



IL BLU CHE SOSTIENE IL TUO FUTURO

IL TUO FORNITORE DI GAS LUCE E SERVIZI CHE TI ACCOMPAGNA NELLA TRANSIZIONE ENERGETICA

Siamo **sempre al tuo fianco ovunque tu sia**: nella tua **casa**, nella tua **azienda**, nella tua **comunità**. Il **nostro gruppo** ti offre soluzioni per l'**efficienza energetica nel rispetto dell'ambiente che ci circonda**.

Per dare energia al tuo presente, con la promessa di un domani ancora più sostenibile.

Perché la nostra energia è la tua energia.



Gas



Luce



Servizi



Sostenibilità

BLUENERGY

bluenergy.online



HAUSBRANDT

TRIESTE 1892



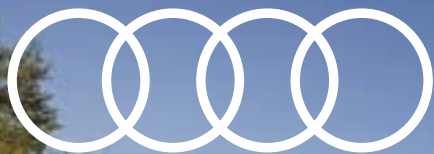
Note morbide e *Intense.*

**Hausbrandt, la pausa d'autore
tra musica e arte.**



HAUSBRANDT E TEATRO LA FENICE,
ANCORA INSIEME PER SOSTENERE LA CULTURA

hausbrandt.it



A6 Ibrida plug-in,
benzina, diesel.

Audi Financial Services finanzia la vostra Audi.



Nuova Audi A6 Avant

Preziosa sportività.

Il design dell'Avant termica più aerodinamica di sempre unisce eleganza sportiva e un'efficienza senza precedenti. **Nuova Audi A6 Avant** proietta la performance in una nuova dimensione con tecnologie all'avanguardia, come lo **sterzo integrale dinamico** e le **sospensioni pneumatiche adattive**, offrendo un'esperienza di guida emozionante e confortevole. E con le raffinate personalizzazioni del **programma Audi exclusive**, potrai affrontare ogni viaggio da protagonista.

Scopri la nel nostro Showroom e su **motorclass.it**

Gamma Audi A6 Avant (inclusa gamma Audi A6 Avant e-hybrid). Consumo di carburante (l/100 km) ciclo combinato (WLTP): 2,2 - 7,8. Emissioni CO₂ (g/km) ciclo combinato (WLTP): 51 - 177. Gamma A6 Avant e-hybrid. Autonomia elettrica ciclo di prova combinato (Km): 90 - 104. Consumo elettrico (kWh/100 km) ciclo combinato (WLTP): 15,2 - 16,2. I valori indicativi relativi al consumo di carburante e alle emissioni di CO₂ e/o, in caso di modello ibrido plug-in, al consumo di energia elettrica, sono rilevati dal Costruttore in base al metodo di omologazione WLTP (Regolamento UE 2017/1151 e successive modifiche e integrazioni). I valori di emissioni CO₂ nel ciclo combinato sono rilevanti ai fini della verifica dell'eventuale applicazione dell'Ecotassa/Ecobonus, e relativo calcolo. Eventuali equipaggiamenti e accessori aggiuntivi, lo stile di guida e altri fattori non tecnici, possono modificare i predetti valori. Per ulteriori informazioni sui predetti valori, vi invitiamo a rivolgervi alle Concessionarie Audi e a consultare il sito audi.it. È disponibile gratuitamente presso ogni Concessionaria una guida relativa al risparmio di carburante e alle emissioni di CO₂, che riporta i valori inerenti a tutti i nuovi modelli di veicoli.

MOTORCLASS
Concessionaria e Service Audi

MESTRE (VE)
Via Terraglio, 13
Tel. 041 5040677

PORTOGRUARO (VE)
Via Pratiuguori, 47
Tel. 0421 280 664

MUSILE di PIAVE (VE)
Via Triestina, 13
Tel. 0421 285 440



info@motorclass.it - www.motorclass.it

Maria Callas
MARIA CALLAS
a
TEATRO LA FENICE

From the 11th of September 2015
Teatro La Fenice di Venezia

Ingresso con visita al Teatro
Ticket includes entrance to the exhibition
and visit to the theatre

Biglietti / informazioni e vendita
Information and tickets www.veneziaunica.it
call center HelloVenezia: +39 041 2424

THE MERCHANT[®] OF VENICE

My Pearls

*the quintessence of
the precious gems*



La Fenice Theatre



Organise **your event**

Private events

Corporate conventions

Gala dinners

Customised services



Visit the **Theatre**

Audio guide tours

Guided tours

Guided tours
with cocktail



Fenice Servizi Teatrali

Fest S.r.l.
 San Marco, 4387
 30124 Venezia
 Tel. +39 041 786672
info@festfenice.com



IL NOSTRO BRINDISI ALL'OPERA

Belcanto di Bellussi è anche quest'anno il **Prosecco Superiore D.O.C.G.** ufficiale del **Teatro La Fenice**. Un connubio che rinnova il dialogo tra eccellenza enologica e grande musica. In ogni calice, la stessa passione per la bellezza e l'eleganza che da sempre uniscono Bellussi e La Fenice.



shop online at
BELLUSSI.COM



WE ARE ALL CONNECTED

We fly to more countries than any other airline in the world



TURKISH AIRLINES



Radio3 per la Fenice

Opere della Stagione Lirica 2024-2025
*trasmesse in diretta o in differita
dal Teatro La Fenice o dal Teatro Malibran*

mercoledì 20 novembre 2024 ore 19.00

Otello

venerdì 7 marzo 2025 ore 19.00

Il trionfo dell'onore

martedì 1 aprile 2025 ore 19.00

Anna Bolena

venerdì 2 maggio 2025 ore 19.00

Der Protagonist

martedì 20 maggio 2025 ore 19.00

Attila

venerdì 20 giugno 2025 ore 19.00

Dialogues des Carmélites

venerdì 17 ottobre 2025 ore 19.00

Wozzeck

Concerti della Stagione Sinfonica 2024-2025

*trasmessi in diretta o differita
dal Teatro La Fenice o dal Teatro Malibran*

Hervé Niquet (venerdì 6 dicembre 2024 ore 20.00)

Charles Dutoit (sabato 14 dicembre 2024 ore 20.00)

Alpesh Chauhan (venerdì 24 gennaio 2025 ore 20.00)

Ton Koopman (sabato 12 aprile 2025 ore 20.00)

Stanislav Kochanovsky (sabato 5 luglio 2025 ore 20.00)

Kent Nagano (venerdì 31 ottobre 2025 ore 20.00)

FONDAZIONE
AMICI DELLA FENICE
STAGIONE 2024-2025



Clavicembalo francese a due manuali *copia dello strumento di Goermans-Taskin, costruito attorno alla metà del XVIII secolo (originale presso la Russell Collection di Edimburgo).*

Opera del M° cembalario Luca Vismara di Seregno (MI); ultimato nel gennaio 1998.

Le decorazioni, la laccatura a tampone e le chinoiserie – che sono espressione di gusto tipicamente settecentesco per l'esotismo orientaleggiante, in auge soprattutto in ambito francese – sono state eseguite dal laboratorio dei fratelli Guido e Dario Tonoli di Meda (MI).

Caratteristiche tecniche:
*estensione fa¹ - fa⁵,
trasposizione tonale da 415 Hz a 440 Hz,
dimensioni 247 x 93 x 28 cm.*

*Dono al Teatro La Fenice
degli Amici della Fenice, gennaio 1998.*

*e-mail: info@amicifenice.it
www.amicifenice.it*

*Incontri con l'opera
e con il balletto*

giovedì 14 novembre 2024, ore 18.00

LUCA MOSCA

Otello

venerdì 10 gennaio 2025, ore 18.00

FRANCO BOLLETTA

Romeo e Giulietta

lunedì 3 febbraio 2025, ore 18.00

MASSIMO CONTIERO

Rigoletto

lunedì 24 febbraio 2025, ore 18.00

GIUSEPPE CLERICETTI

Il trionfo dell'onore

lunedì 17 marzo 2025, ore 18.00

PAOLO FABBRI

Anna Bolena

giovedì 27 marzo 2025, ore 18.00

ROBERTO CALABRETTO

Arcifanfano re dei matti

lunedì 28 aprile 2025, ore 18.00

CRISTINA FOSSALUZZA

Der Protagonist

martedì 13 maggio 2025, ore 18.00

CARLA MORENI

Attila

giovedì 12 giugno 2025, ore 18.00

FRANCISCO ROCCA

Dialogues des Carmélites

martedì 26 agosto 2025, ore 18.00

FABIO SARTORELLI

Tosca

martedì 16 settembre 2025, ore 18.00

ROBERTO GIAMBRONE

La Cenerentola

martedì 30 settembre 2025, ore 17.30

MARINELLA GUATTERINI

España/Hashtag

martedì 14 ottobre 2025, ore 18.00

BENEDETTA SAGLIETTI

Wozzeck

tutti gli incontri avranno luogo
al Teatro La Fenice – Sale Apollinee



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE DI VENEZIA

SOCI FONDATORI



REGIONE VENETO



MECENATI



FONDAZIONE DI
VENEZIA



CAMERA DI COMMERCIO
VENEZIA ROVIGO



GENERALI



BLUENERGY



VALDOBBIADENE



FONDAZIONE
AMICI DELLA FENICE
VENEZIA



Sinesio Foundation



MOTORCLASS



MAVIVE
VENEZIA



ALILAGUNA

Mikhail Bakhtiarov

zafferano



pwc

Marsilio



FONDAZIONE
ENDO HILLY

PARTNER COMMERCIALI

INTESA  SANPAOLO

MAIN PARTNER



Noventa Di Piave



HAUSBRANDT
FONDATA 1888



COLLABORAZIONI



TURKISH
AIRLINES



VENEZIA



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE DI VENEZIA

CONSIGLIO DI INDIRIZZO

Luigi Brugnaro

presidente

Luigi De Siervo

vicepresidente

Maurizio Jacobi

Agnese Lunardelli

Alessandro Tortato

consiglieri

Nicola Colabianchi

sovrintendente

SOCIETÀ DI REVISIONE
PricewaterhouseCoopers S.p.A.



Alban Berg (1885-1935) nel 1935 ca. Vienna Universal Edition.

VENEZIAMUSICA

e dintorni

LIRICA E BALLETO
STAGIONE 2024-2025

WOZZECK

Teatro La Fenice

venerdì 17 ottobre 2025 ore 19.00 turno A

in diretta 

domenica 19 ottobre 2025 ore 15.30 turno B

martedì 21 ottobre 2025 ore 19.00 turno D

giovedì 23 ottobre 2025 ore 19.00 turno E

domenica 26 ottobre 2025 ore 15.30 turno C

main partner

INTESA  SANPAOLO



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE



Ritratto di Georg Büchner (1813-1937).

La locandina	19
<i>Wozzeck</i> in breve	21
<i>a cura di Ludovica Gelpi</i>	
<i>Wozzeck</i> in short	23
Argomento	25
Synopsis	27
Argument	29
Handlung	31
Il libretto	33
<i>Wozzeck</i> da Roma a Firenze a Venezia	51
<i>di Paolo Petazzi</i>	
Valentino Villa: «Un ambiente anni Venti, tra flusso e frammentazione»	78
<i>a cura di Leonardo Mello</i>	
Valentino Villa: “Set in the 1920s, amidst flow and fragmentation ”	83
Markus Stenz: «Un’architettura perfetta che trasporta le parole nel subconscio»	88
Markus Stenz: “A perfect architecture that carries words into the subconscious”	92
Alban Berg alla Fenice	97
<i>a cura di Franco Rossi</i>	
MATERIALI	
Tra caserma e ambulatorio	
<i>Wozzeck</i> vittima di militarismo e scientismo	105
<i>di Giulia Vannoni</i>	
Alcuni <i>Wozzeck/Woyzeck</i> nel crepuscolo del Novecento	111
<i>di Leonardo Mello</i>	
CURIOSITÀ	
Una dedica ad Alma Mahler	114
Biografie	115
DINTORNI	
Casanova veneziano ed europeo: due mostre della Fondazione Giorgio Cini	122
Premio Venezia: la quarantunesima edizione a ottobre 2025	124
IMPRESA E CULTURA	
Rodrigo Basilicati: «Preservare l’identità di Pierre Cardin nel mondo»	126



Alban Berg alla finestra. Appoggiato al muro il suo ritratto dipinto da Arnold Schönberg.

