO
Questo qui si crede Adone,
non risponde ad altri nomi.
Secondatelo, e vedrete
che ubbidisce facilmente.
Vado via, come volete.

ANNE *(dandogli una mancia)*
Siete buono.

GUARDIANO
Grazie, signora.

(Se ne va.)

(Anne avanza e si ferma accanto a Tom, che ancora non si muove.)

ANNE
Adone.

(Tom alza la testa e scatta in piedi.)

TOM
Venere, mia regina, mia sposa.
Finalmente.
T'ho attesa, t'ho aspettata tanto a lungo
che quasi davo ascolto a quegl'insani
che osavano ingiuriare il nome tuo.
Sian deplorati!
Oh sali, sali al trono.

(La conduce al giaciglio, ove lei siede. Poi s'inginocchia ai suoi piedi.)

O dea pietosa,
ascoltami, confesso i miei peccati.
In folle sogno, in tenebroso dedalo,
a caccia d'ombre andai, contro il tuo amore.
Perdona un servo afflitto dai suoi sbagli,
assolvi Adone, e ti sarà fedele.

ANNE

What should I forgive? Thy ravishing
penitence
Blesses me, dear heart, and brightens all
the past.
Kiss me, kiss me, Adonis, the wild boar
is vanquished.

TOM

Embrace me, Venus, I've come home
at last.

ANNE, TOM

Rejoice, beloved: in these fields of Elysium
Space cannot alter, nor time our love abate;
Here has no words for absence
[or estrangement
Nor Now a notion of Almost or Too Late.

(Tom suddenly staggers. Anne gently helps him to lie down on the pallet.)

TOM

I am exceeding weary.
Immortal queen,
permit thy mortal bridegroom
to lay his head upon thy breast.
(He does so.)
The Heavens are merciful, and all is well.
Sing, my beloved, sing me to sleep.

ANNE

Gently, little boat,
Across the ocean float,
The crystal waves dividing;
The sun in the west
Is going to rest;
Glide, glide, glide
Toward the islands of the Blest.

MADMEN

What voice is this? What heavenly strains
Bring solace to tormented brains?

ANNE

Orchards greenly grace
That undisturbed place,

ANNE

Che ho mai da perdonarti? Il tuo tremendo
castigo
mi benedice, o caro, e fa lucente
il passato.
Baciami, Adone, baciami! Il cinghiale
è vinto.

TOM

Stringimi, Venere. Son tornato
infine.

ANNE, TOM

Gioisci, amor, nei campi dell'Elisio;
la lontananza e il tempo sono vani.
Qui non han voce il vuoto e la freddezza,
né sa il Presente d'ore o d'incertezza.

(A un tratto Tom barcolla. Con dolcezza, Anne lo fa adagiare sul giaciglio.)

TOM

Ora son troppo stanco.
Eterna diva,
concedi a umano sposo
d'abbandonare il capo sul tuo seno.
(Cosí fa.)
Il Cielo è clemente, e tutto va bene.
Canta, mia dolce, fammi dormire.

ANNE

Dolcemente, barchettina,
per l'oceano va' tranquilla.
Taglia l'onde di cristallo,
mentre il sole ad occidente
già s'accinge a riposare.
Scivola, scivola, scivola
verso l'Isola Felice.

PAZZI

Chi parla? quale mai suono beato
conforta il nostro senno tormentato?

ANNE

Frutti d'oro son corona
a quel sito silenzioso

The weary soul recalling
To slumber and dream,
While many a stream
Falls, falls, falls,
Descanting on a child-like theme...

che richiama l'alma stanca
per donarle sogni e pace,
mentre mille ruscelletti
scendono, scendono, scendono:
di bimbi è il loro canto.

MADMEN

O sacred music of the spheres!
Where are our rages and our fears?

PAZZI

O sacra voce delle sfere!
Dov'è la smania od il temere?

ANNE

Lion, lamb and deer,
Untouched by greed or fear
About the woods are straying.
And quietly now
The blossoming bough
Sways, sways, sways
Above the fair unclouded brow.

ANNE

Il leon, l'agnello e il daino,
senza brame né paura,
vanno lieti per i boschi
dov'è calma ed è dolcezza;
e le fronde ormai fiorite
cullano, cullano, cullano
con animo sereno.

MADMEN

Sing on! For ever sing! Release
Our frantic souls and bring us peace!

PAZZI

Canta per sempre! Piace!
Ci calma e ci dà pace.

(The Keeper enter with Trulove)

(Entra il Guardiano con Trulove.)

TRULOVE

Anne, my dear, the tale is ended now
Come home.

TRULOVE

Anne, mia cara, la storia è terminata.
Andiamo.

ANNE

Yes, father.

ANNE

Sí, padre.

(to Tom)
Tom, my vow
Holds ever, but it is no longer I
You need. Sleep well, my dearest dear
Good-bye.

(a Tom)
Tom, la mia promessa è eterna,
ma non è piú di me che tu hai bisogno.
Riposa, mio adorato.
Addio.

(She leaves Tom and joins her father.)

(Lascia Tom e raggiunge suo padre.)

Every wearied body must
Late or soon return to dust...
... Set the frantic spirit free.
In this earthly city we
Shall not meet again, love, yet
Never think that I forget.

Torna il corpo ormai spossato
nella polve, prima o poi...
... fugge l'anima impazzita.
Non ci è dato in questa terra
d'incontrarci ancora, amore.
Ma non creder ch'io ti scordi.

TRULOVE

God is merciful and just.
God ordains what ought to be,
But a father's eyes are wet.

(Anne, Trulove and the Keeper leave. Tom wakes, starts to his feet and looks wildly around.)

TOM

Where art thou Venus?
Venus, where art thou?
The flowers open to the sun.
The birds renew their song.
It is spring.
The bridal couch is prepared.
Come quickly, beloved, and we
will celebrate the holy rites of love.

(after a moment's silence, shouting:)

Holla! Achilles, Helen, Euridice,
Orpheus, Persephone, all my courtiers.
Holla!

(The madmen enter from all sides)

Where is my Venus?
Why have you stolen her while I slept?
Madmen! Where have you hidden her.

MADMEN

Venus? Stolen? Hidden? Where?
Madman! No one has been here?

TOM

My heart breaks.
I feel the chill of death's approaching wing.
Orpheus, strike from thy lyre
a swanlike music,
and weep, ye nymphs and shepherds
of these Stygian fields,
weep for Adonis, the beautiful, the young;
weep for Adonis whom Venus loved.
(He falls back the pallet.)

TRULOVE

Dio è giusto ed è clemente.
Dio dispone d'ogni cosa,
ma negli occhi miei è il pianto.

(Anne, Trulove e il Guardiano escono. Tom si sveglia, si alza in piedi è cerca affannosamente tutt'intorno.)

TOM

Dove sei, Venere?
Venere, dove sei?
I fiori s'aprono al sole.
Gli uccelli tornano ai canti.
È primavera.
È pronto il nostro talamo nuziale.
Accorri, amata, e insieme
celebreremo i sacri riti dell'amore.

(dopo un momento di silenzio, gridando:)

Olà! Achille, Elena, Euridice,
Orfeo, Persefone, voi tutti di corte!
Olà!

(Entrano i pazzi da ogni parte.)

Dov'è la mia Venere?
Perché me la rapiste nel sonno?
Pazzi! Dove mai la nascondeste?

PAZZI

Venere? Rapita? Nascosta? Dove?
Pazzo! Qui nessun si muove.

TOM

Il cuore si spezza.
Già sento l'ala gelida di morte che s'appressa.
Orfeo, con la tua lira
suona il canto del cigno,
e piangi, e voi ninfe e pastori
di questi campi stigi,
piangete Adone, il giovane, il bello;
piangete Adone che Venere amò.
(Cade sul giaciglio.)

MOURNING CHORUS

Mourn for Adonis!
Mourn for Adonis, ever young.
Mourn for Adonis, Venus' dear, *rep.*
Weep, weep, weep, tread softly round his bier.
Weep, weep! for the dear of Venus,
[weep, weep.

CORO DOLENTE

Piangete Adone!
Piangete Adone, l'eterno giovine.
Piangete Adone, l'amato di Venere.
Piangete, piangete, passate adagio
[accanto alla sua bara.
Piangete quei che a Venere fu caro,
[piangete, piangete.

Epilogue

Before the e curtain.
(Enter Baba, Tom, Nick, Anne and Trulove, the men without wigs, Baba without her beard.)

ALL

Good people, just a moment:
Though our story now is ended,
There's the moral to draw
From what you saw
Since the curtain first ascended.

ANNE

Not every rake is rescued
At the last by Love and Beauty;
Not every man
Is given an Anne
To take the place of Duty.

BABA

Let Baba warn the ladies:
You will find out sooner or later
That, good or bad,
All men are mad:
All they say or do is theatre.

TOM

Beware, young men who fancy
You are Virgil or Julius Caesar
Lest when you wake
You be only a rake.

TRULOVE

I heartily agree, Sir!

Epilogo

Sul proscenio.
(Entrano Baba, Tom, Nick, Anne e Trulove. Gli uomini non hanno parrucca, Baba è senza barba.)

TUTTI

Un attimo soltanto, brava gente:
benché la nostra storia sia finita,
va tratta una morale
da quel che avete visto
fin dalla prima ascesa del sipario.

ANNE

Non tutti i libertini son salvati
infine dall'Amore e da Bellezza,
e non a tutti quanti
viene concessa un'Anne
per rimpiazzare il senso del Dovere.

BABA

E Baba mette in guardia le signore:
v'accorgerete prima o poi che gli uomini,
sian buoni o sian cattivi,
son pazzi tutti quanti,
e quel che fanno o dicono è teatro.

TOM

Attenti, giovinotti che sognate
di esser Giulio Cesare o Virgilio:
potreste risvegliarvi
soltanto libertini.

TRULOVE

Signore, approvo calorosamente!

NICK

Day in, day out, poor Shadow
Must do as he is bidden.
Many insist
I do not exist.
At times I wish I didn't.

ALL

So let us sing as one.
At all times, in all lands
Beneath the moon and sun,
This proverb has proved true,
Since Eve went out with Adam:
For idle hands
And hearts and minds
The Devil finds
A work to do,
A work, dear Sir, fair Madam.
For you and you.

(They all bow and leave.)

NICK

Povero Shadow, da mattina a sera
deve far solo quel che gli è ordinato.
E tanta gente insiste
nel dir che non esisto.
Beh, certe volte lo vorrei davvero.

TUTTI

Perciò cantiamo tutti d'una voce.
In tutti i tempi, in tutti i continenti,
sotto la luna e il sole,
questo proverbio sempre ebbe ragione,
da quando Adamo se ne andò con Eva:
per mani e cuori
ed intelletti oziosi,
sa il diavolo
trovar qualche lavoro.
Per voi, signore, e voi, bella signora,
per voi, e voi, e voi.

(Tutti fanno un inchino ed escono.)

Igor Stravinskij e il soprano Elisabeth Schwarzkopf rispondono agli applausi del pubblico nella serata della prima rappresentazione assoluta di *The Rake's Progress* al Teatro La Fenice di Venezia, 11 settembre 1951.

