

Wagner postulava l'unità aprioristica di un Gesamtkunstwerk, di un "opera d'arte totale". Una sola fantasia doveva immaginare, una sola mente pensare, una sola volontà plasmare la musica, le parole, le scene, i costumi e doveva altresì coordinare tutti questi elementi governandone l'interpretazione e predisponendo persino la cornice architettonica ambientale entro la quale dal loro amalgama doveva nascere l'ideale dramma musicale. Per cui nella poetica wagneriana il compositore doveva farsi anche poeta, pittore, regista ed architetto. O, se non ne era capace, doveva perlomeno imporre il suo volere estetico ad altri, dotati delle relative capacità professionali. Come collaboratori, Wagner richiede dunque artigiani più che artisti dotati di autonome personalità. Rispetto a quella di Wagner, la poetica teatrale di Stravinsky si colloca esattamente agli antipodi. Nelle realizzazioni più tipiche del teatro musicale di Stravinsky le singole componenti dello spettacolo appaiono in partenza dissociati. Ed a tale riguardo è sommamente indicativo che nella originaria formulazione in lingua russa della *Histoire du soldat* e di *Renard* non figura la designazione "spettacolo musicale", la "rappresentazione letta, danzata e cantata con musica". Ed è proprio dal grado di autonomia di ogni singola componente e dalla facoltà di esplicitare liberamente le proprie forze potenziali che dipendono la qualità e l'efficacia persuasiva del risultato finale. Risultato che si configura dunque come una sintesi di tipo eminentemente dialettico.

Radicalizzando una prassi inaugurata nell'ambiente dei Balletti Russi di Diaghilev, Stravinsky, pur esaltando paradossalmente l'artigianato, ha bisogno soltanto della collaborazione creativa di autentici, grandi artisti. Non per nulla agli scenografi egli preferiva i pittori, di cui coltivava anche l'amicizia: da Matisse a Picasso, a Corrado Cagli, appunto. Amicizie che erano propiziate da quelle affinità elettive che sole potevano rendere possibili le sintesi estetiche a posteriori, cioè dopo ogni singolo atto creativo. Tra Stravinsky e Cagli esisteva una tale affinità che, come dicevamo, s'era tradotta in un'amicizia, ma non s'era manifestata in un contributo di Cagli ad uno spettacolo stravinskyano. In sede di ideazione del Maggio musicale fiorentino dedicato al periodo neoclassico tra le due guerre mondiali, e incentrato dunque necessariamente sulla creatività di Stravinsky di quell'arco di tempo, pensai, d'accordo con Milloss, a Corrado Cagli come al pittore più indicato per concepire le scene e i costumi per *Perséphone*.

Ci era sembrato infatti, di poter ravvisare più d'un punto di virtuale convergenza tra Cagli e lo Stravinsky di questo singolare lavoro che è insieme opera, melologo, balletto e pantomima: il senso acuto, quanto antiaccademico della tradizione con la conseguente capacità di recuperare e riplasmare in modo personale oggetti, figure, modelli del passato; l'avversione per le misture coloristiche, per lo sfumato e per tutto ciò che sa di flou: la predilezione per le linee nette, angolose, le contrapposizioni tonali, le risonanze cromatiche, le scansioni di ritmi ostinatamente irrigiditi o, per converso, sottilmente differenziati e, a tratti, duramente contrapposti; l'inclinazione ad alternare le associazioni per somiglianza con quelle per contrasto; la preferenza per le spezzature discorsive e le asimmetrie formali; la tendenza a costruire per blocchi e a scioglierli poi in sottili geometrie lineari; e soprattutto il gusto per la reinterpretazione di motivi mitologici e la facoltà poetica di risolvere la più cupa drammaticità in luminosa tenerezza lirica.

Il risultato del lavoro di Cagli ha risposto in modo davvero felice alle attese e ha contribuito in modo sostanziale al conseguimento di un successo così pieno come *Perséphone* non aveva ancora mai conosciuto. Lo spettacolo fu considerato come uno dei migliori in tutta la storia del Maggio musicale fiorentino. Stravinsky si proponeva di venire a Firenze per vederlo. Le condizioni di salute che, nell'ultimo anno della sua vita, si andavano facendo

sempre più precarie, non glielo permisero. E fu un vero peccato.

Egli era rimasto assai scontento della prima rappresentazione di Perséphone all'Opéra di Parigi nell'aprile del 1934. Tant'è vero che nei suoi Dialogues del 1963 Stravinsky ribadiva di ricordare che quella messa in scena era "visivamente insoddisfacente" e confessava inoltre di trovare i versi di Gide goffi e plumbei.

Per una ripresa di Perséphone egli raccomandava, allora, addirittura di far riscrivere le parole ad Auden e dichiarava di considerare Balanchine come coreografo ideale e Tchlitchev come ideale scenografo. Ovviamente non fu possibile (e Stravinsky non insistette nella sua raccomandazione) di adattare alla musica un nuovo testo, così come non sollevò obiezioni di sorta contro la scelta di Aurelio M. Milloss quale coreografo e di Corrado Cagli come scenografo. Probabilmente l'edizione fiorentina di Perséphone l'avrebbe soddisfatto e gli avrebbe tolto ogni dubbio circa la risposta al quesito se l'opera "is the patchwork or the bon-bon that its critics claim" (Dialogues). E se a Firenze Perséphone apparve a tutti come uno dei capolavori di Stravinsky, una parte non piccola del merito spettava a Cagli per aver creato l'ambiente visivo ideale entro il quale l'opera poté finalmente rivelarsi.