WOZZECK

opera in tre atti (15 scene) op. 7

libretto e musica di **Alban Berg**
da Woyzeck di Georg Büchner

prima rappresentazione assoluta: Berlino, Staatsoper Unter den Linden, 14 dicembre 1925

editore proprietario: Universal Edition, Wien

rappresentante per l'Italia: Casa Ricordi, Milano

in versione italiana

traduzione italiana di Alberto Mantelli

personaggi e interpreti

<i>Wozzeck</i>	Roberto de Candia
<i>Il tamburmaggiore</i>	Enea Scala
<i>Andres</i>	Paolo Antognetti
<i>Il capitano</i>	Leonardo Cortellazzi
<i>Il dottore</i>	Omar Montanari
<i>Primo garzone</i>	Rocco Cavalluzzi
<i>Secondo garzone</i>	William Corrà
<i>Lo sciocco</i>	Marcello Nardis
<i>Maria</i>	Lidia Fridman
<i>Margret</i>	Manuela Custer
<i>Il bimbo di Maria</i>	solista del Coro dei Piccoli Cantori Veneziani
<i>Un soldato</i>	Alessandro Vannucci (17, 21, 26/10) Cosimo D'Adamo (19, 23/10)

maestro concertatore e direttore

Markus Stenz

regia

Valentino Villa

scene Massimo Checchetto

costumi Elena Cicorella

light designer Pasquale Mari

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro Alfonso Caiani

Piccoli Cantori Veneziani

maestro del Coro Diana D'Alessio

mimi Maria Novella Della Martira, Francesco Napoli

movimenti coreografici Marco Angelilli; realizzazione luci Oscar Frosio; assistente alla regia Laura Pigozzo; assistente alle scene Serena Rocco; assistente ai costumi Elisa Cobello; altro maestro del Coro Chiara Casarotto; maestro di sala Giuseppe Vaccaro; altro maestro di sala Emma Principi; maestri di palcoscenico Raffaele Centurioni, Roberta Paroletti; maestro alle luci Maria Cristina Vavolo; videoproiezioni Ideogamma (San Marino); scene, attrezzeria Surfaces (Treviso), Laboratorio Teatro La Fenice, Rinaldo Rinaldi; costumi Compagnia Italiana della Moda e del Costume (Milano), Atelier Teatro La Fenice; calzature Laboratorio Teatro La Fenice; trucco Michela Pertot (Trieste); sopratitoli Studio GR (Venezia)

con sopratitoli in italiano e in inglese

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Wozzeck in breve

a cura di Ludovica Gelpi

Negli anni Dieci del Novecento, il percorso artistico di Alban Berg era avviato: erano saldi gli insegnamenti di Schönberg, era definita la volontà di sviluppare un linguaggio armonico libero e tonalmente ambiguo e di esplorare l'impiego di forme nuove. Sebbene immerso in un contesto artistico di grandi cambiamenti e ricerca avanguardistica, Berg non si proponeva allora di creare un'opera innovativa, quanto invece di sfruttare le nuove possibilità espressive sulla base di un soggetto adatto per ottenere un risultato teatrale coerente e attuale. Fu proprio l'incontro fortuito con il soggetto giusto a ispirargli la sua prima opera di teatro musicale, si trattava di *Woyzeck*, una *pièce* incompiuta di Georg Büchner (1813-1837) che Berg vide rappresentata a Vienna nel '14. Il compositore riconobbe il grande potenziale della storia incentrata su un antieroe che, oppresso da una società violenta e ingiusta, cade nella spirale della follia. Il dramma di Büchner, scritto attorno al 1836, sembrava incarnare un'estetica espressionista *ante litteram*. L'entusiasmo dovette però arrestarsi pochi mesi più tardi, nel 1915, quando arrivò la chiamata alle armi che avrebbe impegnato Berg sino alla fine della prima guerra mondiale. Seppur impossibilitato a proseguire nel suo lavoro, il compositore si trovò a vivere in prima persona l'esperienza del contesto militare fino a immedesimarsi con l'angoscia e la frustrazione di *Wozzeck*, trovando una motivazione ulteriore e personale alla realizzazione del suo racconto musicale, che riprese a tempo pieno non appena rientrato nel 1918. Il testo di Büchner di cui Berg disponeva era in una versione non definitiva (il manoscritto incompiuto e di difficile lettura di *Woyzeck* era stato pubblicato nel 1879, e sarebbe stato rivisto ed emendato solo nel 1922). Berg riprese il testo elaborandolo formalmente in una struttura in tre atti, ciascuno composto da cinque scene per un totale di quindici (tolti dai ventitré quadri della *pièce* originaria nell'edizione del '79).

La direzione della drammaturgia di *Wozzeck* si rivela dalla prima scena del primo atto, dove è lo stesso protagonista a esprimere le proprie ragioni: è il contesto sociale in cui vive, sono gli stenti e le privazioni a cui è sottoposto a impedirgli di condurre la propria vita secondo la moralità borghese «Sì, se fossi ricco e avessi un cilindro e l'orologio e gli occhiali e parlassi bene, credete, sarei virtuoso! È anche bello essere onesti, signore. Io però sono un misero». La seconda scena, in cui *Wozzeck* inizia ad avere le allucinazioni e a smarrire se stesso, introduce l'elemento della pazzia completando la premessa. La crisi del protagonista si evidenzia soprattutto attraverso il conflitto con i due personaggi che rappresentano la borghesia: l'uno è il capitano, vigliacco, canzonatorio e moralista, sempre

pronto a mortificare il suo attendente; l'altro è il dottore, osservatore cinico e glaciale che tratta il suo paziente come cavia. Il personaggio di Maria oscilla tra esasperazione, tradimento e pentimento, quasi sempre immersa in uno stato di indecifrabile sospensione. Nel suo rapporto problematico con lei, Wozzeck canalizza tutte le frustrazioni e le insicurezze, fino a sfogare il proprio istinto più bestiale. Un aspetto affascinante è il contrasto tra le due ambientazioni principali: la città – luogo dove Wozzeck vive l'umiliazione del rapporto con gli altri in un crescendo vertiginoso – e il bosco – dove il protagonista entra in contatto con il lato più oscuro del proprio inconscio fino a passare da vittima a carnefice uccidendo Maria e annegando a propria volta. L'epilogo sottolinea ulteriormente la solitudine che avvolge Wozzeck e Maria: prima i gemiti del protagonista morente incontrano l'indifferenza del capitano e del dottore; poi l'annuncio della morte di Maria lascia solo vagamente confuso il figlio, l'infanzia innocente non è ancora contaminata dal dramma della tensione sociale.

La struttura in scene permise a Berg di creare un vero e proprio mosaico di forme. Nel primo atto, che funge da esposizione, si susseguono cinque pezzi caratteristici: una Suite, una Rapsodia, una Marcia militare e Berceuse, una Passacaglia e un Rondò; il secondo, luogo delle peripezie, è costruito come una sinfonia in cinque movimenti: Tempo di sonata, Fantasia e fuga, Largo, Scherzo e Rondò marziale. Nel terzo atto, catastrofe ed epilogo, Berg espresse la sua cifra più ostinata e sperimentale con sei invenzioni: Invenzione sopra un tema, Invenzione sopra una nota: sì, Invenzione sopra un ritmo, Invenzione sopra un accordo, Invenzione sopra una tonalità: re minore (interludio strumentale) e Invenzione sopra un movimento regolare di croma. La suddivisione netta e schematica del contenuto musicale ha un impatto forte sulla drammaturgia dell'opera, che si realizza a propria volta in frammenti dai margini netti e taglienti. L'ampio organico comprende, oltre all'orchestra in buca, una banda militare, un'orchestra da camera, un'orchestrina da osteria e un pianoforte volutamente scordato che si alternano sul palco. Grande varietà contraddistingue le linee vocali, con parti che avvicendano canto e declamazione (soprattutto quelle di Wozzeck e Andres), una parte intensamente lirica (Maria), registri tradizionali (il tenore buffo del capitano, il tenore drammatico del tamburmaggiore e il basso buffo del dottore) rivisti in una nuova chiave e le voci bianche quasi spettrali della scena finale.

È la sorprendente sintesi di tecnica, avanguardia e coerenza estetica e teatrale a fare di *Wozzeck* una delle opere più rappresentative del suo tempo, punto di riferimento fondamentale del teatro musicale del Novecento. Berg concluse il suo lavoro nel 1922, ma solo nel 1925, alla Staatsoper di Berlino, l'opera vide finalmente la luce. Negli anni immediatamente successivi *Wozzeck* venne ripreso in Europa, in Russia e negli Stati Uniti. Quando poi negli anni Trenta il regime nazista bandì la musica di Berg, la circolazione europea si arrestò temporaneamente. In Italia, la prima rappresentazione si ebbe a Roma nel 1942, nella versione su libretto ritmico italiano di Alberto Mantelli, musicologo torinese già autore del primo saggio italiano su *Wozzeck* nel 1936 per «La Rassegna Musicale» e in seguito di una guida all'ascolto dell'opera.

Wozzeck in short

In the early twentieth century, Alban Berg's artistic path was already well underway: Schönberg's teachings were solid, and his desire to develop a free and tonally ambiguous harmonic language and to explore the use of new forms was defined. Although immersed in an artistic context of great change and avant-garde research, Berg's aim was not to create an innovative work, but rather to exploit new expressive possibilities on the basis of a suitable subject in order to obtain a coherent and current theatrical result. It was precisely the chance meeting with the right subject that inspired his first opera: *Woyzeck*, an unfinished *pièce* by Georg Büchner (1813-1837) that Berg saw performed in Vienna in 1914. The composer recognised the great potential of history centred on an anti-hero who, overwhelmed by a violent and unfair society, falls into the spiral of madness. Written around 1836, Büchner's drama seemed to embody an expressionist aesthetic *ante litteram*. However, his enthusiasm was dampened a few months later, in 1915, when Berg was called to arms until the end of the First World War. Although unable to continue his work, the composer found himself living first-hand the experience of the military context until he identified with *Wozzeck*'s anguish and frustration, finding further and personal motivation for the realisation of his musical tale, which he resumed full-time as soon as he returned in 1918. The text of Büchner that Berg had was a non-definitive version (the unfinished and difficult-to-read manuscript of *Woyzeck* had been published in 1879 and would be revised and amended only in 1922). Berg went back to work on the text by formally processing it into a structure with three acts, each consisting of five scenes for a total of fifteen (taken from the twenty-three scenes of the original *pièce* in the 1979 edition).

The direction of the drama of *Wozzeck* is revealed from the first scene of the first act, where it is the protagonist himself who expresses his reasons: it is the social context in which he lives, it is the hardships and deprivations to which he is subjected that prevent him from leading his life according to bourgeois morality "Yes, if I were rich and had a top hat, a watch and glasses and I spoke well, believe you me, I would be virtuous! It's also good to be honest, sir. But I'm destitute." The second scene, in which *Wozzeck* begins to hallucinate and lose himself, introduces the element of madness by completing the premise. The crisis of the protagonist is highlighted above all through the conflict with the two characters representing the bourgeoisie: one is the Captain, a mocking and moralistic coward who is always ready to mortify his orderly; the other is the Doctor, a cynical and glacial observer

who treats his patient like a guinea pig. Maria's character oscillates between exasperation, betrayal and repentance, almost always immersed in a state of indecipherable suspension. In his troubled relationship with her, Wozzeck channels all his frustrations and insecurities, to the point of venting his most bestial instincts. One fascinating aspect is the contrast between the two main settings: the city – a place where Wozzeck experiences the humiliation of his relationship with others in a vertiginous crescendo – and the forest – where the protagonist comes into contact with the darker side of his unconscious until he goes from victim to executioner, killing Maria and drowning himself. The epilogue further underlines the loneliness that envelops Wozzeck and Maria: first the moans of the dying protagonist are met with indifference by the Captain and the Doctor; then the announcement of Maria's death leaves the son only vaguely confused: innocent childhood has not yet been contaminated by the drama of social tension.

The structure in scenes allowed Berg to create a real mosaic of shapes. In the first act, which serves as an exhibition, there are five characteristic pieces: a Suite, a Rhapsody, a Military March and Berceuse, a Passacaglia and a Rondo; the second, a place of vicissitudes, is constructed as a symphony in five movements: Sonata Tempo, Fantasia and Fugue, Largo, Scherzo and Martial Rondo. In the third act, catastrophe and epilogue, Berg expressed his most stubborn and experimental figure with six inventions: Invention on a theme, Invention on a single note: yes, Invention on a rhythm, Invention on a chord, Invention on a key: D minor (instrumental interlude) and Invention on a regular chromatic movement. The clear and schematic subdivision of the musical content has a strong impact on the dramaturgy of the work, which, in turn is in fragments with clear, sharp edges. The extensive orchestration includes, in addition to the pit orchestra, a military band, a chamber orchestra, a tavern orchestra and a deliberately forgotten piano that all alternate on stage. The vocal lines stand out for their great variety, with parts that alternate singing and declamation (especially those of Wozzeck and Andres), an intensely lyrical part (Maria), traditional registers (the buffo tenor of the Captain, the dramatic tenor of the Drum Major and the buffo bass of the Doctor) revised in a new key and the almost ghostly white voices of the final scene.

It is the surprising synthesis of technique, avant-garde and aesthetic and theatrical coherence that makes *Wozzeck* one of the most representative works of its time, a fundamental reference point of twentieth-century opera. Berg concluded his work in 1922, but it was not until 1925, at the Staatsoper in Berlin, that the work was finally premièred. In the years that followed, *Wozzeck* was performed in Europe, Russia and the United States. When Berg's music was banned by the Nazi regime in the 1930s, its European circulation was temporarily halted. In Italy, the first performance took place in Rome in 1942, in the version with the Italian rhythmic libretto by Alberto Mantelli, a musicologist from Turin and author of the first Italian essay on *Wozzeck* in 1936 for *La Rassegna Musicale* and later of a guide to listening to the opera.