William Hogarth, *Autoritratto*. 1748-1749. Acquaforte.

TEATRO REGIO

STAGIONE D'OPERA 1999·2000

TEATRO
REGIO
TORINO

APPENDICE

IL CASO E IL METODO DEL LIBERTINO PITTORE

di

Marco Vallora

I LIBRETTI

William Hogarth, *The Rake's Progress* (*La carriera di un libertino*), tav. I, *L'eredità*. Acquaforte e bulino, 1735. (Archivio storico del Teatro Regio).

O vanità dell'età, recalcitrante, / sempre stizzosa, sempre ostinata! / Perché quei chiavistelli, e
massicce catene, / occhiate dubbiose, sospetti penosi? //
Perché, terminato il tuo gravoso viaggio, / tu giaci in un inutile deposito? / La speranza è svanita
con il tempo, / né puoi mietere il campo che non hai seminato. //
Tu hai un figlio? Sii saggio in tempo – / Egli vede la tua fatica con altri occhi – / Bisogna che la tua
premurosa, paterna cura, / serrata sottochiave nei forzieri, ivi sia sepolta: //
di là poi fluirà l'amabile agiatezza, / quella conversazione sociale, l'intima pace, / il dovere
famigliare privo di timore, / l'educazione diffusa dall'esempio, //
che la giovane mente con libertà emendi / e con il padre mescoli l'amico.

Creata dipinta e incisa da W. Hogarth. Pubblicata il 25 giugno 1735 in conformità con la Legge del Parlamento. Tav. I.

IL CASO E IL METODO DEL LIBERTINO PITTORE

di

Marco Vallora*

Può anche capitare, a chi visita il piú stravagante e costipato museo al mondo, quella Casa - libro enciclopedico dell'architetto illuminista Soane, traforata di anfratti, di anse, di false prospettive, di doppi fondi e inganni ottici, pur di contenere (in una minima palazzina nel cuore di Londra, tra specchi, gessi, scarabei egizi e mobili Impero) il delirante sogno di una *Wunderkammer* d'appartamento vittoriano, può anche capitare di non incontrare a prima vista quella magica sequenza (dipinta) della *Carriera di un libertino* di Hogarth, che è uno dei suoi tesori piú preziosi. Ed è quasi come un segreto custodito gelosamente. Se infatti si riesce a smuovere la polverosa pigrizia di uno degli inservienti di casa, urbanissimi ma resistenti alla bisogna, come dei sonnolenti domestici da film alla Alec Guinness tipo 'Signorina Omicidi', ecco che il miracolo poco a poco si manifesta. Ti condurranno in una sorta di *nurserie* molto curata, di fronte a dei temibili armadi giganteschi che si schiudono cigolando sinistramente, e che trattengono, stratificati, anta su anta, i prodigiosi tesori della casa, che non hanno modo di trovare degne pareti altrove, essendo già assediate di ninnoli e reperti. Cosí, invece di frugare tra marsine e pellicce, ecco che via via, sfogliando le ante sovrapposte come pannelli d'organo, sbucciate quasi come foglie di un carciofo ligneo, poco a poco vengono a galla le grandi incisioni di Piranesi, i pastelli del rococò francese, gl'immensi capricci surreal-architettonici del geniale padrone di casa, che meditava progetti immaginari. Ed ecco finalmente, lí stipati, appesi all'estremo pannello, ultimo stadio dell'affondo progressivo, prima che l'armadio si affacci sul vuoto di una cornice che si apre sulla cripta inferiore cosparsa di mummie egizie, ecco il grande incontro finalmente con la serie di oli di Hogarth, che soltanto in un periodo successivo avrebbe poi trascritti in incisione, per incontrare il favore di un pubblico piú popolare e le delizie del marcato. Ma forse è giusto che appaiano cosí, quei prototipi dipinti, dopo una sequela progressiva di sorprese teatrali.

Perché la grande invenzione di Hogarth fu proprio quella di portare nell'asfittica tradizione inglese, ancora troppo debitrice alla pittura fiamminga e francese, questa 'trovata' spettacolare, questo vero *coup de théâtre* della sequenza dipinta, della commedia per immagini.

Non che fosse la sua un'invenzione assoluta: certo il colto pittore di ritratti e *conversation pieces* conosceva gli antichi cicli medievali, che decoravano di moralità le pareti dei castelli, e poi i grandi teleri di Rubens per il matrimonio di Maria de'

Medici o quelli di Le Brun nella Grande Galerie di Versailles, grandi 'finestre' dipinte aperte sugli accadimenti memorabili del mondo, quasi dei *reportages* dipinti. Ma la sua è una meditazione differente: nelle sue storie 'a puntate', come potremmo davvero chiamarle, che si tratti della *Carriera di una prostituta* o della *Carriera di un libertino*, nelle sue sequenze di racconto, da buon patito del teatro dell'epoca, delle *masquerades* o delle farse di Congreve e delle satire di Pope, Hogarth inserisce nella sua pittura il fattore decisivo della *suspense*, o per lo meno dell'evoluzione narrativa, dell'intreccio romanzesco, che cola e deborda da una tela nell'altra, quasi si dovesse attendere l'epilogo di un *plot*, che è sempre sinistro, ammonitorio, moralistico. Secondo il precetto biblico, che ci ricorda che «il vero premio del peccato è la morte». E dunque l'analogia va semmai instaurata soprattutto con quelle stampe di moralità antica, proverbiale quasi, che nell'unità di luogo ma non di tempo, accompagnavano il criminale o il debosciato, dalla sua nascita morbosamente vezzeggiata sino agli epiloghi piú terribili, di condannato a morte o *tout court* di esibito cadavere inscheletrito. Dal prologo felice alla catastrofe finale.
Ed è curioso, perché anche nella sua libertà grafica e coreografica nel disporre i personaggi piú diversi sulla scena delle sue storie morali, Hogarth non manca mai involontariamente, di omaggiare quella tradizione, a cuspide alternata, delle stampe popolari di ammaestramento e monito, inseguendo una struttura a piramide. Che l'attenzione sia richiamata da un'insegna a forma di campana al vertice dell'incisione, oppure dall'insolita posizione di una valigia sopra il baldacchino della prostituta o ancora dal braccio levato di un debosciato che brinda, oppure, nella *Carriera di un libertino*, dal domestico che dispone una tappezzeria al vertice del soffitto. Ma ecco ancora la posizione inconsueta di un candeliere ben centrato o l'equilibristica posa di un garzone, che non si capisce nemmeno bene se versi il petrolio, in alto, per alimentare una lanterna o se pensi alla cioccolata del suo padrone. Del resto, in quell'importante e curioso testo che è l'*Analisi della bellezza*, Hogarth stesso osservava: «Non esiste alcun oggetto disegnato con linee dirette che raggiunga tanta varietà con cosí scarsi elementi come la piramide». Una piramide ben delimitata entro cui si dipana questo malleabile dramma barocco. Perché, come annota Mary Webster: «la modernità di Hogarth stava proprio nell'applicare i principi della mitologia antica ad una tragedia moderna».
È il dettaglio credibile e come spontaneo, immediato, al di là di questi precetti geometrici, quasi grammaticali; è quel senso di intimità romanzesca, di verità della vita, che colpisce subito in Hogarth (cosí come nei suoi umanissimi ritratti, del resto) e che rappresenta davvero la sua inconfondibile novità, in un panorama fatto di asfittici quadri di conversazione brulli di dettagli o di ampollosi ritratti ufficiali, deformazioni stanche e dissanguate dei modelli 'italiani' alla Pompeo Batoni o all'Amigoni (a cui del resto, diabolicamente, Hogarth ruberà un'importante commessa londinese, per il grande ospedale di St. Bartholomew, proponendo gratis il proprio intervento).

Converrà ripeterlo: non è che Hogarth inventi dal nulla un genere, quello delle scene di moralità, che esistevano da secoli, ma lo importa, lo rinnova, lo fa suo, rimpinguandolo di vitalità. E in fondo è anche, la sua, un'astuzia mercantile ben camuffata. In un clima ancora puritano, in cui quasi la pittura religiosa non esiste, ancora inibita dalle vecchie resistenze iconoclaste dei padri protestanti, in un contesto di mercato esilissimo, dove solo resiste lo scambio di ritratti austerissimi e paludati, Hogarth pensa che sarebbe assai produttivo accalappiare il committente con delle storie inanellate una all'altra. E lo teorizza, anche, in una sorta di sua rudimentale autobiografia:

> Le scene di conversazione non sono pagate abbastanza per permettermi di provvedere a tutti i bisogni della mia famiglia. Così io volgo il mio pensiero ad un tipo di attività molto più nuovo, che è quello di dipingere e di incidere soggetti morali di attualità: un campo ancora vergine in ogni paese ed ogni età. Avendo a che fare con un pubblico molto generico, ho scoperto che pur si riesca a fustigare le umani passioni, questa è l'unica cosa che mi consenta, raggranellando le piccole somme che molti sono disposti a pagare per le stampe che posso incidere da me dai miei quadri, di non rinunciare alla proprietà delle mie opere.

Poche pompe di poetica: come sempre, le vere ragioni 'espressive' sono anche commerciali. E Hogarth fu uno dei primi artisti (insieme poi a Balzac) a preoccuparsi del diritto d'autore: nel 1735 riesce a far approvare dal Parlamento una legge che garantiva la proprietà esclusiva delle invenzioni originali (*inventio* si legge infatti sulle stampe, quasi un *copyright*) ed evitava la pirateria artistica. Lui del resto, sapeva bene come era facile rubare suggerimenti dagli altri.
Certamente conosceva bene le serie di stampe popolari italiane del Seicento (per esempio *Fine miserevole che attende le prostitute*) e forse anche quella striscia emblematica del bolognese Mitelli, *Vita infelice della meretrice* (1692), dove già è questione del percorso a tappe di un'esistenza sciagurata: dalle gioie agiate della vita dissoluta sino alla morte redenta, in ospedale, confortata da una monaca e dalla presenza incombente di un Crocefisso, secondo i dettami morali delle antiche parabole medievali. (Si pensi alle 'Danze di morte nordiche', con per di più un ritmo calendariale, dodici stazioni come sono i mesi dell'anno: passando dunque anche per varie esperienze, dalla malattia, alla miseria, alla prigione. Ma con quella confortante, inevitabile redenzione finale).
Non che Hogarth stravolga di segno questo itinerario, pescando sempre nel torbido di una morte colpevole e più romanzesca: non è questa la sua novità. Semmai, anche rispetto al ciclo scandito e biblico del *Ritorno del Figliol prodigo*, così popolare nel Seicento, e omaggiato pure da Callot, Hogarth ha una sua originalità incontestabile: lavora sull'imprevedibile, sui minimi scarti della sorpresa e della fuga dalle consuetudini più meccaniche, usa la sua fantasia ('d'arredamento', potremmo definirla) per evitare alla consequenzialità degli accadimenti risaputi il sapore stanco della banalità seriale. Non tutto è già 'scritto' positivisticamente nel-

William Hogarth, *The Rake's Progress*, tav. II, *La'levée'*. Acquaforte e bulino. 1735. (Archivio storico del Teatro Regio).