Argomento

ATTO PRIMO

Scena uno – La stanza del capitano. Di buon mattino. Wozzeck, attendente, rade il capitano, che riflette sulla propria angoscia per la brevità della vita e giudica male Wozzeck per la scelta di convivere con Maria e il figlio avuto con lei fuori dal matrimonio. L'attendente dice di non avere tempo per occuparsi di morale, dal momento che si deve preoccupare di guadagnare abbastanza per sopravvivere. *Scena due – Aperta campagna. Tardo pomeriggio.* Wozzeck e l'amico Andres stanno raccogliendo della legna per il capitano, quando Wozzeck inizia ad avere delle allucinazioni, vede oscure presenze e avverte un senso di vuoto e disperazione. *Scena tre – Camera di Maria. Sera.* Maria si affaccia alla finestra e osserva insieme alla vicina Margret l'affascinante tamburmaggiore per poi ritirarsi e badare al figlio. Wozzeck è ancora profondamente scosso dalle allucinazioni e si presenta da Marie pronunciando frasi sconnesse, la donna rimane in casa esasperata. *Scena quattro – Studio del dottore. Pomeriggio soleggiato.* Wozzeck si fa visitare dal dottore, quest'ultimo conduce su di lui esperimenti medici in cambio di denaro e, anziché aiutare il suo paziente, è entusiasta di poter studiare la nevrosi in corso. *Scena cinque – Vicolo di fronte alla casa di Maria. Crepuscolo.* Il tamburmaggiore si fa avanti con Maria, che dopo qualche esitazione cede alla lusinga.

ATTO SECONDO

Scena uno – La camera di Maria. Entra il sole del mattino. Maria ha ricevuto in dono dal tamburmaggiore un paio di orecchini. Wozzeck rientra e si insospettisce di fronte ai nuovi gioielli, ma lei dice di averli trovati per caso e lui le consegna dei soldi senza aggiungere altro. Maria è al contempo turbata per la sua esistenza misera e pentita per il tradimento. *Scena seconda – Strada di città. Giorno.* Il capitano passeggia insieme al dottore, i due scorgono Wozzeck e il capitano lo schernisce in riferimento all'infedeltà di Maria, mentre il dottore descrive compiaciuto i sintomi della follia dell'attendente. *Scena terza – Strada davanti alla porta di casa di Maria. Giornata buia.* Wozzeck è sempre più fuori di sé e, in preda alle allucinazioni e alla gelosia, litiga con Maria. *Scena quarta – Giardino di osteria. Tarda sera.* Wozzeck prova per la prima volta un istinto omicida quando, all'osteria, vede Maria danzare con il tamburmaggiore. Nella generale indifferenza, un pazzo incita Wozzeck dicendo di sentire odore di sangue. *Scena quinta – Corpo di guardia nella caserma. Di notte.* Wozzeck parla ad Andres del proprio turbamento, interrompendosi all'arrivo il



Massimo Checchetto, «Campagna», bozzetto per *Wozzeck* di Alban Berg al Teatro La Fenice, ottobre 2025.

tamburmaggiore che si vanta della sua conquista. Wozzeck aggredisce il tamburmaggiore, ma nello scontro ha la peggio.

ATTO TERZO

Scena uno – La camera di Maria. È notte. Maria è sola con il figlio, sfoglia la Bibbia e legge un passo del Vangelo chiedendo pietà al cielo. *Scena seconda – Sentiero nel bosco, presso uno stagno. Fa buio.* Maria passeggia con Wozzeck ma avverte un crescente senso di allerta. La donna vorrebbe tornare sui suoi passi, ma Wozzeck si fa sempre più minaccioso fino ad aggredirla con un coltello e ucciderla. *Scena terza – Una bettola. Di notte.* Wozzeck è rientrato in città e si distrae all'osteria, ma i presenti si insospettiscono notando delle macchie di sangue sui suoi abiti. *Scena quarta – Sentiero nel bosco presso uno stagno. Notte di luna.* Wozzeck torna allo stagno in cerca del coltello, una volta trovata l'arma la lancia nello stagno, ma convinto di averla lasciata troppo vicina alla riva si tuffa per riprenderla. Nello stagno l'uomo viene nuovamente colto da allucinazioni, l'acqua gli sembra diventare sangue, Wozzeck annega. Il dottore e il capitano passano di lì, sentono gli ultimi gemiti di Wozzeck ma decidono di ignorarli e si allontanano. *Scena quinta – Strada davanti alla porta di casa di Maria. Mattino luminoso, sole.* Il figlio di Maria gioca insieme agli amici, dei ragazzi passando gli gridano che la madre è morta e si dirigono verso il bosco. Il bambino, vagamente confuso, li segue.

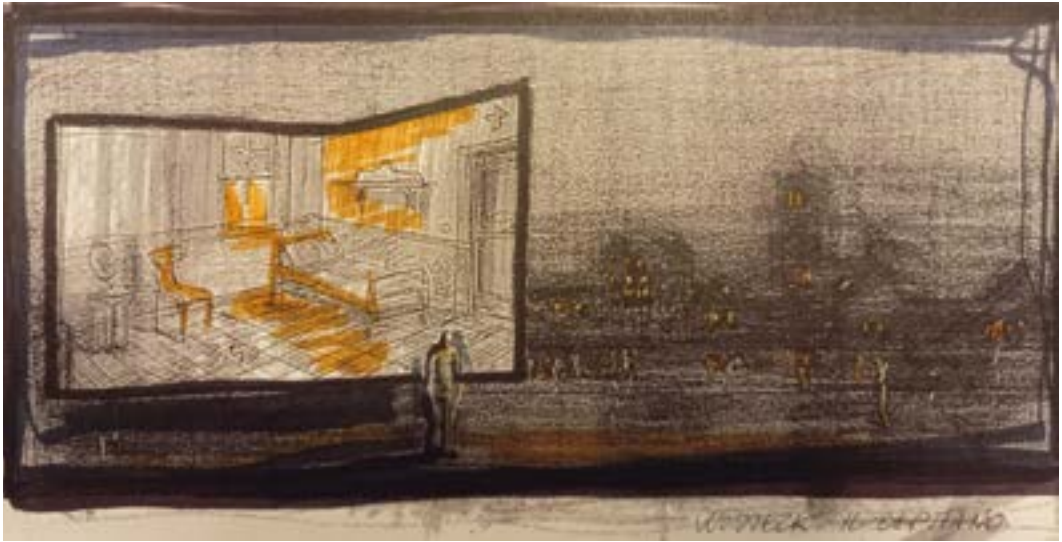
Synopsis

ACT ONE

Scene one – The Captain's Room. Early in the morning. Wozzeck, an orderly, is shaving the Captain, who is reflecting on his anguish at the brevity of life and misjudges Wozzeck for choosing to live with Maria and the son he had with her out of wedlock. The orderly says he doesn't have time to worry about morals, since he has to worry about earning enough to survive. *Scene two – Open countryside. Late afternoon.* Wozzeck and his friend Andres are collecting firewood for the Captain, when Wozzeck begins to hallucinate: he sees dark presences and feels a sense of emptiness and despair. *Scene three – Mary's room. Evening.* Maria looks out the window and observes the charming Drum Major with her neighbour Margret and then withdraws and looks after her son. Wozzeck is still deeply shaken by his hallucinations and when he presents himself to Marie with disconnected phrases, she remains at home exasperated. *Scene four – Doctor's Study. A sunny afternoon.* Wozzeck visits the Doctor who is conducting medical experiments on him in exchange for money and, instead of helping his patient, is excited he is able to study this case of ongoing neurosis. *Scene five – Alley in front of Maria's house. Twilight.* The Drum Major presents himself to Maria, who after some hesitation yields to his flattery.

ACT TWO

Scene one – Mary's Room. The morning sun lights the room. Mary has received a pair of earrings as a gift from the Drum Major. Wozzeck returns and becomes suspicious when he sees the new jewellery; she tells him she found them by chance and he hands her the money without saying anything else. At the same time Maria is upset by her miserable existence and regrets her betrayal. *Scene two – A street in the city. Daytime.* The Captain is walking along with the Doctor when they see Wozzeck; the Captain jokes about Maria's unfaithfulness, while the Doctor describes the symptoms of the orderly's madness. *Scene three – The street in front of Maria's front door. A dark day.* Wozzeck is increasingly losing his mind, and, in the grips of hallucinations and jealousy, he argues with Maria. *Scene four – A tavern Garden. Late evening.* Wozzeck experiences the instinct to kill for the first time when, at the tavern, he sees Maria dancing with the Drum Major. Amidst general indifference, a madman incites Wozzeck by saying he smells blood. *Scene five – Bodyguard in the barracks. At night.* Wozzeck talks to Andres about his own turmoil, interrupting himself when the Drum Major arrives,



Massimo Checchetto, «Il capitano», bozzetto per *Wozzeck* di Alban Berg al Teatro La Fenice, ottobre 2025.

boasting about his conquest. Wozzeck attacks the Drum Majory, but in the confrontation he comes off the worst.

ACT THREE

Scene one – Mary's Room. It's nighttime. Mary is alone with her son; leafing through the Bible, she reads a passage from the Gospel asking heaven for mercy. *Scene two – Path in the woods, by a pond. It's dark.* Maria is walking with Wozzeck but feels a growing sense of unease. The woman wants to retrace her steps, but Wozzeck becomes increasingly threatening until he attacks her with a knife and kills her. *Scene three – A seedy tavern. At night.* Wozzeck has returned to the city and is distracted by the tavern, but those present become suspicious when they notice his blood-stained clothes. *Scene four – Path in the woods, by a pond. A moonlit night.* Wozzeck returns to the pond in search of the knife; once he finds the weapon he throws it into the pond but convinced that he has left it too close to the shore, he dives to retrieve it. In the pond the man is once again gripped by hallucinations; the water seems to turn to blood and Wozzeck drowns. The Doctor and the Captain pass by, hear Wozzeck's last groans but decide to ignore them and walk away. *Scene five – The street in front of Maria's front door. Bright morning, sunshine.* Mary's son is playing with friends; boys passing by shout to him that his mother is dead and they head towards the woods. Vaguely confused, the child follows them.

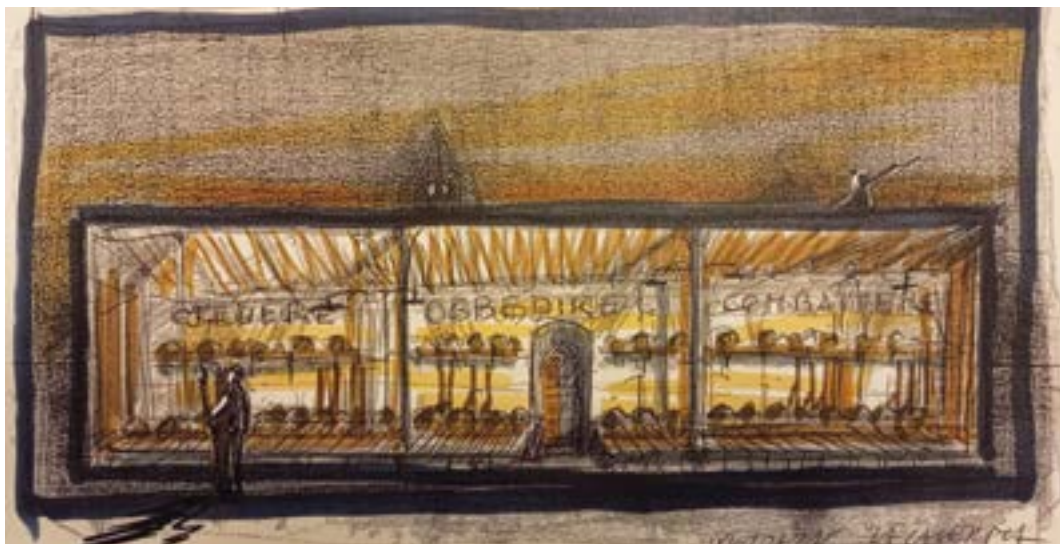
Argument

PREMIER ACTE

Scène I – L'appartement du Capitaine. Le matin de bonne heure. Wozzeck, l'ordonnance, est en train de raser le Capitaine qui réfléchit avec angoisse sur la brièveté de la vie, tandis qu'il reproche à Wozzeck le choix qu'il a fait de vivre avec Maria et l'enfant qu'ils ont eu sans se marier. L'ordonnance dit ne pas avoir le temps de penser à la morale, étant donné qu'il doit se préoccuper de gagner juste assez d'argent pour survivre. *Scène II – En pleine campagne. Fin d'après-midi.* Wozzeck et son ami Andres sont en train de ramasser du bois pour le Capitaine, lorsque Wozzeck commence à avoir des hallucinations : il perçoit des présences obscures et ressent une impression de vide et de désespoir. *Scène III – Chambre de Maria. Le soir.* Maria s'accoude à la fenêtre et observe un séduisant Tambour-major avec sa voisine Margret, avant de se retirer pour s'occuper de son fils. Wozzeck est encore profondément secoué par les hallucinations et se présente chez Marie en parlant de façon incohérente, si bien que la jeune femme excédée s'enferme à la maison. *Scène IV – Cabinet du Docteur. Après-midi ensoleillé.* Wozzeck se fait ausculter par le Docteur, qui se sert de lui pour des expérimentations médicales en échange d'argent : plutôt que d'aider son patient, il en profite pour étudier cette névrose en cours. *Scène V – Ruelle devant la maison de Maria. Crépuscule.* Le Tambour-major fait des avances à Maria, qui hésite avant de lui céder.

DEUXIÈME ACTE

Scène I – Chambre de Maria. Rayon de soleil du matin. Maria a reçu en cadeau du Tambour-major une paire de boucles d'oreille. Wozzeck rentre et devient soupçonneux en voyant ces nouveaux bijoux : elle lui dit les avoir trouvés par hasard et il lui remet de l'argent sans ajouter un mot de plus. Maria est accablée de misère mais se repent en même temps de sa trahison. *Scène II – Rue en ville. De jour.* Le Capitaine se promène avec le Docteur : ils aperçoivent Wozzeck et le Capitaine le raille pour l'infidélité de Maria, tandis que le Docteur, tout satisfait, décrit les symptômes de la folie de l'ordonnance. *Scène III – Rue devant la porte de la maison de Maria. Un jour nuageux.* Wozzeck est de plus en plus hors de lui ; en proie à des hallucinations et à la jalousie, il se dispute avec Maria. *Scène IV – Jardin de bistrot. Le soir tard.* Wozzeck éprouve pour la première fois un instinct meurtrier quand, au bistrot, il voit Maria danser avec le Tambour-major. Dans l'indifférence générale, un fou excite Wozzeck,



Massimo Checchetto, «La caserma», bozzetto per *Wozzeck* di Alban Berg al Teatro La Fenice, ottobre 2025.

lui disant sentir une odeur de sang. *Scène V – Corps de garde dans la caserne. La nuit.* Wozzeck parle à Andres du trouble qu'il éprouve et s'interrompt à l'arrivée du Tambour-major qui se vante de sa conquête. Wozzeck attaque le Tambour-major, mais n'arrive pas à avoir le dessus dans le corps à corps.

TROISIÈME ACTE

Scène I – La chambre de Maria. La nuit. Maria est seule avec son enfant, elle feuillette la Bible et lit un passage de l'Évangile en demandant à Dieu d'avoir pitié d'elle. *Scène II – Sentier dans les bois, près d'un étang. Il fait sombre.* Maria se promène avec Wozzeck mais ressent une impression croissante d'inquiétude. Elle voudrait revenir sur ses pas, mais Wozzeck devient de plus en plus menaçant et finit par l'attaquer au couteau pour la tuer. *Scène III – Une taverne. La nuit.* Wozzeck est rentré en ville et s'attarde au bistrot, où il suscite les soupçons des personnes présentes qui dénotent des taches de sang sur ses habits. *Scène IV – Sentier dans les bois près d'un étang. Clair de lune.* Wozzeck revient à l'étang pour chercher le couteau, qu'il lance dans l'étang après l'avoir trouvé; convaincu de l'avoir laissé trop près du bord, il plonge pour reprendre l'arme. Dans l'étang l'homme est pris de nouveau par des hallucinations, il lui semble que l'eau s'est transformée en sang. Wozzeck se noie. Le Docteur et le Capitaine passant dans les parages entendent les derniers gémissements de Wozzeck, mais décident de les ignorer et de s'éloigner. *Scène V – Rue devant la porte de la maison de Maria. Matin lumineux, enseillé.* L'enfant de Maria joue avec des amis, des jeunes de passage lui crient que sa mère est morte et se dirigent vers le bois. L'enfant, légèrement perturbé, leur emboîte le pas.

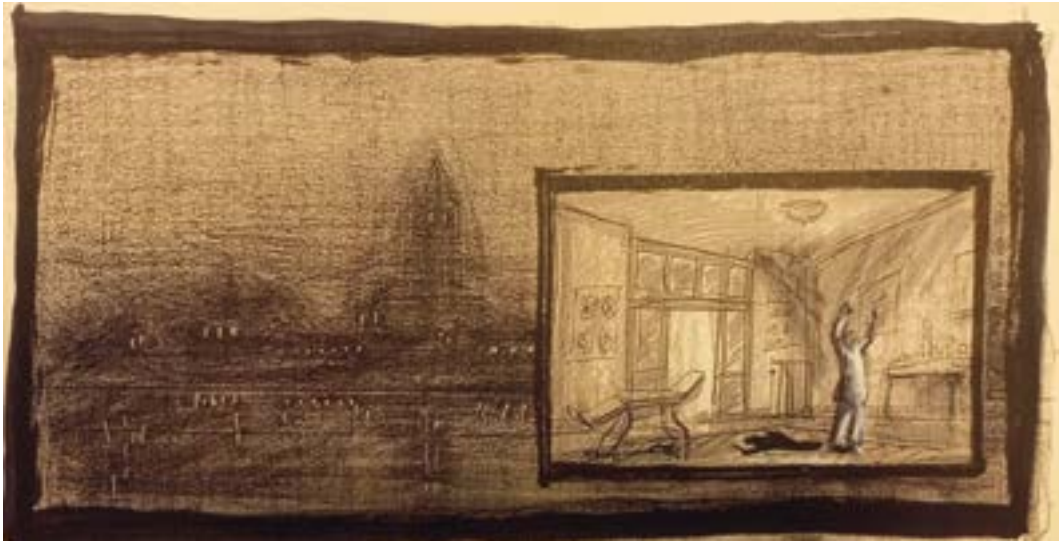
Handlung

ERSTER AKT

I Szene – Im Zimmer des Hauptmanns. Am frühen Morgen. Der Soldat Wozzeck rasiert den Hauptmann. Dieser äußert seine Sorge angesichts der Kürze des Lebens und kritisiert Wozzeck für seine Entscheidung, mit Maria und dem unehelichen Kind zusammenzuleben. Der Adjutant aber hat keine Zeit für Moral, da er Geld verdienen muss, um überleben zu können. *II Szene – In einer Landschaft. Später Nachmittag.* Wozzeck und sein Freund Andres sammeln Holz für den Hauptmann. Plötzlich halluziniert Wozzeck, er glaubt, dunkle Gestalten zu sehen und wird von einem Gefühl der Leere und der Verzweiflung gepackt. *III Szene – Marias Zimmer. Abend.* Maria steht mit ihrer Nachbarin Margret am Fenster und beobachtet den fescen Tambourmajor. Dann zieht sie sich zurück und kümmert sich um ihren Sohn. Wozzeck ist noch immer tief erschüttert von seinen Visionen. Als er zu Maria kommt, ist er verwirrt und redet zusammenhangslos vor sich hin. Marie bleibt verzweifelt im Haus. *IV Szene – Beim Doktor. Sonniger Nachmittag.* Um Geld dazu zu verdienen, geht Wozzeck zum Doktor, der an ihm medizinische Experimente durchführt. Statt seinem Patienten zu helfen, studiert er begeistert dessen Neurose. *V Szene – Gasse vor Marias Haus. Dämmerung.* Der Tambourmajor umgarnt Maria. Sie zögert, schließlich gibt sie sich ihm hin.

ZWEITER AKT

I Szene – Marias Zimmer. Die Morgensonne scheint herein. Der Tambourmajor hat Maria Ohringe geschenkt. Wozzeck kommt zurück und wird misstrauisch angesichts des neuen Schmucks. Maria behauptet, sie habe ihn zufällig gefunden. Er fragt nicht nach und gibt ihr Geld. Maria ist niedergeschlagen ob des armseligen Daseins, gleichzeitig bereut sie ihre Untreue. *II Szene – Eine Straße in der Stadt. Am Tag.* Der Hauptmann und der Doktor gehen spazieren. Als sie Wozzeck sehen, verspottet ihn der Hauptmann wegen Marias Untreue. Der Doktor doziert selbstgefällig über dessen Symptome und Wahnvorstellungen. *III Szene – Straße vor Marias Haustür. Düstere Tag.* Wozzeck wird zunehmend von Visionen und Eifersucht geplagt. Er streitet sich mit Maria. *IV Szene – Garten eines Lokals. Später Abend.* Als Wozzeck im Lokal Maria mit dem Tambourmajor tanzen sieht, verspürt er zum ersten Mal Mordgelüste. Unbeachtet von den Anderen stachelt ein Verrückter Wozzeck an: er sagt, er rieche Blut. *V Szene – Wachposten in der Kaserne. Nachts.* Wozzeck spricht mit Andres



Massimo Checchetto, «Il dottore», bozzetto per *Wozzeck* di Alban Berg al Teatro La Fenice, ottobre 2025.

über seine Visionen. Als der Tambourmajor kommt, prahlt dieser von seiner Eroberung. Wozzeck greift ihn an, hat aber im Kampf das Nachsehen.

DRITTER AKT

I Szene – Marias Zimmer. Es ist Nacht. Maria ist allein mit ihrem Sohn. Sie blättert in der Bibel, liest eine Passage aus dem Evangelium und bittet um Gnade für ihre Sünde. *II Szene – Waldweg, in der Nähe eines Teichs. Es ist dunkel.* Maria geht mit Wozzeck spazieren und spürt ein wachsendes Gefühl der Besorgnis. Sie möchte umkehren, doch Wozzeck droht ihr und greift sie an. Schließlich tötet er sie mit einem Messer. *III Szene – Eine Taverne. Nachts.* Wozzeck ist in die Stadt zurückgekehrt und kehrt in die Taverne ein. Die Blutflecke auf seiner Kleidung verraten ihn, die Anwesenden werden misstrauisch. *IV Szene – Waldweg in der Nähe eines Teichs. Mondnacht.* Wozzeck kehrt zum Teich zurück, um das Messer zu suchen. Er findet es und wirft es in den Teich, ist jedoch überzeugt, es zu nah am Ufer versenkt zu haben. Er taucht ins Wasser, um es wieder herauszuholen. Dabei wird er wieder von Visionen heimgesucht, er glaubt, das Wasser werde zu Blut. Schließlich ertrinkt Wozzeck. Als der Doktor und der Hauptmann vorbeikommen, hören sie Wozzecks letztes Stöhnen. Sie beschließen, es zu ignorieren und gehen weiter. *V Szene – Straße vor Marias Haustür. Strahlender Morgen, Sonnenschein.* Marias Sohn spielt mit seinen Freunden. Da rufen ihm einige Jungen zu, dass seine Mutter tot sei. Sie laufen in Richtung Wald, der Junge folgt ihnen. Er ist verwirrt.

Wozzeck

opera in tre atti (15 scene) op. 7

libretto di Georg Büchner

musica di Alban Berg

dedicato ad Alma Maria Mahler

traduzione italiana e adattamento ritmico di Alberto Mantelli

Personaggi

Wozzeck baritono e voce parlante

Tamburmaggiore tenore drammatico

Andres tenore lirico e voce parlante

Capitano tenore buffo

Dottore basso buffo

Primo garzone basso profondo e voce parlante

Secondo garzone baritono

Il pazzo tenore

Maria soprano

Margherita contralto

Il bambino di Maria possibilmente voce parlante

1 e II tenore

Soldati e Giovanotti 1 e II baritono

1 e II basso

Un soldato tenore (uno dei due tenori di cui sopra)

Serve e ragazze soprani e contralti (a due voci)

Bambini (a una voce)

ATTO PRIMO

SCENA PRIMA

*La stanza del capitano. Di buon mattino.
Il capitano è seduto davanti ad uno specchio. Wozzeck lo rade.*

CAPITANO
Piano. Wozzeck, piano! fa con più calma!
(*sdegnato*)
mi gira la testa.

*Si copre la fronte e gli occhi con la mano.
Wozzeck si interrompe.*

CAPITANO
(*di nuovo calmo*)
Che cosa me ne faccio del tempo che avanza se fai così presto?

Wozzeck riprende a radere con interruzioni.

CAPITANO
(*con energia*)
Wozzeck, rifletti, tu hai ancora i tuoi trent'anni da campare! trent'anni: fa trecentosessanta mesi, e poi, quanti giorni, ore, minuti! Che cosa pensi di fare in questo tempo immenso?
(*Di nuovo severo*)
Spartiscilo bene, Wozzeck!

WOZZECK
Oh sì, Signore!

CAPITANO
(*misterioso*)
Il mondo mi fa spavento, quando penso all'eternità. L'«eterno» è eterno! Comprendi tu? No, ora non è più l'eternità, ma un attimo, un attimo, sì, un attimo! Wozzeck, ho i brividi, quando penso che in un giorno il mondo fa un giro; se vedo una ruota di mulino mi sento il cuore che si stringe!

WOZZECK
Oh sì, Signore!

CAPITANO
Wozzeck, hai l'aria così agitata! un uomo dritto non fa ciò. Onest'uomo, con coscienza pulita, fa tutto adagio... Di' qualcosa, Wozzeck. Che tempo abbiamo oggi?

WOZZECK
Cattivo, Signore! Vento.

CAPITANO
Già fiuto qualcosa che corre fuori; il vento mi fa l'effetto d'un topo. (*Scaltramente*)
Mi sembra che abbiamo vento di Sud-Nord.

WOZZECK
Oh sì, Signore!

CAPITANO
(*ride rumorosamente*)
Sud-Nord! Oh, sei assai stupido, assai! Wozzeck, tu sei un galantuomo;
(*si erge sulla persona*)
ma tu sei senza morale,
(*Con molta dignità*)
Morale: ciò vuol dire costumato! Comprendi? È un buon consiglio.
(*Con sentimento*)
Hai un bambino che non è benedetto.

WOZZECK
Cert...

Si interrompe.

CAPITANO
Il nostro Signor Predicatore suol dire così: «Senza la benedizione» non sono parole mie.

WOZZECK
Io credo che il buon Dio non vorrà punire il bambino, se l'Amen non è stato detto avanti che nascesse. «Lasciate i bimbi venire a me!» fu detto.

CAPITANO
(*balzando furioso*)
Ma che dici? Ma come! Che strana risposta è questa? Imbrogli tutto tu! Quando dico: «tu», intendo «te», «te»...