Prosperità (con sorrisi da meretrice, / tanto più attraenti quanto più essa inganna), / quanto presto, dolce nemica, può tutto il tuo seguito / di falsità, allegria, frenesia, clamore e vanità //
penetrare nell'animo sprovveduto / e mettere in ceppi la memoria; / tu fede e amore con auree catene opprimi, / e la mente aspergi d'oblio! //
Il Piacere, sul suo trono d'argento / giunge tutto sorrisi, né viene solo, / con lui muove Venere, / e l'amabile Dioniso, sempre giovane; //
e nel loro corteo, a completar la calca, / vien la Danza leziosa, e il gonfio Eccesso, / l'automatico Onore, il Gusto pervertito, / e la Moda, nel suo nido cangiante.

Creata ecc. da W. Hogarth e pubblicata in conformità alla Legge del Parlamento 25 giugno 1735. Tav. 2.

William Hogarth, *The Rake's Progress*, tav. III, *La taverna*. Acquaforte e bulino. 1735. (Archivio storico del Teatro Regio).

O vanità del sangue nel fior di giovinezza! / così dall'abuso il bene in veleno è cangiato! / La donna, creata per l'amore sociale, / il più bel dono degli dei! //
Fonte d'ogni benedizione della casa, / con tutte le seduzioni dell'innocenza: / volta al vizio, più d'ogni calamità / nemica di tua vita, nemica dell'amore! //
Ospite divina all'aspetto, / più forte strumento di rovina! / E tu, dono non men che divino / dolce veleno di vino in eccesso! //
Con licenza sfrenata, / nel cavo segreto del cuore; / tu tradisci il tuo benevolo ospite, / e mostri la via alla tua masnada licenziosa. //
abbatti la guardia assopita della Ragione / per penetrare a tradimento / e saccheggiare il luogo abbandonato, / e lí sfrenatamente far baldoria.

Creato, dipinto, inciso e pubblicato da W. Hogarth il 25 giugno 1735. In conformità alla Legge del Parlamento. Tav. 3.

l'universo di Hogarth, anche se la morale della favola è già conosciuta: ma bisogna 'giocare' sull'attesa psicologica, sulla sorpresa figurale. (Mentre le stampe dell'epoca calvinista dimenticavano il contorno, per concentrarsi sui protagonisti emblematici della 'predica' morale, che era il vero fine didattico della stampa. E poi se si pensa, per esempio, a una serie come i *Sette Sacramenti* di Poussin è subito evidente che in quel caso mancava ogni *suspense* di collegamento fra le storie, si trattava di sette stazioni separate, che non conoscono una concatenazione narrativa. Mentre Hogarth, che nasce incisore, proprio come illustratore di libri di fantasia, quale l'*Hudibras* di Butler, satira dei puritani piú bacchettoni, si rivela subito sensibile al filo conduttore di un racconto).

Ora questa sensibile 'differenza' si manifesta, in Hogarth, soprattutto grazie all'attenzione minuziosa che egli dedica alla verità e varietà degli ambienti e alla credibilità delle reazioni psicologiche, una qualità originale tutta sua, che gli proviene probabilmente anche dal gusto dei romanzi 'borghesi' a lui contemporanei, che gli suggeriscono soluzioni sceniche e sorprese di inedite visuali. È quella che lui nel suo, appunto dettagliatissimo, trattato *Analisi della bellezza* chiama consapevolmente «varietà composita», ovvero la sua prediletta endiadi «complicazione e varietà», che altrove diverrà «una varietà di vicende moderne nella buona società». Sottolineando proprio questo carattere abbastanza sorprendente se non scandaloso della 'modernità', o contemporaneità di costumi, mai prima convitati nella pittura, in una società che preferiva ancora mettersi in maschera sotto panni arcadici o in finzioni antichiste. Di qui l'attenzione sarcastica alle mode piú eccentriche degli abbigliamenti alla francese, la curiosità maliziosa per le *vagues* piú stravaganti, la denuncia rabbiosa per la passione superflua del lusso, delle suppellettili rare, degli animali esotici e degli interni ricercati.

Non dimentichiamo che il giovane Hogarth, figlio di un maestro di scuola, scrittore fallito, esordisce come incisore, ma incisore di metalli nobili, presso la bottega di un argentiere: traccia cosí emblemi araldici o scritte beneauguranti su eleganti pezzi da collezione. Forse quel gusto per emblemi un poco gli rimane nel sangue, ma è bello pensare che, passando ai metalli meno nobili delle lastre di rame, Hogarth voglia incidere sarcasticamente il suo nome e il proprio veleno proprio su quegli oggetti frivoli o quei ninnoli inutili che ora può deridere dall'alto della sua satira superiore. Che tocca anche il gusto d'epoca di voler mascherare gli ambienti poveri e trasformarli in salotti alla moda. (Al punto che diventa elementare, per Antal, nella sua pedissequa e polifonica monografia sul nostro artista, riuscire a distinguere lo stile Kent degli interni del *Contratto di matrimonio*, oppure riconoscere nel salotto di Walpole in Arlington Street il modello esatto di quello dipinto nella *Colazione*).

A osservare minuziosamente tutto il ciclo della *Carriera di un libertino*, ma già anche certe scene di squallore urbano di *Operosità e pigrizia*, con la stanza-rudere dal letto sfondato e il gatto digiuno e rabbioso che piomba miagolando dal camino, oppure l'affollata *Lite col protettore* dalla *Carriera di una prostituta*, ove tutte le sup-

William Hogarth, *The Rake's Progress*, tav. IV, *L'arresto*. Acquaforte e bulino. 1735. (Archivio storico del Teatro Regio).

O vanità del sangue nel fior di giovinezza, / così dall'abuso il bene in veleno è cangiato! / La
Ragione si desta, e vede disserrate / le sacre porte cui stava di guardia: //
vede accostarsi la Legge con occhio malevolo, / e l'Indigenza con zampa di ghiaccio //
pronta a ghermire i miseri resti / che il Vizio ha lasciato di ogni sua vincita. //
Fredda penitenza, inutili ripensamenti, / gravidi di timori, disperazione e orrore, //
rievocano i colpevoli Piaceri passati, / a chi egli ha recato danno, e chi egli ha tradito.

Creato, dipinto e inciso da W. Hogarth e pubblicato il 25 giugno 1735. In conformità alla Legge del Parlamento. Tav. 4.

pellettili di casa vanno via via crollando sonoramente a terra (se ne ode quasi il rumore inciso) spaccandosi fragorosamente tra tavolini rovesciati e tappeti irritati e terrorizzando la povera scimmietta abbigliata da dandy (secondo un'iconografia che proviene dalle illustrazioni primo-settecentesche della *Bisbetica domata* di Shakespeare) par di 'vedere' davvero, concentrata in un'unica scena, la sintesi di un capitolo animato di *Moll Flanders* di Defoe o dei romanzi borghesi di Fielding e di Richardson, come *Tom Jones* o *Pamela*. Che come sappiamo aprono la storia del romanzo moderno (e introducono, curiosamente, il tema dell'ambiente, della presenza dell'arredamento, in una narrativa che sinora non aveva sentito il bisogno di definire le coordinate spaziali in cui certi avvenimenti si producevano. La 'londonesità', ovvero questa presenza oppressiva della metropoli alle spalle dei personaggi 'caduti' è un carattere comune sia ai romanzi di Fielding e Defoe che a Hogarth, che soltanto nel caso dell'*Elezione* ambienta la sua storia dipinta in un contesto meno urbano, campestre. Dickens, del resto, il Dickens piú fosco e cittadino, si ricorderà di Hogarth proprio come di un «genio» precursore dei mali della società e pittore sommo della corruzione borghese).

Certo, gli imprestiti e le influenze tra pittura e letteratura sono continui e reciproci, in quel frangente di secolo: mutuo scambio d'immaginario. Fielding, a cui il nostro pittore deve molto e che tra l'altro illustrò ai suoi esordi, non si farà scrupolo, al tempo di *Tom Jones*, di usare sullo sfondo del racconto alcuni personaggi minori che non ha problemi ad ammettere che provengono *tout court* dai cicli di Hogarth. Anche perché sa che sono cari al pubblico e subito riconoscibili. Divenuti quasi proverbiali. Del resto il grande Walpole (sapiente collezionista d'arte e iniziatore del romanzo gotico con il *Castello di Otranto*, dunque ben abituato ai caratteri espressivi) colloquiando per lettera con l'amico Gray, per essere subito compreso, quando parla di un ridicolo letterato francese, lo paragona subito al grottesco poeta che si applaude da solo, ammirato dai suoi versi, nella *Levée* della *Carriera di un libertino*, scena che è tra l'altro un vero deposito-serbatoio di mestieri buffi, dal melomane dandy con i bigodini da parrucca ai giardinieri in stile *Nozze di Figaro*, dai pugili agli schermidori, dai fantini ai camerieri servili, dai maestri di danza ai cicisbei professionali, che riemergeranno sino al Settecento rivisitato del *Rosenkavalier* di Strauss e Hoffmannsthal. Mentre di certi medici-ciarlatani, armati di siringoni e sanguisughe sembrerà ricordarsi persino Ensor (se non vogliamo disturbare addirittura il nostro Petrolini). Non c'è dubbio del resto che quando Hogarth si reca in Francia per «coltivare la sua cultura e migliorare gli affari», come assicura l'incisore-antiquario Vertue, già nel 1743, oltre ad essere sospettato di spionaggio e costretto a fuggire, oltre a conoscere Lancret e Boucher, egli abbia potuto ammirare le commedie di Molière come il *Borghese gentiluomo* o il *Malato immaginario* e probabilmente ascoltare anche le *Levées* e i *Soupés* di Rameau, Lully e Couperin.