WOZZECK

Noi senza soldi! Ecco, signore. Eh! Eh! Senza soldi! Mettessero un po' in questo mondo un vostro simile in modo morale! Si ha anche carne e sangue! Sì, se fossi ricco, e avessi un cilindro e l'orologio e gli occhiali e parlassi bene, credete, sarei virtuoso! È anche bello essere onesti, signore. Io però sono un misero. Un nostro simile è misero in questo e nell'altro mondo! Eh già, se noi si andasse in Cielo, dovremmo aiutare a fare i tuoni!

CAPITANO

(un po' sconcertato)

Ma sì, ma sì! Lo so:

(calmandosi)

tu sei un onest'uomo,

(esagerando)

un onest'uomo.

(Alquanto rassegnato)

Tu pensi troppo, ciò ti stanca. Hai l'aria così agitata.

(Impensierito)

Il discorrere m'ha stancato. Vattene: non correre così! E cammina adagio lungo la strada, sta bene nel mezzo, ancora, vai adagio, adagio.

Wozzeck esce.

SCENA SECONDA

Aperta campagna. Si vede in lontananza la città. Tardo pomeriggio.

Andres e Wozzeck tagliano legna da un cespuglio.

WOZZECK

Di', il posto è stregato!

ANDRES

(continuando e lavorare)

Va là!

(cantando tra sé)

È tempo di cacciare,

ognuno può sparar!

Voglio afferrar lo schioppo:

andar via!

WOZZECK

Il posto è stregato! Vedi la striscia chiara laggiù sull'erba, dove spuntano i funghi là? A sera corre

una testa. La raccolse un disgraziato: la credeva un riccio. Passaron tre giorni e tre notti; chi la colse, poi, chiuse gli occhi.

ANDRES

Si fa buio, tu hai paura. Va là!

(interrompe il lavoro, si drizza sulla persona e canta:)

Corre una lepre là,

chiede se son cacciator.

Sì che lo sono, già anche lo fui;

Ma non posso sparar.

WOZZECK

(interrompe pure lui il lavoro)

Ma taci! Sono dei framassoni!

Lo so, framassoni! Taci!

Taci!

ANDRES

(continua a cantare)

Stavano due lepri

A brucare l'erba verde

Smette di cantare. Si mettono entrambi in ascolto.

ANDRES

(egli stesso alquanto inquieto, come per tranquillizzare sé e il compagno)

Canta con me!

WOZZECK

(batte col piede la terra)

Vuoto! Tutto vuoto un abisso!

Vertigine...

Barcolla.

ANDRES

A brucare l'erba verde

Fino...

(si interrompe e poi si riprende)

...alla zolla.

WOZZECK

Senti, qualcosa muove là con noi!

(con la più vice angoscia)

Via! Via!

Cerca di trascinare Andres con sé.

ANDRES

(trattiene Wozzeck)

Ehi! Tu sei matto?

WOZZECK

(si ferma)

Questo silenzio! Che ansia. Ti vien di tenere il fiato

Guarda fisso intorno.

ANDRES

Che?

Il sole sta per nascondersi. Gli ultimi bagliori immergono l'orizzonte in una luce intensa. Vi succede immediatamente, come la più profonda oscurità, il crepuscolo, a cui l'occhio a poco a poco si avvezza.

WOZZECK

Un fuoco! Va su dalla terra verso il cielo e un fra-stuono scende, una valanga. S'avvicina!

ANDRES

(con falsa indifferenza)

Il sole è sotto. Là ci chiamano.

Mette insieme la legna tagliata.

WOZZECK

Tace, tutto tace, il mondo è come morto.

ANDRES

Notte! Andiamo via.

Si allontanano entrambi lentamente.

Epilogo orchestrale, quindi banda militare sul palcoscenico.

SCENA TERZA

Camera di Maria. Sera.

La musica militare si avvicina.

MARIA

(vicino alla finestra col bimbo in braccio)

Tschin, bum! Tschin, bum, bum, bum, bum, bum!
Senti, gioia? Arrivano!

La musica militare – col tamburmaggiore alla testa – giunge nel vicolo davanti alla finestra di Maria.

MARGHERITA

(dal vicolo guarda dentro alla finestra e parla con Maria)

Che uomo! Sembra un albero!

MARIA

(guarda fuori dalla finestra)

Sta sulle gambe come un leone.

Il tamburmaggiore saluta e Maria fa un cenno cordiale verso fuori.

MARGHERITA

(come prima)

Oh, che occhi gentili, vicina mia! A cose simili non si è avvezzi!

MARIA

(canta tra sé)

Soldati, soldati

Son bei ragazzi!

MARGHERITA

(sempre parlando dal di fuori attraverso la finestra)

I vostri occhi luccicano.

MARIA

Ebbene! Che vi importa? Portate i vostri occhi all'orefice e fateli pulire: forse potete ancora venderli per due bottoni.

MARGHERITA

Ma cosa! Voi, «signora verginella!» Io sono una donna per bene, ma voi, lo san tutti, non ve lo fate chiedere due volte!

MARIA

(gridando)

Carogna!

(Sbatte la finestra. La musica militare non si sente più. Maria sola col bambino)

Vieni, gioia! Cosa vuole la gente! Sei solo un figlio

di sgualdrina: però quanta gioia mi fai provare col tuo viso disonorato!

(Culla il bambino)

Ninna nanna...

Ora ragazza che far?

È senza padre il bambino!

Ah, che cosa mai chiedo?

Canta l'intera notte:

Ninna nanna mio dolce ben,

Nessuno mi dà nulla per te!

Lega i sei bianchi cavalli,

Dà loro cibo ancor,

Non mangiano biada,

Non bevono acqua.

Puro, fresco vino ci vuol!

Puro, fresco vino ci vuol!

(Il bambino si è addormentato, Maria è assorta in pensieri. Si sente battere alla finestra. Maria. sussultando)

Chi è

(balzando in piedi)

Sei tu, Franz?

(Apre la finestra)

Entra, su!

WOZZECK

(parlando dalla finestra)

No, no, non posso fermarmi!

MARIA

Sei stato a tagliare la legna laggiù?

WOZZECK

Sì, Maria. Ah...

MARIA

Ma Franz, che hai? Tu sei agitato.

WOZZECK

Pst, taci! So qualcosa! Ho visto un segno in cielo, è tutto in brace. Sto scoprendo molte cose.

MARIA

...Uomo!

WOZZECK

Ora tutto è buio, buio... Maria, era qualcosa, mi pare...

(con aria di mistero)

o non sta scritto: «E guarda, sali un fumo dalla terra come da un forno?»

MARIA

Franz!

WOZZECK

Quel segno mi venne dietro sino alla città.

(con la più grande esaltazione)

Che cosa accade?

MARIA

(completamente smarrita, cerca di tranquillizzarlo)

Franz! Franz! Il tuo...

Gli porge il bambino.

WOZZECK

(come assente)

Il mio...

(senza guardarlo)

il mio... devo andare.

Esce rapidamente.

MARIA

(sola, si allontana dalla finestra, guarda con angoscia il bambino)

Ah, Franz! così strano: non ha guardato il suo bambino. Smarrisce il senno dietro i pensieri! Stai zitto tu, bello! Hai paura? È tanto buio; sembra di essere ciechi; eppure la lanterna splende!

(prorompendo)

Ah! Noi infelici! Non reggo più... rabbrivisco...

Si precipita verso la porta.

Epilogo orchestrale.

SCENA QUARTA

Studio del dottore. Pomeriggio soleggiato.

DOTTORE

(va rapidamente incontro a Wozzeck che sta entrando)

Cosa vedo, Wozzeck? E la promessa? Ehi, ehi, ehi!

WOZZECK

Cosa, dottore?

DOTTORE

Ho ben visto. Wozzeck, tossisci nuovamente, hai tossito per strada al pari di un cane! Ma per ciò ti do tutti i giorni tre soldi? Wozzeck! Ciò è male! Il mondo va male!

(Ansando)

Oh!

WOZZECK

Signor dottore, a volte, vien l'impulso.

DOTTORE

(scattando)

Vien l'impulso! Pregiudizio, ridicolo pregiudizio! Ma non ho dimostrato che il diaframma soggiace alla volontà?

(scattando di nuovo)

La natura. Wozzeck! È libero l'uomo! L'individualità si trasfigura nella libertà, nell'uomo!

(Scuotendo il capo. tra sé)

Dover tossire!

(Di nuovo a Wozzeck)

Hai già mangiato, i tuoi fagioli?

(Wozzeck fa cenno di sì)

Niente altro, solo legumi! Nota bene. La settimana prossima mangeremo carne. Succede una rivoluzione nella scienza:

(contando sulle dita)

albumine, grassi, carboidrati;

(con un gran gesto)

cioè: ossialdeidanidride...

(ribellandosi improvvisamente)

Però, hai di nuovo tossito...

(va verso Wozzeck dominandosi repentinamente)

No! Io non mi arrabbierò, la rabbia non fa bene, non è da scienziati! Son molto calmo, ho un polso perfettamente normale; macché, chi mai si scalda per un uomo, un uomo! Ma foss'anche, sì, una, sì, una salamandra!

(di nuoto violento)

Accidenti, Wozzeck, tu non dovevi più tossire!

WOZZECK

(tranquillizzando il dottore)

Signor dottore, qualche volta si ha un carattere, una struttura; ma è altra cosa l'impulso.

(Fa scrocchiare le dita)

Vedete, l'impulso... per forza... ma come si dice... per esempio: quando l'impulso... non lo si può fre-

nare – e si offuscano gli occhi, che bisogna annaspere con le mani nel buio – tutto sembra che si disfi come una ragna. Ah! quando è, però non è! Ah, ah, Maria! E quando si fa buio,

(fa alcuni passi con le braccia aperte)

e soltanto un rosso chiaro ad ovest, come una fucina: allora che s'ha da fare?

(Si ferma vicino al dottore. Confidenzialmente)

Dottore, quando il sole è sul mezzodì ed è come se il mondo salga in fiamme, una spaventosa voce mi ha di già parlato.

DOTTORE

Wozzeck, di nuovo filosofi!

(imitando Wozzeck)

Che? quando l'impulso...

Ah, bel tipo, coi piedi brancoli come con zampe di ragno.

DOTTORE

Wozzeck, tu hai un'«aberratio»...

WOZZECK

(interrompe il dottore)

I funghi! Non avete mai visto a terra gli anelli dei funghi nei prati? Sembran cerchi, figure. Chi saprà capirli?

DOTTORE

Wozzeck, tu vai al manicomio. Tu hai una bella idea fissa, una splendida *aberratio mentalis partialis* bell'e buona! Assai definita! Wozzeck, ricevi il soprassoldo! Continui a fare come prima? Maneggi il rasoio! Pigli salamandre? e i tuoi fagioli?

WOZZECK

Come di solito, dottore. La donna si prende il guadagno. E si tira avanti.

DOTTORE

Sei un caso interessante, tu. Resta solo onesto! Wozzeck, avrai ancora un soldo in più, per giunta. Che devi fare adesso?

WOZZECK

(senza curarsi del dottore)

Ah, Maria! Maria! Ah!

DOTTORE

Che devi fare? Che? I fagioli e poi del montone, la tosse, radi il tuo capitano e curi frattanto l'idea fissa.

(Andando sempre più in estasi)

Oh! la mia teoria! Oh! La gloria! Divento immortale! Immortale!

(Col massimo rapimento)

Immortale!

(Riprendendosi all'improvviso e tornando in sé, si avvicina a Wozzeck)

Wozzeck, fa vedere la lingua!

Wozzeck obbedisce.

SCENA QUINTA

Vicolo di fronte alla porta di Maria. Crepuscolo.

Il tamburmaggiore è immobile. Maria sta ammirata davanti a lui.

MARIA

Fa qualche passo, su!

(Il tamburmaggiore fa alcuni passi marziali)

Come un toro tu sei! Una barba leonina! Come sei bello. Son superba con tutte le altre donne!

TAMBURMAGGIORE

Quando la domenica porto il pennacchio da festa e i guanti bianchi! Accidenti! Il principe dice: «Olà! È un tipo questo!»

MARIA

(facendosi beffe)

Ma va!

(Si mette davanti a lui, ammirandolo)

Uomo!

TAMBURMAGGIORE

E tu che cosa credi? Vivaddio? Ti voglio regalare un figlio che mi assomigli! Eh?!

L'abbraccia.

MARIA

(cerca di svicolarsi)

Lascia!

Lottano.

TAMBURMAGGIORE

Animale!

MARIA

(gli sfugge)

Lasciami stare!

TAMBURMAGGIORE

(si drizza in tutta la sua persona e si avvicina a Maria, insinuante)

Guarda il demonio da quegli occhi?!

L'abbraccia di nuovo, questa volta con una decisione quasi minacciosa.

MARIA

È lo stesso, non m'importa niente!

Si abbandona nelle sue braccia e scompare con lui attraverso la porta di casa che era rimasta aperta.

Scena vuota.

Il sipario cala lentamente.

ATTO SECONDO

SCENA PRIMA

La camera di Maria. Entra il sole del mattino.

MARIA

(siede col bambino in grembo e si guarda in un pezzo di specchio che tiene in mano)

Come brillano le pietre! Che cosa sono? Che cosa ha detto?

(Riflette. Poi rivolgendosi al bambino che si è mosso)

Dormi! chiudi gli occhi, su, presto! più presto! fermo!

(Il bambino si muove di nuovo)

Se no ti porta via!

Chiudi la porta!

Viene uno zingaro, Che vuol rubarti,

E portarti con sé.