La *couche* culturale (una sorta di moralismo calvinista edulcorato) che si schiude tra i pittori e i letterati del romanzo borghese è in fondo la stessa, l'impegno dottrinario as-

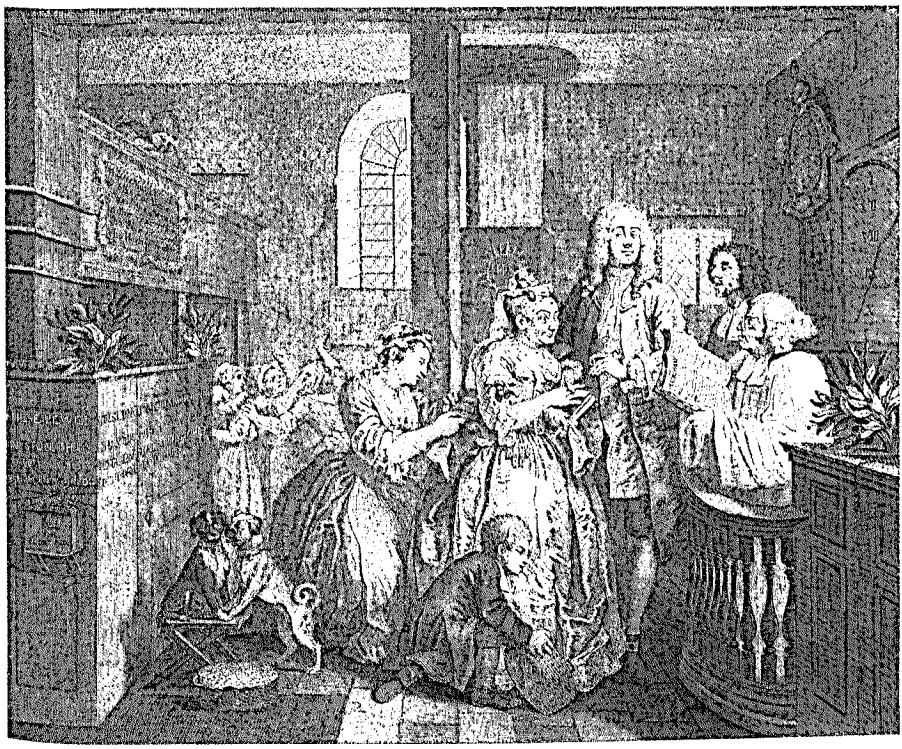
sai simile, secondo il precetto classico-oraziano del *castigat ridendo mores*, dell'ammonire divertendo, del *miscere utile dulci*, del miscelare l'utilità con il miele, castigando i cattivi costumi col *wiz* dei sapidi umori. Bisogna sfruttare l'esperienza soggettiva di chi ha riso e pianto e patito, per avvicinare il pubblico ai propri personaggi, che siano scritti o dipinti. Ma non bisogna mai rigettare il 'lettore' con il rigore noioso dei precetti. Nella sua introduzione a *Joseph Andrews*, del 1742, non a caso, Fielding cita proprio l'esempio di Hogarth per mostrare quanto sia difficile mantenere questo pericliante equilibrio, questa 'mistura' di umori, senza cadere nella farsa volgare o nella caricatura piú dozzinale. Come riassume Antal: «Un autore, sostiene Fielding, deve penetrare in ogni strato sociale, deve avere la capacità di ritrarre ogni aspetto della vita senza prendersene gioco, deve essere umano tanto da far ridere o piangere i suoi fratelli, perché anche lui ha riso o pianto».

Quasi una *pietas* da contatto, da contagio. Ed è importante anche l'altro elemento, la capacità di entrare, senza nessuna prevenzione o spocchia, in «qualsiasi strato sociale».

Qui sta forse la grande differenza di Hogarth con la pittura di genere olandese, che certo conosceva benissimo (ci sono alcuni riferimenti dei suoi cosiddetti grandi cicli morali che paiono provenire letteralmente da certe taverne di Ostade o soprattutto da certi interni di Jan Steen: la postura incrociata delle gambe dei bevitori in primo piano, per esempio, o le mosse gentili dei garzoni di bottega, che smuovono la scena con le loro moine nervose). Ma appunto, qui sta la differenza: se spesso la pittura di genere è destinata a una certa borghesia ricca, mercantile e protestante, che si dilletta a stigmatizzare i vizi dei libertini e le miserie 'pittoresche' delle classi inferiori, ad avere insomma in casa 'altro-mondo' (come forse capitava a Brescia con i pitocchi di Fra Galgario e del Pitocchetto) Hogarth si diverte semmai a studiare gli effetti imprevedibili delle misture sociali, come avviene programmaticamente con il *Matrimonio alla moda*, che teatralizza proprio gli effetti di una clamorosa *mésalliance* di classe, quale sintomo eloquente di una corruzione dilagante. Da una parte il nobile frivolo e bizzoso, caduto in sordida dignitosa miseria, degno di un'opera comica italiana; dall'altra il mercante avido e filisteo, pieno di soldi e di protervia, che gli concede la giovane figlia che rimpolperà il casato in dissoluzione, ma che navigherà tra finte altezzosità e *gaffes* clamorose (bizze da serva-padrona e amori clandestini, con l'amante che si getta dalla finestra al sopraggiungere del legittimo consorte; mentre l'elegante levriero ne approfitta per rubare l'arrosto dai piatti: e Hogarth è tutto in questi dettagli apparentemente laterali ma loquacissimi).

Tutto questo sarebbe impensabile, per esempio, nella pittura, pure attentissima e 'deliziosa', di uno Steen, che privilegia però la chiave allegorico-criptata dei proverbi dipinti: ogni minimo gesto od ogni distinguibilissimo oggetto (la brocca rotta simbolo della verginità perduta o la candela che si spegne, allusione a un amore in crisi) risponde come a una sorta di codice cifrato, di rigido dizionario dei significati segreti, che si compongono appunto in una moralità dipinta ('Chi la fa l'aspetti',

'Madre pietosa alleva gattino cieco'). Per cui ogni oggetto ha come una sua disposizione scenica obbligata, una sua libertà espressiva limitatissima.
Tra l'altro, al pittore di scene di genere non importava poi cosí sensibilmente di descrivere le reazioni fisiognomiche o le caratterizzazioni psicologiche di un accadimento: le reazioni erano già predisposte, 'attese'. Si trattava cosí, per lo piú (vedi le taverne di Ostade e Teniers, oppure gli interni popolari di Steen o borghesi di Gabriel Metsu) di fisionomie prestabilite, di 'tipi' riconoscibili e stereotipati, ripetuti ogni volta in una pittura anche sofisticata, ma abitata da tipi spersonalizzati comunque, quasi per contratto. Appunto: la vecchia ruffiana sdentata, il soldato rissoso e gaudente, il taverniere melenso e ipocrita. Se può esser verosimile che nel gesto terribile del padre assessore, che sfila dal dito della figlia che sta morendo il ricco anello della colpa, ci sia un ricordo della gestualità ripetuta di tanti medici di Steen che tastano il polso alle pulzelle, alludendo ai patemi d'amore, è ovvio che in quell'analogo gesto del *Mariage à la mode* c'è molta piú amarezza e intensità drammatica, che non in una scena olandese (come sottolinea ancora Antal: «egli non dipinse mai una ricchezza generica o una povertà indistinta»).
Hogarth, invece, ed è questa la sua preziosità, anche nel minimo spazio delle sue camere animate, non dimentica mai di condensare in un minimo gesto, in uno scarto della testa o in un riflesso condizionato del piedino galante, il senso della verità di una scena. Che è poi anche una verità eminentemente teatrale, sceneggiata: pensiamo quanto pesò, all'epoca, la novità dei pitocchi portati in scena, con simpatia da commedia dell'arte italiana rinnovata, dall'*Opera dei mendicanti* di John Gay, parodia comica dei *tópoi* di tragedia, trasferiti in un ambiente 'basso': dove gli eroi erano appunto prostitute e ladri. E Hogarth se ne accorse subito, trasferendo in pittura, addirittura nel 1728, una di queste scene di pantomima cosí *up to date*. Ed è interessante questo rapporto con il teatro, perché proprio quello fu l'intento di Hogarth, tener desta con la pittura l'attenzione dello 'spettatore' (potremmo ormai chiamarlo proprio cosí, invece che col piú anemico 'riguardante'), sedurlo con soluzioni e artifici che vengono dalla pratica drammaturgica.
Né l'artista nascondeva questa sua ambizione, voleva esplicitamente che i suoi cicli fossero giudicati teatro dipinto: «Il quadro è il mio palcoscenico e gli uomini e le donne i miei attori, i quali attraverso determinati gesti e azioni si accingono a rappresentare uno spettacolo muto». Non poteva essere piú esplicito e consapevole di cosí, sottolineando soprattutto la necessità di certe 'gesticolazioni' espressive tradotte entro la pittura. Una vera pantomima silente, accesa soltanto dai rumori delle cromie di stampo rococò, dai cosiddetti 'colori francesi': rosa salmone, celesti color di nuvola, verdini pistacchio. Ed è curioso che prestissimo, già nel 1773, il teatro si rendesse conto della potenzialità drammaturgica delle sue molte *Carriere*, proponendo sul palcoscenico delle pantomime con lo stesso titolo, ad opera di Theophilus Cibber (in realtà dei *tableaux vivants*, delle semplici arlecchinate con canzoni).



William Hogarth, *The Rake's Progress*, tav. V, *Il matrimonio*. Acquaforte e bulino. 1735. (Archivio storico del Teatro Regio).

Ora alla scuola dell'aspra disgrazia, / strappata al grembo della quiete di Fortuna, //
quali vergogne non sposerà Natura / per evitar l'ignominia della misera indigenza? //
L'oro può dare il fascino della giovinezza, / e mascherare la bisbetica laidezza: //
l'oro può allontanare il fetor della vergogna, / far ardere una fiamma tra le braccia dell'Inverno, //
può accoppiar Giovinezza con l'Età canuta, / e congiungere le cose che tra loro son nemiche.

Creato, dipinto e inciso da W. Hogarth e pubblicato il 25 giugno 1735. In conformità alla Legge del Parlamento. Tav. 5.

L'intenzione spettacolare di Hogarth, del resto, è fin troppo trasparente: usa colpi di scena, uscite improvvise di sipario (spesso i suoi personaggi sono 'tagliati' a metà dalle porte), vere confusioni da palcoscenico improvvisato. E allo stesso tempo dosa i tempi della storia e calca il pedale sulla drammaticità di certi scorci, in modo che lo spettatore si appassioni e non abbandoni il campo della visione parcellizzata (spesso orchestrata pittoricamente secondo un ritmo teatrale, quello dei cinque atti piú farsa finale). Del resto egli gioca volentieri su gesti interrotti, su scene 'aperte', indecise, annunciando tipologie di racconto che poi saranno sfruttatissime dall'Ottocento verista. Fondendo spesso il tragico con il comico, cosí come suole a teatro, dove anche gli imprevisti possono disequilibrare i ritmi drammaturgici, ma senza mai distrarre il riguardante. L'importante è allacciarlo alla tensione della storia, coinvolgerlo, farlo partecipare al realismo della scena, come se davvero si producesse davanti ai suoi occhi, in quello stesso istante (e molti critici hanno sottolineato il carattere quasi 'cinematografico' di certe sue soluzioni).

Per esempio, in *Operosità e pigrizia* tutti gli esegeti si sono resi conto di come il procedimento narrativo non sia schematico-didattico, ma di quanto oscilli imprevedibile, invischiando lo spettatore, indeciso se parteggiare per il protagonista oppure no, se scegliere il ribrezzo o la complicità. Tutto questo tra esitazioni, slanci, pause sapienti nel tessuto figurativo che accentuano la tensione e che soltanto un regista, padrone dei tempi teatrali, può sapere sapientemente amministrare. È del resto, in fondo, la tecnica della 'temperatura media', che ci facevano studiare a scuola per Manzoni: una sapiente miscela di tragedia estrema e di serenità qualunque, di dramma al sommo del *clímax*, subito temperato da una sequenza di piú blanda quotidianità, per mandare a casa soddisfatti gli spettatori. Come accade con la scena finale della *Carriera di una prostituta* dove, dopo al tragico epilogo della puttana consunta segue come una tregua semiseria, una calma del mare (capita persino col *Don Giovanni* mozartiano): le compagne si concedono un tè, il feretro trasformato in un tavolinetto da salotto. L'idea della morte è come esorcizzata dalla continuità della vita (anche se in un angolo il pargolo innocente della donna scomparsa, che non ha ancora intuito nulla, si trastulla con un giocattolo, senza comprendere che la morte ha già posato gli sguardi su di lui, iniziando il suo macabro corso. Un effetto, ancora una volta teatrale, quello della creatura innocente, che persisterà sino al chiudersi del *Wozzeck* di Berg).

Tutto questo nella *Carriera di un libertino* non si manifesta piú: l'opera è una sequenza incalzante ed oppressiva di progressivo inabissamento nei bassifondi della società: dalla sala da gioco alla prigione, sino al manicomio. Un vero precipitare di miserie: e non stupisce che una delle ultime discusse messe in scena del *Rake's Progress*, da parte di Peter Sellars, abbia ambientato tutto in una sorta di manicomio criminale americano. Perché il destino è come già evidente sin dalla prima stazione di *via crucis*, mentre gli misurano i panni della sua sagoma incongrua di damerino inconsapevole: in realtà gli preparano la marsina della prossima punizione,

il *redde rationem*. Qui non ci sono nemmeno troppe diversioni per l'attenzione, distrazioni dall'intreccio: i sinistri proiettori della curiosità sono come puntati contro l'ignavia senza speranza del libertino. È semmai con la sovrimpressione dei dettagli, con la costipazione scenica delle gesticolazioni simultanee, che Hogarth ottiene i suoi stupefacenti risultati. Il protagonista si ritroverà nudo come un verme, in manicomio, per rafforzare ancora di piú questa sensazione di solitudine estrema affollata di fantasmi. Che sono poi, intorno a lui, i folli che recitano la loro tragica farandola, chi simulando le insegne del finto potere con l'inutile corona, chi incarnando i guasti del fanatismo religioso. È davvero l'ultima tappa del grande teatro barocco del mondo, che Hogarth omaggia (spia del suo gusto legato all'immediato passato), regalando a due dei suoi malati le forme serpentinate delle sculture appunto barocche di Caius Cibber che ornavano l'entrata del celebre manicomio di Bedlam, rimasticando le tombe medicee di Michelangelo intitolate alla Pazzia Furiosa. 'Celebre', il manicomio, perché da Londra arrivavano frotte di nobili signore e variopinte carrozze di zerbinotti perdigiorno, che appunto assistevano ingordi allo spettacolo della follia. E li si intravvede benissimo anche nell'opera di Hogarth, quasi a risolvere la sua ossessione-esigenza dell'*horror vacui* (documentata anche dalle varie fasi dei suoi cicli, tra l'opera dipinta e quella incisa, ma anche tra i vari stati delle lastre: è difficile che egli semplifichi, semmai egli moltiplica i comprimari, come per esempio nella scena del *Gioco d'azzardo*).

E dal momento che le scene di follia di Goya erano lontane, non c'è dubbio che l'invenzione macabra e dionisiaca di Hogarth sia, per l'epoca, quanto mai nuova e impressionante.

Ma anche questo è importante, Hogarth non punta su un unico effetto preordinato, ama lasciarsi trascinare dall'imprevedibile della storia, dal caos della sequenza pittorica, lo racconta lui stesso. Non parte mai da un carattere *standard* quale potrebbe essere quello del libertino libresco, a cui aggiungere poi qualche belluria pittorica. No. Ogni 'stanza' del suo novellare pittorico apporta qualche nuova informazione, illumina qualche aspetto inatteso e spesso anche contraddittorio del suo eroe, che cosí riceve una densità complessa: di vero personaggio, anche se velocemente schizzato di colori. Quello che probabilmente attirò il poeta Auden e il suo compagno librettista Kallman, quando si accinsero a manipolare il ciclo pittorico per trarne una vera storia e offrire a Stravinskij la base fantasiosa per la grandiosa operazione di *revival* neo-settecentesco. Per questo Richardson paragonava Hogarth a Shakespeare: perché sapeva mescolare i caratteri, fondere insieme i temperamenti piú diversi, era uno straordinario osservatore del cangiantismo non soltanto dei colori della natura ma anche degli umori degli umani. Spesso, nei suoi quadri, se non è un eccesso di impressione soggettiva, proprio da una scena concatenata all'altra, com'è per la *Carriera di un libertino*, noi vediamo evolvere un personaggio, mutargli il carattere, davvero noi assistiamo al dannarsi di un'anima. E questo non è di tutta la pittura. Cambia la fisio-

nomia, invecchia con la sua storia il personaggio, ma muta anche la pelle del suo camaleontesco comportamento caratteriale.
Cosí, non di meno, sarebbe esagerato voler veder nascere la prima idea del *Rake's Progress* proprio a partire da una tela galante del Gilot, che si chiama *Scena con due carrozze* e che certo Hogarth non poteva non aver visto, come dimostra l'impianto assolutamente identico del suo *Arresto*, con l'arresto improvviso anche della portantina. Ma non è il quasi-plagio che qui ci interessa: è semmai l'impressione che, come dalla scatola di un prestigiatore, noi possiamo assistere, progressivamente, al sorgere dell'immaginazione della *Carriera*, a partire proprio da quel banale incidente nella strada. Come se dalla portantina rotolasse giú fluvialmente, e si generasse via via, il destino rovinoso del nostro libertino. Un immaginario per gemmazione.
E cosí, del resto, il Vertue sembra raccontare la genesi di questa sua dedizione ai cicli morali. Ricorda come Hogarth iniziasse col fare il ritratto 'sociale' di una vera prostituta che lavorava dalle parti di Drudy Lane e che tutti conoscevano. Poi gli chiesero un *pendant*, lo fece, ma poi la sua stessa ribollente fantasia lo condusse a raccontare quella stessa storia a puntate, a inseguire un filo narrativo che solo lui aveva partorito. «E le sue idee cominciarono a moltiplicarsi, grazie alla sua fervida fantasia». E poiché alle spalle della vita gaudente sta sempre in agguato la Nemesi (appunto come nelle *danses macabres* di ispirazione gotica) quasi sempre nelle tele si apre una porta che mette in scena la Morte o la Colpa, la Punizione. Siamo nell'Inghilterra puritana, non dimentichiamolo. E quando Hogarth scelse come titolo ricorrente quello di *Progress*, certo non poteva dimenticare, anche ironicamente, un caposaldo della letteratura pietistica del tempo, come il *Pilgrim's Progress* di Bunyam, il 'viaggio del pellegrino', ovvero il cammino metaforico che l'anima deve compiere per arrivare a Dio e alla salvezza umana.
Altrettanto si potrebbe sostenere (basandosi proprio su quella canonica triangolazione tra prete, marito e moglie) che l'impianto della *Carriera* sia identico, quasi un meccanico rovesciamento parodico di stereotipi, alle figure contenute in un'altra opera dell'epoca, il *Matrimonio cattolico* di Picart, quasi ne fosse una versione caricaturale. Ma Hogarth era sempre terrorizzato da questo equivoco, di poter essere confuso con un caricaturista (lui le chiamava, all'italiana, con spregio «*caracature*»). «Esistono poche cose cosí diverse come il carattere e la caricatura. Tuttavia esse vengono confuse e prese una per l'altra», ripeteva irritato, anche se la «*caracatura* si può definire piuttosto un insieme di prodotti piú del caso che del talento, perché anche i primi scarabocchi di un bambino, i quali non contengono che una lontana allusione ad un volto umano, finiranno sempre per apparire somiglianti a quella o questa persona». È dunque una questione di livelli: «Ho sempre ritenuto che la conoscenza del carattere, dal piú nobile al piú meschino, fosse la parte piú sublime dell'arte di dipingere o scolpire e che la caricatura occupasse invece il gradino piú basso». Era un'offesa mortale, dunque, leggere le sue storie di carattere come delle caricature.

Lo sa bene l'amico Fielding, che nel suo *Joseph Andrews* scende a difenderlo:

> Chi volesse definire l'ingegnoso Hogarth un pittore burlesco gli farebbe, a mio avviso, ben poco onore, poiché è senza dubbio piú agevole, ma molto meno degno di ammirazione, dipingere un uomo con un naso spropositato, o presentarlo in un atteggiamento assurdo o mostruoso, che non esprimere i sentimenti umani sulla tela. Si ritiene spesso che sia un grande elogio per un pittore dire che le sue figure sembrano respirare, ma merita certamente un applauso piú nobile e caloroso colui che sa dar vita a personaggi che paiono pensare.

Ed è quello che succede effettivamente a Hogarth, se guardiamo al bellissimo ritratto spontaneo dell'architetto Inigo Jones, con quel grande fazzoletto bianco che non sai se si tratti di un foglio vuoto destinato a un progetto o un vezzo da damerino invecchiato, ai ritratti parlanti di tanti bambini o arcivescovi ribelli, alla portatrice di gamberi che sembra soltanto toccata dal colore. O a quella bellissima tavola completa dei suoi domestici, schizzati insieme, ognuno impegnato, mentalmente, nelle sue faccende: segno di un affetto inconsueto all'epoca. Infine, il suo stesso autoritratto in panni austeri, quasi inscritto in una nicchia scultorea, impostato in una gabbia d'autorevolezza storicizzante, come un quadro nel quadro (con al centro i tre tomi emblematici della sua cultura, Milton, Swift, Shakespeare e la tavolozza inscritta da quella forma serpentinata che rappresentava per lui la «linea della Bellezza come Grazia»). Eppure vivissimo, pronto a dialogare con noi, a non farsi riassorbire dalla vernice eternizzante della tela. Un quadro che sa ancora di trementina, soprattutto se a rubare la scena sopraggiunge, asmatico e possessivo, in primo piano, il suo prediletto cane carlino, che prende il posto abituale di certe sculture greche, normative per l'epoca neoclassica. Ed è ancora una volta l'epifania imprevedibile di un'apparizione inconsueta.

Racconta Mary Webster che il giovane incisore e illustratore Hogarth era desolato, in quel panorama anemico di burrosi ritrattisti rococò che tenevano la scena, per lo piú di origine olandese o tedesca, come il mediocre Kneller che spadroneggia a Londra (cosí per neutralizzare il suo rivale-maestro Sir James Thornhill Hogarth finisce per rubargli la figlia Jane che sposa nel 1729). Come è noto il panorama dell'arte inglese non è autoctono, ma dominato dall'orma dei fiamminghi, come Van Dyck o Sir Peter Lely, che sono i veri iniziatori dell'arte inglese. Il nostro era gelosissimo, vedeva «un mare di carrozze che si radunava davanti alla casa di Van Loo, proprio come avviene all'ingresso di un teatro». Tutti i nobili volevano un ritratto da lui, che lavorava a cottimo, affidando agli allievi, i «pittori di stoffa», il compito di vestire le sue facce ampollose e atteggiate. Hogarth prende la difesa dell'arte nazionale, tentando di «arginare quel torrente» insopportabile di artisti stranieri importati «combattendoli con decisione» e invitando i colleghi alla rivolta, alla rivalsa. «Tu parli – rispondevano amici e nemici – ma perché non lo fai da te?». Pare che nacque cosí, la sua arte 'improvvisata' di ritrattista, i risultati li conosciamo.