(Il bambino, con grande paura ha nascosto la testa nelle pieghe del vestito della madre e se ne sta zitto. Maria si guarda di nuovo nello specchio)

È oro puro! una di noi ha solo un cantuccio al mondo e uno specchio rotto.

(Prorompendo)

Però la mia bocca è rossa come quella delle gran dame con i loro magnifici specchi e i loro bei signori che fanno il baciavano. Ma son sempre un'infelice!

(Il bambino si rialza. Adirata)

Zitto! Su! Non muoverti!

(Fa brillare lo specchio)

Gli spiritelli lassù, li vedi?..

(Il bambino non obbedisce)

Chiudi gli occhi, su, se no ti guardano e tu vieni cieco...

Fa brillare di nuovo lo specchio. Wozzeck entra alle spalle di Maria.

MARIA

(è rimasta immobile, al pari del bambino intimorito, aspettando l'effetto del gioco e non si accorge della presenza di Wozzeck. Improvvisamente trasalisce e si porta le mani alle orecchie)

WOZZECK

Che hai lì?

MARIA

Niente!

WOZZECK

Che ti brilla tra le dita?

MARIA

Un orecchino... l'ho trovato...

WOZZECK

(guarda l'orecchino e lo esamina)

Io tali cose non le ho mai trovate,

(alquanto minaccioso)

due per volta.

MARIA

Son tanto cattiva?

WOZZECK

(calmandola)

Va bene, Maria, va bene!

(Si volge verso il bambino)

Dorme sempre il bambino! Tienlo sotto il braccio, la sedia lo preme. La sua fronte è bagnata di sudore... solo lavoro, sulla terra: e sudore nel sonno. Poveri noi!

(Con tono completamente cambiato)

Ecco altri denari:

(glieli conta in mano)

la paga e quel che prendo coi servizi.

MARIA

Grazie a Dio. Franz.

WOZZECK

Devo andarmene... Addio!

MARIA

(sola)

Sono ben cattiva. Vorrei ammazzarmi. Ah! che mondo! Vada tutto al diavolo: uomo, donna e bambino.

SCENA SECONDA

Strada di città. Giorno. Il capitano e il dottore si incontrano.

CAPITANO

(già di lontano)

Dove correte, illustrissimo Sor Beccamorto?

DOTTORE

(con molta fretta)

Dove andate, o nobile signor Stincodisanto?

CAPITANO

Ma fermatevi un po'!

Cerca di raggiungere il dottore che prosegue in fretta.

DOTTORE

(prosegue)

Mai più!

CAPITANO

Ma non correte! Uff!

(tira il respiro profondamente e con rumore)

Quale premura! Un uomo per bene non corre. Un uomo...

DOTTORE

Ho molta fretta!

CAPITANO

...per bene...

(sempre trafelato)

Correte sempre dietro alla Morte.

DOTTORE

(rallentando l'andatura in modo che il capitano lo raggiunge; seccato)

Non posso rubare il mio tempo.

CAPITANO

Un galantuomo...

DOTTORE

Ho fretta, fretta, fretta!

CAPITANO

(riesce a volte ad afferrare il dottore per l'abito)

Non correte così, signor Beccamorto! Sciupale le vostre gambe sul selciato.

(Riesce finalmente a trattenere il dottore. Ansando profondamente fra una parola e l'altra)

Mi permette... che salvi una vita umana...

Calmandosi lentamente. Profondo respiro.

DOTTORE

(procedendo adagio si decide a dare ascolto al capitano)

Donna morta in trenta giorni!

(Si ferma di nuovo: misterioso)

Cancer uteri! Ho già avuto venti di questi malati.

In trenta giorni!

Cerca di proseguire.

CAPITANO

Dio, non spaventatemi! C'è gente morta di spavento, purissimo spavento!

DOTTORE

In trenta giorni! Viene un preparato interessante.

CAPITANO

Oh!... Oh!... Oh!...

DOTTORE

(si ferma ed esamina freddamente il capitano)

Quanto a voi! Ehm! Bello gonfio, grasso, collo grosso, apoplettico di costituzione! Sì, amico, *(misterioso)*

voi siete il tipo: apoplexia cerebri. Sicuro. Può paralizzarvi, però magari solo da una parte. Sì! Potete restare paralitico da un lato

(di nuovo molto misterioso)

oppure solo in basso!

CAPITANO

(gemendo)

Dio scampi!

DOTTORE

(traboccando entusiasta)

Sì! È questo su per giù ciò che si legge dentro il vostro futuro! Posso, in più, garantirvi che diventerete un caso molto interessante e raro, se Dio vorrà che in parte si paralizzi la lingua: così farò un immortale esperimento.

Cerca di andarsene con un rapido voltafaccia.

CAPITANO

(corre rapido dietro al dottore e non lo lascia scappare)

Alt, caro! Fermatevi qui! Beccamorto della malora! Paralisi?

(già completamente senza fiato)

C'è gente morta soltanto di spavento...

Tossisce per l'emozione e per lo sforzo.

Il dottore batte sulle spalle del capitano per facilitargli il tossire.

CAPITANO

(commosso)

Io vedo già la gente singhiozzare ed asciugarsi gli occhi

(sempre più commosso)

E voi direte allora: che galantuomo! che galantuomo!

Wozzeck passa in fretta davanti a loro e li saluta.

DOTTORE

(che è stato penosamente commosso dallo sfogo senti-

mentale del capitano c vorrebbe cambiare discorso. Vede Wozzeck)

Ehi, Wozzeck!

(Wozzeck si ferma)

Che c'è da trottare tanto in fretta?

(Wozzeck saluta e cerca di proseguire)

Fermati, Wozzeck!

Wozzeck finalmente si ferma e adagio torna sui suoi passi.

CAPITANO

(che si è di nuovo ripreso, a Wozzeck)

Tu sembri un rasoio aperto che vada in giro per il mondo, che taglia se l'incontri!

(Osserva più da vicino Wozzeck che se ne sta silenzioso e serio. Si volge un po' vergognoso verso il dottore. Con allusione alla sua barba)

Tu corri come se avessi da tagliare le barbe a tutti i professori, e non prendi fiato se l'ultimo pelo non...

Sì, giusto

(fischia)

le lunghe barbe... che cosa voglio dire?

(Meditando e fischiando soprapensiero)

le lunghe barbe...

DOTTORE

(citando)

«Una lunga barba sotto il mento.» Ehm! ne parla anche Plinio.

CAPITANO

(capisce alla fine attraverso gli accenni del dottore e si batte la fronte)

Ah!... Ah!... Ah!...

DOTTORE

(con allusione)

...Bisogna che i soldati si disavezzino...

CAPITANO

(in modo molto significativo)

...Le lunghe barbe! Che c'è, Wozzeck?

(Di qui in poi il dottore ascolta divertito e canticchiano per conto suo, segna il tempo col bastone da passeggiare)

Non hai mai trovato nel tuo piatto un pelo di una barba? Ah! Ah! Mi comprendi tu? Un pelo masco-

lino, di barba di un geniere o magari di un sottufficiale o d'un tamburmaggiore.

DOTTORE

Ehi, Wozzeck... Ma tua moglie è una brava donna.

WOZZECK

Che cosa intendete dire, dottore, e voi, capitano?

CAPITANO

Ma che faccia mi fa quel tipo! Via! Se non proprio nella zuppa, quando capiti là e giri l'angolo, puoi forse trovarlo su un paio di labbra... trovarlo! Un pelo, dico! Tra l'altro, due labbra!...

(dolcemente)

Oh! Un tempo anch'io sentivo l'amore! Che succede? Diventi pallido?

WOZZECK

Capitano, io sono un disgraziato! Ho nient'altro al mondo! e voi ci scherzate...

CAPITANO

(trasalendo)

Scherzo? Ma come?

WOZZECK

La Terra è calda per taluni... l'inferno è freddo al confronto. Signor...

(strappa la mano al dottore)

...Capitano...

(tra sé con intensità crescente)

Può sempre darsi che l'uomo... può sempre darsi...

CAPITANO

Eh! Cosa? Buon uomo, vuoi tirarti un colpo? Tu mi trafiggi con lo sguardo! Wozzeck, sentimi, tu sei un galantuomo, dico un galantuomo.

Commosso.

DOTTORE

Il polso, Wozzeck!

(Afferra il polso di Wozzeck)

Piccolo... duro... aritmico.

(Osserva attentamente Wozzeck)

La faccia contratta, tirata, occhi fissi.

WOZZECK

Dio del Cielo! Potrebbe venir voglia di impiccarsi!
Si saprebbe che cosa siamo!

Si distacca impetuosamente senza salutare.

CAPITANO

(guarda dietro a Wozzeck, confuso)

Come scappa via con la sua ombra dietro!

DOTTORE

È un fenomeno questo Wozzeck!

CAPITANO

Mi fa venire il capogiro.

(Parlando nel naso)

È come disperato.

(Col suo tono abituale)

Non mi garba punto! Un galantuomo è grato verso Dio.

(Il dottore che teme un nuovo sfogo sentimentale, si pone in movimento a queste parole del capitano come se si ricordasse della fretta di prima)

Ha paura un'onesta persona!

(Riferendosi a Wozzeck)

Un birbone ha coraggio!

(Si unisce al dottore. Già in atto di andarsene)

Un birbone!...

(dietro la scena)

Birbone!...

SCENA TERZA

Strada davanti alla porta di casa di Maria. Giornata buia.

Maria sta davanti alla porta. Wozzeck cammina velocemente verso di lei.

MARIA

Come va, Franz?

WOZZECK

(la guarda fissamente e scuote la testa)

Non vedo, non vedo, Ah, se potessi: vedere e poi agguantare!

MARIA

Che hai, Franz?

WOZZECK

(come prima)

Sei ancora tu?! Un peccato così grosso e vasto da puzzare, da affumicare perfino gli angeli in cielo. Maria, hai una bocca rossa, una bocca rossa senza vescica.

MARIA

Tu deliri, Franz! Ho paura...

WOZZECK

Tu sei bella e «come il peccato». Ma può esser così bello il peccato mortale?

(Addita ad un tratto un punto davanti alla porta. Tralendo.)

Là! Si fermò in quel punto.

(Si erge sulla persona)

Così, così?

MARIA

Non posso mica impedire alla gente...

WOZZECK

Diavolo! S'è fermato qui, lui?

MARIA

Che novità, Franz, dacché mondo è mondo uno dopo l'altro, in uno stesso posto si può stare in molti.

WOZZECK

Ho visto quell'uomo!

MARIA

Se ne vedono di cose con due occhi e se non si è ciechi e se risplende il sole.

WOZZECK

(che riesce sempre meno a dominarsi, prorompendo)

Tu con lui!

MARIA

Ebbene?!

WOZZECK

(si allontana da lei. Gridando)

Basta!

MARIA

Lasciami stare!

(Wozzeck lascia lentamente cadere la mano che aveva alzato)

Meglio una coltellata che alzar le mani su me.

(Allontanandosi)

Mio padre non l'ha osato dacché ebbi dieci anni...

Entra in casa.

WOZZECK

(la guarda fissamente)

«Meglio un coltello»...

(tra sé, smarrito)

L'uomo è un abisso, a guardarvi dentro vien la vertigine...

(allontanandosi)

Sto male.

SCENA QUARTA

Giardino di osteria. Tarda sera.

L'orchestrina da ballo dell'osteria, sulla scena, finisce il laendler del preludio. Giovanotti, soldati e ragazze sulla pista da ballo in parte danzano ed in parte stanno a guardare. Tra questi Maria, il tamburmaggiore ed Andres.

PRIMO GARZONE

(ubriaco)

Ho una camicia che non è la mia.

SECONDO GARZONE

(egualmente ubriaco, imitando il primo garzone)

Non è la mia.

PRIMO GARZONE

E l'anima mi puzza d'acquavite!

I giovanotti, i soldati e le ragazze abbandonano lentamente la pista e si raccolgono in gruppi. Uno di questi intorno ai due garzoni ubriachi.

PRIMO GARZONE

Anima mia, immortale anima mia, tu puzzi d'acquavite! tu puzzi, ed io non so perché. Perché è tanto triste il mondo? Il denaro va in putrefazione!

SECONDO GARZONE

Non ti scordar di me, fratello caro! *(Abbraccia il primo garzone)*

perché il mondo è così bello? Vorrei che i nostri nasi fossero due bottiglie piene e a turno ci bevesimo.

PRIMO GARZONE

Anima mia, immortale anima mia, puzzi, oh! ciò è triste, triste, triste, triste!

Si addormenta.

SECONDO GARZONE

Tutta la vita è rosa! La grappa è la mia sposa!

I giovanotti, i soldati e le ragazze risalgono sulla pista ed incominciano a ballare il valzer al suono dell'orchestrina. In mezzo a loro Maria e il tamburmaggiore.

WOZZECK

(entra frettoloso dopo un po' di tempo e guarda Maria che sta ballando davanti a lui con il tamburmaggiore)

Lui! Lei! Diavolo!

MARIA

(mentre gli passa davanti danzando)

Sempre più, sempre più!

WOZZECK

Sempre più, sempre più!

(Si lascia cadere su una panca vicino alla pista. Tra sé.)

Su, su, gira! Perché non spegne Iddio il sole? Tutto si avviluppa in lascivia: maschio e femmina, uomo e animale!

(Guarda di nuovo verso il ballo)

Donna! Donna!... la donna è calda! è calda, calda...

(sobbalza con impeto)

Come la stringe! Come le tocca il corpo! E lei ride, per giunta.