William Hogarth, *The Rake's Progress*, tav. VI, *La bisca*. Acquaforte e bulino. 1735. (Archivio storico del Teatro Regio).

Oro, lucente figlio di Febo, fonte / d'universal commercio; / tu ristori la dolcezza della Virtú che piange, / rendendo felici coloro che vivono per render felici; / ma spesso adocchia questo sacro frutto, / il senso dell'avida cupidigia, //
non piú legata dai vincoli d'Umanità, / ma banco d'accusa di ogni mente virtuosa. / Qual Caos accompagna un tal mal uso! / l'Amicizia cessa di far preda di amici; / la Salute, che sapore reca al diletto, / è dissipata con la Notte sperperatrice! //
Si ha dubbio e sfiducia nel Cielo, / e ogni suo potere è attribuito al Caso. / Triste acquisto di lacrime di pentimento, / d'inutili dispute, paure senza fine, / di attimi di speranza, di anni di tormento! //
Triste acquisto, di un animo tormentato, / legato entro un corpo imprigionato!

Creata, dipinta e incisa da W. Hogarth, e pubblicata il 25 giugno 1735. In conformità alla Legge del Parlamento. Venduta alla Golden Head in Leicester Fields, Londra. Tav. 6.

William Hogarth, *The Rake's Progress*, tav. VII, *La prigione*. Acquaforte e bulino. 1735. (Archivio storico del Teatro Regio).

Felice l'uomo il cui pensiero costante / (sebbene educato alla scuola dello stento) / può inviare il ricordo a riportar / tesori dal primissimo tratto di sua vita: //
che di sé compiaciuto può riandar con la mente / a scene di passate virtú che risplendono / attraverso le tenebre del Tempo, gettando un raggio / che indora il tramontar di questo Giorno! //
Non cosí lo scellerato colpevole nel carcere: / la sua mente errante non trova alcun diletto, / nessun bene che provenga dalla sua prima età, / ma fede infranta, e verità distorta, //
ingegno pigro, e non utilizzato, / e ogni dono del Cielo mal usato, / perduta in mari di triste riflessione, / da orrori ancora in altri orror smarrita, //
la Ragione abbandona la nave a se stessa / e cede la barra alla folle Disperazione.

Creata ecc. da W. Hogarth e pubblicata in conformità alla Legge del Parlamento il 25 giugno 1735. Tav. 7.

Uno dei primi, quasi una sfida, a grandezza pressoché naturale, fu quello, straordinario, a un personaggio simbolico come Thomas Coram, capitano di lungo corso, che fu tra i primi a occuparsi di infanzia abbandonata (le dame dell'epoca riluttavano all'idea di un orfanotrofio, per timore di incrementare le nascite illegittime e facilitare la vita delle ragazze madri, destinate a perpetua ignominia, in stile *Lettera scarlatta*). Hogarth, che fu addirittura nominato membro dei Guardiani del Founding Hospital, quasi per gratitudine, rispose con il suo accalappiante ritratto di Coram, palpabile in quella sua stazza di gottoso, pronto a sollevarsi, tra i suoi mille ricordi marinari. E Mary Webster scrive: «Cosí, in un colpo solo, egli riusciva a giocare una carta importante a favore degli artisti inglesi e a ricordare degnamente un nobile vecchio che aveva dedicato la sua vita al bene dei poveri e dei diseredati».

Se questo spirito filantropico poco si indovina nei cosiddetti «cicli morali» di Hogarth, dal momento che piuttosto amara e pessimistica, senza grande redenzione, risulta la sua visione del mondo, certo si ausculta subito, invece, nelle trame trafficate del suo universo in ebollizione, quel suo magistrale talento di ritrattista dell'immediatezza, di cui abbiamo appena parlato. E che si condensa subito in quel formicolare indiavolato di minime allusioni, che sono minimi accadimenti quotidiani ma che determinano la credibilità realistica delle sua pittura, quasi dei bisbigli figurativi, degl'intriganti *potins* (insieme pettegolezzi e baccani, suggerisce il vocabolario), insieme mondani e pittorici. L'entrata fuori tempo di una comparsa che sorprende per noi l'adulterio grassoccio del padrone di casa; i giochi demolitori dei terribili pargoli che inseguono una loro logica indipendente; le strafottenti sfuriate di queste indifferenziate prime-donne ridicole, che vogliono comunque occupare la scena; le gambe divaricate e sconfitte del consorte gottoso sfiancato, durante la *Colazione*, dalle fresche bizze della giovane moglie isterica; il disporsi frettoloso di vivande golose o l'ostensione al soffitto di sfrontati fantasmi di biancheria pre-morta, tutto sembra voler collaborare all'affollarsi scatenato della scena. E ancora piú spettacolarmente funziona quella sorta di giostra serpentinata ed in rotazione, che coinvolge i vari commensali (chi atterrato per l'ubriachezza molesta, chi piegato negli spasmi del vomito, chi ben sazio della sua rigurgitante pipetta all'olandese, chi ondeggiando pericolosamente sul seggiolone da notaio) i quali compongono tutti e animano, come in una danza bacchica, l'indemoniata *Moderna Conversazione di Mezzanotte*, un titolo che è già tutto un programma, come avrebbero sostenuto le nostre nonne.

Portare il movimento, il disordine, la complessità della vita, appunto la «varietà composita», entro il mondo immobile ed educato, dispeptico quasi, della tradizionale pittura inglese, composto di schizzinose nobildonne puritane o di ingessate scene di caccia. E forse ancora una volta lo spunto di quella congerie proviene dall'amato Shakespeare, da *Cosí è se vi pare*: «Tutto il mondo è un palcoscenico, e le donne e gli uomini nient'altro che semplici attori». Attori che hanno smarrito la parte o perduto la memoria, mattatrici gelose che vogliono attirare su di sé l'attenzione dello spettatore, comprimari frenetici che sono alla ricerca di un regista quale che sia, pur che offra un ruolo alla loro smania

esibizionistica, senza piú bussola alcuna. Perché se è vero, soprattutto nella *Carriera di un libertino*, che Hogarth vuole divertire ammonendo, è vero anche che questo suo piacere quasi morboso di affondare golosamente dentro i dettagli piú delibati e vezzeggiati della perversione domestica (la pulzella mal sverginata che piange fin troppo plateal-mente il repentino abbandono del libertino, l'*allumeuse* che si stira languida le calze di seta, che pure non hanno bisogno di alcun ritocco, i bambini che sin da giovanetti scel-gono una vita dannata di giocatori d'azzardo, il fulmine che va a colpire la famigerata bi-sca di Whites, le fisionomie mostruose e gli «affetti» visibilmente malati dei biscazzieri, cosí presi dal morbo del gioco da non accorgersi nemmeno che la sala va a fuoco), eb-bene tutti questi «gesti» simultanei tradiscono una compiacenza cosí evidente e compli-ce, che rivela immediatamente la sua natura di buongustaio del peccaminoso. Affonda i denti della satira entro la pasta rigonfia della pittura, quasi un gottoso alle prese con uno sformato di formaggio (ed era questa *delectatio* realistica che probabilmente indignava Reynolds, che sosteneva che quelle miserie dipinte macchiavano l'antico ricordo della grandezza rinascimentale all'italiana).

I cagnini intanto ne approfittano per corteggiarsi, le incaute visitatrici mondane della prigione o meglio le ex-sedotte Donne Elvire inglesi svengono clamorosamente e ne-cessitano dei sali, i domestici squarciano il buio tenebroso con lanterne che non sono assolutamente richieste: anzi, illuminano incautamente dei paesaggi ben pruriginosi. E quando proprio il senso di *horror vacui* non risulta ancora sazio, ecco che nel pas-sare dalla tela alla stampa (l'artista ne fa notizia persino in vari annunzi sul «London Journal» per attirare gli acquirenti) Hogarth aggiunge dettagli, integra le scene e le in-crementa con «parecchi nuovi caratteri». Cosí, per esempio, la schiena del clavicemba-lista haendeliano della *Levée* che forse sta accennando significativamente ad un'aria dal *Ratto delle Sabine* (l'unica scena, tra l'altro, non rovesciata nella trascrizione a stampa, con l'aiuto del bulino francese di Louis Scotin) si arricchisce di una serpenti-nata lista della musica, che nemmeno quella celeberrima trattenuta da Leporello sui misfatti erotici del padrone, risulta tanto sinuosa e scenografica. E che pessimo gusto, quel libertino, che si permette di appendere in salotto, insieme ad un *Giudizio di Pa-ride* iperclassicista due ritratti di galli da combattimento quali *pendant*! Povero gusto del Sublime! E deve essere stata proprio questa smania di vivacità visiva e questa festa sguinzagliata dei dettagli ad aver attratto e guidato David Hockney, nella sua bellissi-ma vivisezione del capolavoro di Hogarth, le orecchie intasate di pasticciante Stravin-skij. Hockney che distende e anatomizza, come su una sorta di tavola anatomica, tutti questi personaggi stravaganti ed agitosi, che noi vediamo aggregati e quasi indistrica-bili, mantecati nella pasta lievitante delle tavole, trattenute nell'armadio del Soane Mu-seum. Anche Hockney, giocando su una memoria teatrale picassiana (il sipario iperdi-pinto di *Parade* o del *Cappello a tre punte*) crea una sorta di scatola-loculo da cui sor-gono i personaggi, fantasmi neo-classici, classificati secondo un'entomologia del fanta-stico. Personaggi-abbecedario che scalano le nuvole del sipario, in una spirale folle, in una sorta di Pantheon Nadar alla Lewis Carrol, specie di ilare processione da *Göt-*

terdämmerung lieve, ironica e settecentesca alla *Barone Rampante* in stile Saul Steinberg (del resto una scritta ben evidente, accanto alla firma del pittore testimonia: *Rake's Progress, una favola*) e colmano la scena secondo un'ossessione del vuoto, di natura molto pop-televisiva, ma elegantissima, stilizzata in un rigatino *gabardine*, da vero Lord Brummel. E non è un caso che uno dei frontespizi che più hanno suggestionato Hockney sia quello dei *Metodi di Prospettiva del dottor Brook*, in cui, divertendosi con dei paradossi ottici, Hogarth sembra prendere all'amo i diversi, microscopici personaggini, della sua complessa, polimorfa veduta fluviale.

L'idea di raccontare il mondo quasi si trattasse di una tavola d'enciclopedia, Hogarth l'aveva già escogitata da par suo, con le immagini straordinarie delle illustrazioni «tecniche» per il suo trattato sull'*Analisi della bellezza*, ma soprattutto con le incredibili serie di parrucche animate e dormienti della *Corte di Tribunale* (che è già puro Daumier in stile Settecento) o con la tabella «commerciale» dei *Cinque Ordini delle Parrucche*, in cui i fiocchi vaporosi a «triglifo» e le architetture di capelli artificiali vengono disposti come secondo l'immaginaria gerarchia di una massoneria del vezzo (del resto si tratta di una satira contro James Stuart, che aveva misurato con esattezza i capitelli della Grecia). Qui, nel suo scherzo, Hogarth pare davvero l'erede di Pier Leone Ghezzi, che conosceva bene e collezionava e imitava, soprattutto quando la sbilenca didascalia sottolinea: «Avviso. Tra diciassette anni circa verranno portati a termine i sei volumi *in folio*, al prezzo di quindici ghinee, delle misurazioni esatte delle parrucche degli antichi, tratte dalle statue, i busti e i bassorilievi di Atene, Palmira, Baalbeck e Roma da Modesto parrucchiere di Lagado». Il vitruvismo alla Diego della Palma: «Perché tanta precisione? Se l'intelligenza è proporzionata alla dimensione delle parrucche, non si potrà mai essere abbastanza scrupolosi».

Se nelle incisioni dell'*Analisi della bellezza* (che mandava non a caso in visibilio Sterne e in cui Hogarth ebbe l'ardire persino di trasporre in chiave barocca l'*Ultima Cena* di Leonardo), se l'idea di isolare e classificare ai bordi della stampa i diversi richiami alle proporzioni normative anatomico-ornamentali ha ancora qualcosa di enciclopedico (proprio nel senso di Diderot e D'Alambert), presto lo stesso artificio grafico si rannuvola come di acidi caricaturali, sarcastici. Quasi a dire che è ben difficile notomizzare e classificare quel falstaffiano Caos del nostro mondo, che tende pericolosamente al Nulla.

Il Tempo affumica un quadro s'intitola del resto una temibile incisione modernissima, in cui la falce dello Scheletro-pittore attraversa la tela come in un Fontana alla Füssli, e il fiato pesto del Tempo («perché il Tempo *non* è un grande artista, ma rovina tutto ciò che tocca» come suggerisce l'iscrizione in greco) finisce per annerire con l'ausilio della pipa (altro che caravaggescamente, secondo il gusto di quei tenebristi che lui detestava) il labile ectoplasma disegnato di un paesaggio, che va come progressivamente cancellandosi a quel contatto ossidante. Il messaggio accidioso, melanconico di Hogarth non poteva essere più esplicito: anche se lui vuole stigmatizzare soprattutto gli artifizi dei falsi mercanti che invecchiano proditoriamente le opere per renderle più

«antiche» e commerciali (accanto alla tela, unico elemento in buona salute, c'è l'orcio pettoruto della *Vanitas* di Pandora, sempre gonfio di vitalità – anche se l'etichetta scherza con le parole e dice piuttosto: *Varnish*, vernice grassa).
Finis sta scritto del resto (quasi un fumetto che esca dalla scheletrica bocca di un diavolo che recita il ruolo del Tempo) proprio al vertice di un'altra ammonitoria incisione, dal titolo allarmante di *The Bathos*, che significa, letteralmente, in retorica: «goffa caduta dal sublime al ridicolo. Rappresentazione molto al di sotto delle attese». Tutto è in disarmo («Bancarotta della Natura» sta scritto in un angolo). La campana crollata e incrinata. Insegne cascanti ed impiccate a pendagli di forca, che si moltiplicano per la pianura piatta ed inutile, facendo réclame all'osteria del *Mondo Finito*. Tavolozze spezzate e colonne mozze e torri in dirupo, mentre un diavolo alato con falce sotto braccio se la fuma tranquillo, stemperando nell'oppio la sua perversità, o forse esalando l'ultimo respiro – se è vero che la sua cadaverica mano (come il *Rosebud* di *Citizen Kane* di Orson Wells, che forse se n'è ricordato per il fuoco del camino che annerisce il finale del suo film) lascia cadere a terra un testamento in cui si legge che, testimone le Parche, egli destina tutto al Caos. Ma tale è diventato, in Hogarth, il gusto di agganciare le varie sue scene ad una sequenza narrativa (quasi un riflesso condizionato) che quest'ultima sua opera estrema ne richiama un'altra, in un significativo viluppo di autocitazioni. Cosí, guarda caso, ai piedi del Tempo moribondo, dove solo la divinizzata linea curva risulta intoccata e trionfante, va a fuoco proprio un esemplare dell'incisione *I Tempi*, che tanti problemi gli aveva provocato con Wilkes, il demagogo radicale suo massimo nemico.
Una polemica che gli amareggiò gli ultimi anni di vita, in cui si convinse sempre piú che il suo ideale di bellezza classica rischiava ormai di andare in frantumi. «La fine della vita è vista come fine di tutto».
E *The Bathos* è in assoluto la sua ultima immagine incisa, che reca inscritto questo monito: «L'arte di sprofondare in dipinti sublimi, dedicata ai mercanti di quadri anneriti».
Tutti si sparano, tutti si combattono nei *Tempi* (la stampa che a furia di inseguire questo pandemonio di polveri da sparo finisce per bruciare essa stessa). Del resto Hogarth la intagliò per protestare proprio contro il clima bellicoso che affondava il suo mercato di venditore di stampe. La logica insulsa della guerra è di elidersi a vicenda, di neutralizzare ogni vita, di fare stupidamente il deserto intorno alla stessa realtà. E come si fa a vendere delle stampe amene in quei frangenti?
Un incendio simbolico (quello della guerra dei Sette Anni) ha minato i due condomini affacciati, e cioè la Francia e l'Inghilterra, e di lí, a poco a poco, l'intero globo va a fuoco, tra spari incrociati e schizzi di bile, come in un sinistro spettacolo pirotecnico che converge su quello che potrebbe sembrare a prima vista un monumento da centro-piazza, ed è invece una bersagliata pompa antincendio con su scritto *Union Office*, una sorta di inutile Onu dell'epoca. Su cui tutti, appunto, fanno convergere i loro stra-

li. Mentre il melomane Federico il Grande se ne infischia beato, suonando il violino in un angolo, come Nerone durante l'incendio di Roma. E strani personaggi su lunghe scale ne approfittano per evacuare grandi tele dai misteriosi messaggi cifrati.
Ma già in una fantasiosissima stampa del 1745, *La Battaglia dei Quadri* (che anticipa Grandville e Pericoli) Hogarth fa volare per aria disegni e bozzetti come degli aquiloni spensierati, o cozzare violentemente in prima fila con fendenti di scherma, delle tele che stavano precedentemente ordinate sull'attenti quasi soldatini intruppati, in attesa di un ordine. Ma mai nulla è casuale, in Hogarth: se è vero che l'insegna del gallo, a sinistra indica la casa d'aste Cock, specializzata in copie dall'antico, i quadri di destra che entrano in battaglia, sono quelli di Hogarth stesso, che ha sempre demonizzato quella divinizzazione della finta classicità. E cosí, se una *Maddalena Penitente* sembra in basso squarciare l'*Arresto* della serie della *Prostituta*, c'è da sperare che al vertice della *Battaglia dei Quadri* la scena volteggiante dalla *Carriera di un libertino* abbia la meglio su due classiche scene di banchetto all'olandese. Ma mai nulla è certo, morto; nella pittura bisogna saper attendere lo sviluppo imprevedibile del caso.

* Marco Vallora si occupa di letteratura, cinema, arte e musica. Insegna Storia dell'Arte Moderna all'Università di Urbino, è critico d'arte per «La Stampa» ed ha pubblicato con Gae Aulenti un volume sull'opera lirica, *Il Quartetto della Maledizione*, Ubu libri, Milano 1985; ha scritto inoltre vari saggi di musica e programmi di sala per i principali teatri d'opera italiani ed ha curato diversi programmi radiofonici.

William Hogarth, *The Rake's Progress*, tav. VIII, *Il manicomio*. Acquaforte e bulino. 1735. (Archivio storico del Teatro Regio).

Follia, tu caos del cervello, / che cosa sei tu? qual piacere arrechi, e pena? / Tirannia del regno della fantasia! / Fantasia meccanica; che può costruire / immensi labirinti, e dedali selvaggi, // slegati da ogni regola, limiti senza forma, / pieni d'orrore, pieni di piacere! / Forme di orrore che metterebbero addirittura / in dubbio la misericordia del Cielo. // Forme di piacere, che appena intraviste / fenderebbero i fianchi tremuli della malinconia. / O vanità dell'Età! Qui vedi / il marchio del Cielo da te cancellato – // Così il cammino ostinato della Giovinezza procede veloce, / quale conforto da questo caro figlio! / Odi con terrore lo sbatter di sue catene, / miri disperato la morte che l'afferra: // La vedi da te venduta alla rovina, / e maledici te stesso, e maledici il tuo oro.

Ritoccata dall'Autore 1763. Creata ecc. da W. Hogarth e pubblicata in conformità alla Legge del Parlamento il 25 giugno 1735.

Il reverendo John Hoadley (1711-1776) ha composto i versi che accompagnano le immagini della *Carriera del libertino*.

Igor Stravinskij in un disegno del figlio Théodore, 1954.

TEATRO REGIO TORINO

COLLABORATORI ARTISTICI, TECNICI E AMMINISTRATIVI

Direttore tecnico e degli allestimenti scenici
Silvano Cova

Vicedirettore artistico
Roberto Bosio

Assistente musicale alla direzione artistica
Fabrizio Maria Carminati

Assistente alla direzione artistica per le attività di danza
Tiziana Tosco

Assistente alla direzione per i progetti culturali
Filippo Fonsatti

Maestro suggeritore e direttore dei complessi musicali in palcoscenico
Alessandro Galoppini

Maestri collaboratori
Giannandrea Agnoletto
Luca Brancaleon
Carlo Caputo
Giulio Laguzzi
Edoardo Papa
Gioachino Scomegna

Responsabile dell'archivio musicale
Enrico Maria Ferrando

Direttore di scena
Vittorio Borrelli

Responsabile ufficio produzione
Loredana Rozzo

Direttore delle luci
Andrea Anfossi

Responsabile servizi tecnici di palcoscenico
Mario Garbolino

Responsabile servizi di vestizione
Laura Viglione

Responsabile segreteria tecnica e della struttura di Strada Settimo
Ferruccio Biancardi

Responsabile laboratorio di scenografia
Silvano De Forheger

Responsabile laboratorio costruzioni
Franco Chiapino

Responsabile magazzini allestimenti
Marcello Incardona

Coordinatori di progetto
Enzo Busco
Valentina Donati
Saverio Santoliquido

Responsabile servizio impianti
Pier Giovanni Bormida

Responsabile servizi prevenzione e protezione
Bruno Scagliola

Responsabile amministrativo
Carlo Carrà

Responsabile servizi attività promozionali e pubbliche relazioni
Piero Robba

Responsabile servizi stampa, comunicazione e marketing
Ugo Sandroni

Ufficio Stampa
Paola Giunti

Il Teatro Regio ringrazia il Comitato Provinciale di Torino della Croce Rossa Italiana per l'assistenza infermieristica durante gli spettacoli.