MARIA ED IL TAMBURMAGGIORE

(danzando)

Sempre più! sempre più!

WOZZECK

(con agitazione sempre crescente)

Dannato!

(Alla fine non può più trattenersi e sta per precipitarsi sulla pista)

Io

Ma si trattiene perché la danza è finita e i ballerini lasciano la pista. Si siede di nuovo.

GIOVANOTTI E SOLDATI

Un cacciatore un dì

Nel verde busto cavalcò.

Hallì, hallò

Hallì, hallò

È sempre gaio il cacciatore.

Tra il verde delle piante.

Hallì, hallò

Hallì, hallò

ANDRES

(afferrando la chitarra si atteggia a direttore del coro e accenna un ritardando cosicché può inserirsi nell'accordo del coro che va smorzandosi. Strimpellando)

O figlia mia diletta,

Tu fai delle pazzie,

T'innamori d'un cocchiere

Che infedele ti sarà!

GIOVANOTTI E SOLDATI

È sempre gaio il cacciatore

Tra il verde delle piante

Hallì, hallò

Hallì, hallò

ANDRES

Hallì, hallò, hallò

Restituisce la chitarra al suonatore dell'orchestrina e si volta verso Wozzeck che siede sulla panca.

WOZZECK

Che ora è?

ANDRES

Undici!

WOZZECK

Ah! soltanto? Non l'avrei creduto.

(L'orchestrina ha frattanto riattaccato li laendler e si comincia a ballare)

Chi si diverte trova il tempo lungo...

ANDRES

Che fai vicino a questa porta?

WOZZECK

Sto benissimo. Certa gente sta presso la porta e se ne accorge solo quando te la portan via coi piedi avanti!

ANDRES

Tu stai sul duro.

WOZZECK

Sto bene: ma in una fresca tomba starei meglio...

ANDRES

Hai bevuto?

WOZZECK

Purtroppo sbagli.

Andres annoiato e già distratto dal ballo volta le spalle a Wozzeck fischiettando.

La danza nel frattempo è finita. I ragazzi ed i soldati si volgono verso il primo garzone che intanto si è svegliato.

PRIMO GARZONE

(sale su di un tavolo e comincia a predicare accompagnato melodrammaticamente dall'orchestrina sulla scena. In principio strimpellando un po')

Però se un pellegrino si affaccia sul tempo che passa o se riflette alla sapienza divina e si domanda allora e dice: Perché esiste l'uomo?

(Con passione)

Ma, in verità, amati ascoltatori, io dico a voi:

(estasiato)

così è bene! Di che mai il contadino, il bottaio, il sarto potrebbero vivere, se il Signore non ci avesse creati? Di che potrebbe vivere il sarto, se in noi non fosse fortemente radicato il sentimento del pudore? Di che il soldato e l'oste potrebbero vivere se non amassimo uccidere, se a noi non piacesse molto il vino? Perciò, diletti, non dubitate: che tutto fu creato per bene. Ogni cosa terrena è vana ed il denaro stesso viene marcio.

(Ricade gradatamente nel suo tono lacrimoso, come al principio della scena, e finisce a tempo di laendler)
E l'anima mi puzza di acquavite.

Baraonda generale. L'oratore è circondato e portato via da una parte dei giovanotti. I rimasti si dirigono cantando alcuni verso la pista e altri verso i tavoli.

GIOVANOTTI E SOLDATI

È sempre gaio il caociator...
Hallì...

ANDRES

(andando verso il fondo della scena)
O figlia mia diletta...

Il pazzo compare improvvisamente e si avvicina a Wozzeck. Wozzeck nel frattempo è rimasto sempre seduto sulla panca senza prender parte a ciò che accadeva davanti ai suoi occhi. Il pazzo si avvicina a Wozzeck. I musicisti dell'orchestrina incominciano ad accordare i loro strumenti.

IL PAZZO

(vicinissimo a Wozzeck)

Gaio... gaio.

(Wozzeck non si avvede dapprima del pazzo. L'orchestrina ha finito di accordare gli strumenti. Il pazzo (maliziosamente)
...ma c'è odore.

WOZZECK

Eh! che vuoi?

IL PAZZO

Sento, sento il sangue!

WOZZECK

Sangue? Sangue!

(In questo momento l'orchestrina attacca il valzer. I giovanotti, le ragazze ed i soldati, tra i quali Maria ed il tamburmaggiore, ricominciano a ballare)

Veda rosso, mio Dio. Domano tutti come gli uni sopra gli altri.

Cambiamento di scena.

Epilogo orchestrale (valzer).

Quindi, in guisa di introduzione della scena seguente,

coro senza parole dei soldati addormentati, in principio a sipario chiuso.

SCENA QUINTA

Corpo di guardia nella caserma. Di notte.

I soldati giacciono su tavolacci di legno e dormono. Andres giace lui pure con Wozzeck su un tavolaccio e dorme.

WOZZECK

(geme nel sonno)

Oh!

(sobbalzando)

Andres! Andres! non prendo sonno.

(Alle parole di Wozzeck i soldati addormentati si agitano, senza però svegliarsi)

Chiudo gli occhi e vedo; la vedo, seguito a vederla, odo i violini. Sempre più, sempre più. Sento voci là dietro... senti nulla tu? Son tuoni di violini?

ANDRES

Lascia che balli.

WOZZECK

Vedo pure un coltello che mi brilla innanzi agli occhi, una grossa lama!

ANDRES

Dormi!

WOZZECK

Signore Iddio. «Non inducimi in tentazione. Amen!».

I soldati cantano senza parole nel sonno.

TAMBURMAGGIORE

(entra schiamazzando molto brillo)

Che razza d'uomo! Ho una donna, vi dico, che donna! V'è già un erede per me! Che seno, che fianchi! È tutto sodo! Gli occhi son carboni ardenti. Che bella donna, vi dico...

ANDRES

Di! Chi è costei?

TAMBURMAGGIORE

Chiedilo a Wozzeck.

(Trae di tasca una bottiglia di acquavite. Ne beve e le porge a Wozzeck)

Sbevazza, su... Vorrei che il mondo fosse grappa da sbevazzare!

(Beve di nuovo)

Sbevazza, su...

(Wozzeck guarda da un'altra parte e fischietta)

Wozzeck, devo trarti fuori la lingua e attorcigliarla al tuo collo?

(Lottano e Wozzeck soccombe. Il tamburmaggiore stringe alla gola Wozzeck che giace a terra)

Ma ti lascio ancora un po' di fiato, un po'... Wozzeck...

(chino su Wozzeck che si affloscia estenuato. Quindi lascia Wozzeck, si raddrizza e trae di tasca la bottiglia di acquavite)

Ed ora fischia pure! Caro mio, da venir viola!

(Beve di nuovo. Fischia la stessa aria che prima fischiaava Wozzeck. Trionfante)

Che uomo sono mai!

(Si volge per andar via e schiamazza avviandosi verso la porta. La porta si chiude. Wozzeck si è frattanto lentamente rialzato e seduto su un tavolaccio)

UN SOLDATO

(accennando a Wozzeck)

Ha il conto suo!

ANDRES

È ferito.

WOZZECK

Uno dopo l'altro!

Il soldato si sdraia e si addormenta. Così pure Andres. Gli altri soldati, che durante la lotta si erano un po' rialzati, dopo l'uscita del tamburmaggiore, si sono rimessi giù e dormono ormai tutti. Wozzeck siede e si irrigidisce guardando davanti a sé. La musica finisce; poco dopo cala il sipario.

ATTO TERZO

SCENA PRIMA

*La camera di Maria. È notte; luce di candela.**Maria siede al tavolo e sfoglia la Bibbia; il bambino le sta vicino. La musica incomincia dopo un po' di tempo.*

MARIA

(legge nella Bibbia)

«E non si trovò nessuna frode nella sua bocca».

Mio Dio! Mio Dio! Non mi guardate!

(Sfoggia di nuovo)

«A lui i Farisei portarono una donna vivente in adulterio. E Gesù parlò: – In verità, non ti maledico; ma vattene e non peccare più» Signore!

(si porta le mani al volto. Il bambino si stringe a lei, che lo osserva con angoscia)

Il bimbo mi dà una fitta al cuore. Via!

(Lo allontana bruscamente da sé)

Lui va a fronte alta!

(Improvvisamente raddolcita)

Con me, con me!

(Attira il bambino a sé)

Vieni!

(Raccontando)

C'era una volta un bimbo che aveva perduto i genitori. Intorno a lui solitudine e morte. E piangeva, vinto dall'angoscia, giorno e notte. Poiché quaggiù non aveva nessuno...» Non s'è fatto vivo. Ieri no; oggi no...

(Sfoggia frettolosamente la Bibbia)

Che sta scritto, nella Bibbia, di Maddalena?... »

«S'inginocchiò ai suoi piedi e pianse, e poi baciò i suoi piedi e li bagnò di lacrime e con unguenti li unse...».

(Si percuote il petto)

Redentore! Vorrei ungere i tuoi piedi, Gesù, avesti misericordia: a me tu volgi gli occhi!...

SCENA SECONDA

Sentiero nel bosco, presso uno stagno. Fa scuro.

MARIA

(giunge con Wozzeck da destra)

Di là si va in città. Camminiamo più in fretta.

WOZZECK

Riposiamoci. Maria, Su, siedi...

MARIA

Ma non posso!

WOZZECK

...qui

(si seggono)

Hai camminato. Maria. Non devi farti male ai piedi. Che pace! e che buio! Ricordi tu, da quanto tempo ci conosciamo?

MARIA

Tre anni a Pentecoste.

WOZZECK

Quanto credi che duri ancora ciò?

MARIA

(si alza)

Devo andare.

WOZZECK

Hai paura, Maria? E tu sei pia?

(Ride)

e buona, fedele!

(La costringe di nuovo a sedere. Si volge serio a Maria)

Quali soavi labbra hai. Maria!

(La bacia)

Darei il cielo e la grazia per poterti ancora baciare. Ma non lo devo! Tu tremi?

MARIA

È la rugiada.

WOZZECK

(mormora fra sé)

Chi è freddo non sente il freddo! Non sentirai la rugiada mattutina.

MARIA

Che dici mai?

WOZZECK

Niente.

Lungo silenzio. La luna sorge.

MARIA

La luna come è rossa.

WOZZECK

Come un ferro insanguinato.

Trae un coltello.

MARIA

Tu tremi?

(Balza in piedi)

Che vuoi?

WOZZECK

Io niente, Maria. E nessun altro pure.

L'afferra e le pianta il coltello nella gola.

MARIA

Aiuto!

Si accascia. Wozzeck si china su di lei che muore.

WOZZECK

Morta!

Si rialza smarrito e si allontana senza rumore.

SCENA TERZA

Una bettola. Di notte. Luce debole.

Ragazze, tra cui Margherita, e giovanotti ballano una polka rapida e selvaggia. Un giovanotto suona molto rozzaamente un pianino stonato.

WOZZECK

(a un tavolo)

Ballate, tutti, su! Sudate e puzzate, un giorno vi porterà via il diavolo!

(Getta a terra un bicchiere. Sopraffacendo con le voce il pianista)

Un di cavalcavano tre cavalieri,
Sostarono presso un'ostessa sul Reno.

Dolce vino, chiara birra,

Mia cara piccola...

Inferno!

(Balza in piedi)

Margherita!

(fa un mezzo giro di ballo con Margherita. Si ferma improvvisamente)

Siediti qui Margherita

(la conduce al suo tavolo e la prende sulle ginocchia)

Sei tanto calda, tu...

(la stringe a sé, la lascia)

Aspetta, anche tu diverrai fredda! Tu non canti?

MARGHERITA

(accompagnata dal pianista, sulla scena, canta)

In quella terra non vo' andar

E vesti lunghe non portar,

Ché vesti lunghe e scarpe a punta,

Non stanno bene a serve.

WOZZECK

(sobbalzando)

No! Senza scarpe, anche a piedi nudi si va all'inferno! Ho voglia di far lite.

MARGHERITA

La tua mano è macchiata!

WOZZECK

Io? Io?

MARGHERITA

Rosso! Sangue?

WOZZECK

No! No!

MARGHERITA

Certo... sangue!

Alcune persone si raccolgono intorno a lei.

WOZZECK

Credo che mi son tagliato qui, alla mano destra e mi sono macchiato lì. Volete qualcosa da me? Un assassino? Largo! Se no qualcuno va al diavolo!

Irrompe fuori.

MARGHERITA

E la macchia lì al gomito?

(Con senso di ribrezzo)

Eh! eh! puzza di sangue umano!

RAGAZZI

Con la destra il braccio destro? Sangue, sangue!

RAGAZZE

Certo, puzza di sangue umano.

SCENA QUARTA

Sentiero nel bosco presso uno stagno. Notte di luna, come prima.

WOZZECK

(giunge velocemente vacillando. Si ferma e cerca)

Ma dunque? Dov'è il coltello, certo l'ho lasciato, certo, ma dove? Orrore. Che muove là? Silenzio e morte. Assassino! Chi è là? No, sono io.

(Cerca, fa ancora un paio di passi vacillando e inciampa nel cadavere)

Maria! Maria! Al collo ti sei legato un filo rosso? Hai guadagnato il nastro rosso come l'orecchino col tuo peccato! I tuoi capelli come sorso sconvolti! Assassino! Assassino! Mi cercheranno, ora. Il coltello mi perde!

(Cerca febbrilmente)

Qui, è qui!