L'ORCHESTRA DEL TEATRO REGIO

Violini primi
Raimondo Matacena•
Stefano Vagnarelli•
Marina Bertolo
Rrok Jakaj*
Elio Massimo Lercara
Roberto Lini
Carmen Lupoli
Enrico Luxardo
Alessio Murgia
Laura Quaglia
Daniele Soncin
Grazyna Teodorek
Mario Torni
Pierangelo Travasino
Paolo Vezzosi
Claudia Zanzotto
Roberto Zoppi

Violini secondi
Pietro Balocco•
Marco Polidori•
Bartolomeo Angelillo*
Massimo Bairo*
Silvana Balocco
Maurizio Dore
Anna Rita Ercolini
Paolo Fantino*
Elena Fratti*
Elena Gallafrio*
Silvio Gasparella
Roberto Lirelli
Michele Mangiacasale*
Anselma Martellono
Luisa Mattalia
Paolo Mulazzi
Cosetta Ponte*
Gianfranco Rossi
Mihai Vuluta*

Viole
Krystyna Porebska•
Rita Bracci
Felicita Cossai
Maria Elena Eusebietti
Mirto Mantovan
Franco Mori
Roberto Musso
Nestor Panik
Claudio Vignetta
Jolanta Wrobel
Giuseppe Zoppi

Violoncelli
Dario Destefano•*
Jacopo Di Tonno•*
Michele Scomegna
Davide Eusebietti
Giulio Arpinati
Luciano Cugnasco
Pascal Dubois Pallastrelli
Alfredo Giarbella*
Ewa Janas
Armando Matacena*
Gabor Simon

Contrabbassi
Davide Botto•
Davide Ghio•*
Atos Canestrelli
Giulio Guarini
Michele Lipani*
Stefano Schiavolin*

Flauti e Ottavino
Elio Sosso•
Federico Giarbella•
Roberto Baiocco
Maria Siracusa*

Oboi e Corno inglese
Paolo Chimienti•
Luigi Finetto•
Giorgio Nespoli
Michele Montali*

Clarinetti e Clarinetto basso
Luigi Picatto•
Alessandro Dorella•
Edgardo Garnero
Luciano Meola*
Edmondo Tedesco*

Fagotti e Controfagotto
Giampiero Ganau•
Matteo Rivi•
Alarico Lenti*
Sergio Pochettino

Corni
Ugo Favaro•
Natalino Ricciardo•*
Fabrizio Dindo*
Claudio Gazzola
Evandro Merisio
Eros Tondella

Trombe
Ivano Buat•
Sandro Angotti•
Silvano Magnani
Marco Rigoletti*

Tromboni
Giuseppe Taricco•
Vincent Lepape•
Enrico Avico
Fabio Costa*
Marco Tempesta

Basso Tuba
Giuseppe Savazzi

Timpani
Carlo Cantone

Batteria e Strumenti a percussione
Ranieri Paluselli
Gianni Maestrucci*

Arpa
Elena Corni*

• Prime parti
* Elementi aggiunti

IL CORO DEL TEATRO REGIO

Maestro del coro
Bruno Casoni

Aiuto maestro del coro
Claudio Marino Moretti

Soprani
Nicoletta Baú*
Anna Beretta
Anna Maria Bergo
Adriana Bono
Anna Maria Borri
Sabrina Boscarato
Rossana Calabrese*
Serafina Cannillo
Patrizia Capello
Addolorata Carrieri*
Esther Chayes
Cristina Cogno
Cristina Cordero
Eugenia Degregori*
Alessandra Di Paolo
Sabrina Enrichi*
Rossana Gariboldi
Ornella Gerola
Manuela Giacomini*
Laura Giorcelli*
Rita La Vecchia
Laura Lanfranchi
Chiara Lazzari
Silvia Mapelli
Giovanna Zerilli*

Mezzosoprani/Contralti
Cristiana Arri
Luciana Bertacchini*
Marzia Castellini*
Hwa Chang Shiow*
Ivana Cravero*
Giovanna De Maria
Maria Di Mauro*
Rita Dmitrieva Alessandrovna
Roberta Garelli
Elena Induni
Miren Ainhoa Lopez Soraluze*
Antonella Martin
Maria Rabbione
Raffaella Riello
Miriam Rossignol
Marina Sandberg
Teresa Uda
Tiziana Valvo*

Tenori
Pierangelo Aimè
Antonio Balzani
Marino Capettini*
Gian Luigi Cara
Antonio Coretti*
Diego Cossu*
Davide Danielis*
Ernesto Alejandro Escobar Nieto*
Giancarlo Fabbri
Fabrizio Falli*
Leone Ferri*
Mauro Ginestrone
Mirko Cristiano Guadagnini
Cosimo Macripò*
Giuseppe Milano
Matteo Mugavero
Paolo Paghi*
Andrea Semeraro*
Gualberto Silvestri
Franco Traverso*
Agostino Tripodi
Valerio Varetto
Oliviero Zanette

Baritoni
Flavio Feltrin
Umberto Ginanni
Alessandro Inzillo
Paolo Lovera
Luciano Mario Montanaro*
Franco Rizzo
Enrico Speroni
Marco Sportelli
Marco Tognozzi
Vincenzo Vigo

Bassi
Leonardo Baldi
Mauro Barra
Enrico Bava
Leo Paul Chiarot*
Ignazio De Simone
Riccardo Mattiotto
Davide Motta Fré*
Paolo Stupenengo*

* Elementi aggiunti

NELLA STESSA COLLANA

Don Giovanni di Wolfgang Amadeus Mozart
Con un saggio di Paolo Gallarati, il libretto dell'opera, le rubriche* e in appendice *Le «Don Juan» de Mozart* di Charles Gounod.
192 pagine, 31 illustrazioni a colori, 12 in bianco e nero.

Il Trionfo del Tempo e del Disinganno di Georg Friedrich Händel
Con un saggio di Carlida Steffan, il libretto dell'oratorio, le rubriche* e in appendice il catalogo delle composizioni drammatiche di Händel a cura di Gianni Legger.
114 pagine, 11 illustrazioni a colori, 8 in bianco e nero.

Le Comte Ory di Gioachino Rossini
Con saggi di Emanuele Senici, Guido Paduano, Nicola Gallino, il libretto dell'opera con traduzione italiana a fronte, le rubriche*.
160 pagine, 27 illustrazioni a colori, 12 in bianco e nero.

La bisbetica domata
Coreografia di John Cranko
Con saggi di Franca Valeri, Franco Marenco, Domenico Rigotti, Horst Koegler, Ernaldo Data, Elisa Vaccarino, Sergio Trombetta.
80 pagine, 40 illustrazioni a colori.

Maria Stuarda di Gaetano Donizetti
Con saggi di Luca Zoppelli, Paolo Cecchi, il libretto dell'opera, le rubriche* e in appendice l'atto terzo della *Maria Stuarda* di Friedrich Schiller.
128 pagine, 23 illustrazioni a colori, 16 in bianco e nero.

Cruel Garden balletto di Lindsay Kemp e Christopher Bruce
Con saggi di Danilo Manera, Vittoria Doglio, Nicholas Dromgoole, Elisa Vaccarino, Vittoria Ottolenghi e in appendice liriche di Federico García Lorca.
96 pagine, 31 illustrazioni in bianco e nero.

La Voix humaine / The Medium di Francis Poulenc / Gian Carlo Menotti (volume unico)
Con saggi di Virgilio Bernardoni, Nicola Campogrande, Jennifer Barnes, Lorenzo Ferrero, John Maucceri, i libretti con traduzione italiana a fronte e le rubriche*.
208 pagine, 16 illustrazioni a colori, 20 in bianco e nero.

La traviata di Giuseppe Verdi
Con saggi di Michele Girardi, Denis Gaita, il libretto dell'opera, le rubriche* e in appendice *La signora dalle camelie* di Alexandre Dumas figlio (romanzo, capitolo X e *pièce*, atto I, scena X).
176 pagine, 23 illustrazioni a colori, 26 in bianco e nero.

Die lustige Witwe (La vedova allegra) di Franz Lehár
Con saggi di Andrea Lanza e Hans F. Redlich, il libretto dell'opera e le rubriche*.
192 pagine, 28 illustrazioni a colori, 20 in bianco e nero.

Der fliegende Holländer (L'olandese volante) di Richard Wagner
Con saggi di Giorgio Pestelli, Sergio Bestente, Arthur Groos, il libretto dell'opera e le rubriche*.
160 pagine, 22 illustrazioni a colori, 29 in bianco e nero.

*Le rubriche contenute nei volumi sono a cura di:

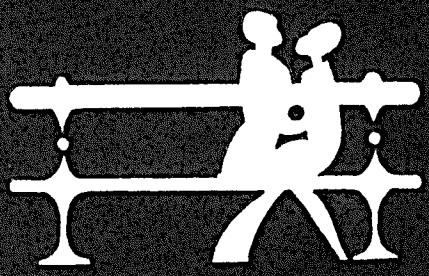
Sergio Bestente, *Libri e dischi*, con proposte di lettura, indicazione completa delle edizioni discografiche e rassegna dei pareri della critica.
Sergio Durante, *Ragionamenti sul canto*, rubrica dedicata agli aspetti specifici della storia del canto intesa come storia della 'vocalità'.
Enrico Maria Ferrando, *La struttura dell'opera e l'organico strumentale*.
Susanna Franchi, *Un video*, alcune considerazioni critiche sulla videografia dell'opera.
Giorgio Gualerzi e Giorgio Rampone, *Ritorno dal passato*, rubrica dedicata alla storia delle rappresentazioni in Italia e nel mondo.
Giangiorgio Satragni, *L'opera nel suo tempo*, cronologia comparata di eventi storici / musica / letteratura / arte / filosofia.

I volumi si possono acquistare a lire 15.000 presso i Servizi Stampa e Attività Promozionali in piazza Castello 215 (tel. 011-8815229/213/238/246) nel seguente orario: lunedí ore 9-15; da martedí a venerdí ore 9-12 e 14-17 oppure con vaglia postale di lire 20.000 comprensive delle spese di spedizione a favore del Teatro Regio Torino.

Il Teatro Regio ringrazia per il contributo alla realizzazione di questo volume

A.E.M. - Azienda Energetica Metropolitana
Agena
Autostrada Torino-Milano S.p.A.
Borbonese
Caffè Torino
Capello Gioielliere
Cariplo
Club Il Pardo
Compagnie Monégasque de Banque
Erzegovaz
Fiat Auto
La Piemontese - Società Mutua di Assicurazioni
Lavazza Luigi S.p.A.
Nanette
Peroni
Prima Smarrita
Prochet
Reale Mutua Assicurazioni
Sagat
San Paolo - IMI
Stratta
Testa
Yesterday

1999



DAL 1861

PROCHET

VIA PIETRO MICCA 6 - TORINO

Liste di nozze

Argenti
Porcellane
Cristalli
Ceramiche d'arte

OMAGGIO