(Verso lo stagno)

Giù, giù, va là dentro.

(Vi getta il coltello)

Nell'acqua nera affonda come un sasso.

(La luna, come una macchia di sangue spunta tra le nubi. Wozzeck la guarda)

La luna mi tradisce. La luna è insanguinata. Tutti andranno in giro a raccontarlo? Il coltello è troppo in qua: di certo qualcuno può trovarlo facendo il bagno.

(Entra nello stagno)

Non lo trovo. Devo lavarmi tutto. Sono sporco. Una macchia; un'altra macchia. Ah! ah! Mi lavo dentro il sangue... quest'acqua è sangue... sangue...

Affoga. Sopraggiunge il dottore, seguito dal capitano.

CAPITANO

Alt!

DOTTORE
(*si ferma*)
Sentite? Là!

CAPITANO
Gesù, che rumore!

Egli pure si ferma.

DOTTORE
(*additando lo stagno*)
Ecco, là!

CAPITANO
È l'acqua dello stagno. L'acqua chiama. Da molto tempo non è più annegato nessuno. Venite, dottore! Porta disgrazia stare a sentire.

Cerca di trascinare con sé il dottore.

DOTTORE
(*rimane e si mette in ascolto*)
L'acqua geme, come un uomo che muoia. Là c'è qualcuno che affoga!

CAPITANO
Che cosa sinistra! La luna rossa e la nebbia grigia. Sentite? Ora di nuovo il gemito...

DOTTORE
Più leggero... Adesso silenzio assoluto.

CAPITANO
Venite! Venite presto.

Trae con sé il dottore. Escono entrambi. Intermezzo orchestrale.

SCENA QUINTA

*Strada davanti alla porta di casa di Maria. Mattino luminoso, sole.
I bambini giocano e gridano. Il bambino di Maria cavalca su un cavalluccio di legno.*

I BAMBINI
Corri, corri cavallino.

Portami là.
Corri, corri cavallino...

Altri bambini giungono impetuosamente.

UNO DI LORO
Tu, Caterina! La Maria...

UN ALTRO
Che c'è?

IL PRIMO
Non lo sai? Son già tutti là.

UN TERZO BAMBINO
(*al bambino di Maria*)
Tu! Tua mamma è morta.

IL BAMBINO DI MARIA
(*sempre giocando*)
Hopp, hopp! Hopp, hopp! Hopp, hopp!

IL SECONDO BAMBINO
Dove sta?

IL PRIMO BAMBINO
È là distesa, sul sentiero, vicino allo stagno.

TERZO BAMBINO
Andiamo a vedere.

Tutti i bambini se ne vanno di corsa.

IL BAMBINO DI MARIA
(*sempre giocando*)
Hopp, hopp! Hopp, hopp! Hopp, hopp!

Indugia un istante e poi cavalca dietro agli altri bambini.

Wozzeck da Roma a Firenze a Venezia

di Paolo Petazzi

Un'aura quasi leggendaria circonda ancora la prima italiana del *Wozzeck* di Alban Berg, che ebbe luogo a Roma, al Teatro Costanzi, nel 1942, in pieno conflitto mondiale. L'alleato tedesco considerava musica 'degenerata' il primo capolavoro teatrale di Berg e nel 1933 ne aveva inesorabilmente arrestato il trionfale cammino in Germania. Le sole pagine di Berg che era stato possibile ascoltare in Germania tra il 1933 e il 1945 erano stati i pezzi sinfonici da *Lulu* che Erich Kleiber volle dirigere a Berlino il 30 novembre 1934, subito prima di dimettersi dalla direzione della Staatsoper e lasciare il Paese. Non era neppure pensabile la coraggiosa idea di Kleiber di dirigere a Berlino la seconda opera di Berg, che già nel 1934 l'autore considerava finita, dal punto di vista compositivo, anche se non ne aveva completato la strumentazione, che fu interrotta dalla morte prematura.

In Italia la situazione era del tutto diversa, e leggendarie apparivano soltanto le difficoltà esecutive del *Wozzeck*, come spiega un autorevole testimone, Fedele D'Amico, nelle riflessioni su «La musica sotto il fascismo» con le quali nel 1984 aveva partecipato alla presentazione del libro di Fiamma Nicolodi su *Musica e musicisti nel ventennio fascista*. Secondo D'Amico in ambito musicale il regime non si sentiva minacciato da alcuna «arte degenerata» e la limitata diffusione della Scuola di Vienna non aveva ragioni politiche, tanto è vero che in modo simile era limitata anche in Francia e Gran Bretagna: il 'coraggio' di mettere in scena *Wozzeck* riguardava soltanto le non comuni difficoltà della scrittura strumentale e vocale. Scrive D'Amico:

E questo soltanto, allora, stupì: voglio dire, il fatto che quelle difficoltà venissero superate.¹

La prima italiana del *Wozzeck* ebbe luogo all'interno di due «stagioni straordinarie di opere moderne» che inclusero anche il *Mandarino miracoloso* di Bartók (allora era diffusa la traduzione «meraviglioso») e in cui non mancarono opere di Casella (*La donna serpente*) e Dallapiccola (*Volo di notte*). Nel regime fascista, come ebbe a spiegare D'Amico, alla prassi della conquista e del mantenimento del potere non corrispondeva in modo coerente e sistematico una teoria, così che accanto a posizioni conservatrici o decisamente reazionarie trovavano spazio anche le aperture volute, tra gli altri, da Alfredo Casella.

Il primo capolavoro teatrale di Berg fu allestito in Italia sette anni dopo la morte del compositore. Dirigeva Tullio Serafin e il protagonista era Tito Gobbi, che, come d'uso, cantava la sua parte in italiano, nella traduzione di Alberto Mantelli, che aveva scritto anche



Arnold Schönberg. *Ritratto di Alban Berg*. Vienna, Historisches Museum der Stadt.

una attendibile guida all'ascolto. Non credo che esistano documenti sonori di quella prima italiana del 1942, ma dodici anni dopo, il 30 settembre 1954, un *Wozzeck* 'italiano' con lo stesso protagonista, Tito Gobbi, fu proposto in un concerto dell'orchestra della RAI di Roma diretto da Nino Sanzogno: una registrazione documenta la alta qualità dell'impegno interpretativo del celebre baritono che molti conoscono come lo Scarpia della registrazione di *Tosca* diretta da Victor De Sabata con Maria Callas protagonista. Tra gli altri interpreti illustri delle prime rappresentazioni italiane di *Wozzeck* va citato almeno Italo Tajo nella parte del Dottore.

Gobbi e Tajo cantarono *Wozzeck* anche alla Scala nel 1952, sotto la direzione di Dimitri Mitropoulos. Seguirono Napoli, Venezia, Firenze e nel 1964 di nuovo Roma, nello stesso allestimento del 1942. In seguito in Italia la maggior diffusione dell'opera si ebbe nell'originale tedesco con una significativa eccezione, nel 1979 al Maggio Musicale Fiorentino, durante il quale Fedele D'Amico propose una nuova versione ritmica.

Non soltanto allora Fedele D'Amico si schierò come autorevole sostenitore della necessità di tradurre, soprattutto in opere come *Wozzeck*, nelle quali «ogni parola è semanticamente decisiva». ² La proiezione dei sovratitoli con la traduzione non mutava secondo D'Amico la sostanza del problema, creando una dissociazione tra ciò che si ascolta, il testo in lingua originale, e ciò che si legge sbirciando velocemente mentre si guarda lo spettacolo. Ho citato D'Amico come la voce più nota e autorevole tra coloro che hanno insistito sul fatto che, nel caso di lingue non conosciute da gran parte del pubblico, la difesa dei valori fonici della lingua originale è in conflitto con la diretta, immediata percezione dei valori semantici. Si può aggiungere che è in conflitto anche con la formazione di interpreti che con quella lingua non hanno familiarità.

LA TARDIVA SCOPERTA DI UN TESTO INCOMPIUTO

Nel caso del *Wozzeck* il problema è reso più complesso dalla qualità eccezionale del testo di Büchner, che morì prematuramente nel febbraio 1837 e di cui è l'ultimo, incompiuto dramma. Proprio perché incompiuto mancava nelle prime edizioni postume. Fu pubblicato per la prima volta quarantadue anni dopo la morte di Büchner, nel 1879, a cura di Emil Franzos (con gravi manipolazioni, come vedremo); ma giunse sulle scene soltanto nel novembre 1913, al Residenztheater di Monaco, con la regia di Eugen Killian, le scene di Alfred Roller e con protagonista Albert Steinrück. Una ventina d'anni dopo, nella sezione riguardante Büchner della antologia di lettere *Deutsche Menschen* (Uomini tedeschi) Walter Benjamin osservava:

La riscoperta di Büchner alla vigilia della prima guerra mondiale appartiene ai pochi avvenimenti politico-letterari dell'epoca che non siano stati svalutati nel 1918 e la cui attualità deve apparire lampante ai contemporanei...³

Nel momento di quella riscoperta si colloca la genesi della prima opera di Alban Berg, e la sua stessa eccezionale fortuna negli anni 1925-1932 non è separabile dal rilievo



Egon Schiele, *Arnold Schönberg*. New York, raccolta Charles Grünewald.

che nel volgere di pochi anni la figura di Büchner assunse nella cultura tedesca, in particolare attraverso la rivelazione tardiva dei frammenti del suo ultimo, incompiuto lavoro (che fecero una impressione straordinaria tra gli altri, a Rilke). Per ciò che riguarda Berg, soltanto nel 1981 è stata resa nota una testimonianza di Paul Elbogen, che come Berg il 5 maggio 1914 assisteva alla prima viennese del dramma di Büchner:

«Quattro file dietro di me sedeva Alban Berg, che salutai entrando perché lo conoscevo bene da anni». Alla fine dello spettacolo «incontrai Alban Berg. Era mortalmente pallido e sudava abbondantemente. 'Che ne dici?' – ansimò, fuori di sé – 'Non è fantastico, incredibile? ... Qualcuno deve metterlo in musica'». ⁴

Questa testimonianza offre una ulteriore conferma della folgorante immediatezza con cui si impose a Berg l'idea di comporre il *Wozzeck*. Al suo primo progetto teatrale Berg pose mano subito, limitandosi però a qualche abbozzo, perché il 1914 fu dedicato per la maggior parte ai *Tre Pezzi* per orchestra op. 6 (finiti nel 1915). Soltanto dopo la fine del primo conflitto mondiale Berg, che aveva dovuto mettere da parte il progetto nel 1915 per riprenderlo nel 1917, poté dedicarsi intensamente al nuovo lavoro, che portò a termine a metà ottobre 1921 per quanto riguarda la composizione vera e propria, finendo la strumentazione nell'aprile 1922. Berg aveva allora trentasette anni ed era poco conosciuto: dovette pubblicare a proprie spese (e poté farlo grazie al generoso aiuto di Alma Mahler) la prima edizione dello spartito, che solo in seguito, nel 1923, la Universal accolse nel proprio catalogo. Il successo del *Quartetto* op. 3 al Festival di Salisburgo nell'agosto 1923 e l'interesse che cominciava a suscitare il nuovo lavoro cambiarono la situazione: decisivo fu l'intervento del grande Erich Kleiber, che dopo aver letto il *Wozzeck* decise di assumersi il compito della prima rappresentazione a Berlino, dove era *Generalmusikdirektor* alla Staatsoper. La prima fu anticipata dall'esecuzione in concerto dei tre frammenti che Berg estrasse dall'opera: li diresse Hermann Scherchen a Francoforte nel giugno 1924. A Berlino *Wozzeck* andò in scena il 14 dicembre 1925, con un successo che cambiò la vita di Berg, garantendogli per alcuni anni elevati diritti d'autore. Il primo teatro che allestì l'opera dopo Berlino fu l'Opera Nazionale Ceca di Praga (11 novembre 1926), suscitando violente contestazioni di natura non musicale, ma politico-nazionalistica. Nel giugno 1927 il *Wozzeck* trionfò a Leningrado; ma decisivo per la fortuna dell'opera fu soprattutto l'allestimento del teatro di Oldenburg (5 marzo 1929) con la direzione di Johannes Schüller: infatti il trionfo a Oldenburg dimostrò che le difficoltà della partitura non erano affatto insormontabili anche per i mezzi di un piccolo teatro 'di provincia'. Oltre ai numerosi allestimenti in teatri tedeschi ci furono quelli di Philadelphia e New York (con Leopold Stokowski sul podio) e di Bruxelles nel 1932. L'ascesa del partito nazionalsocialista in Germania arrestò il cammino trionfale dell'opera, che Erich Kleiber volle coraggiosamente riproporre a Berlino il 30 novembre 1932: fu l'ultima messa in scena in Germania prima della fine del conflitto mondiale. Negli anni 1933-1945 ci furono soltanto l'esecuzione in forma di concerto a Londra con i complessi della BBC diretti da Adrian Boult nel 1934 e il già citato allestimento dell'Opera di Roma nel novembre 1942.

Il progetto del *Wozzeck*, che Berg aveva sentito subito come una necessità, era parso inizialmente a Schönberg improponibile e destinato al fallimento. La personalità di Berg nel



Locandina della prima rappresentazione del *Woyzeck* di Büchner alla Residenzbühne di Vienna, 5 maggio 1914.

mania, di Strauss con *Salome* (Dresda 1905), *Elektra* (Dresda 1909), *Rosenkavalier* (Dresda 1911) o di Schreker con *Der ferne Klang* (Francoforte 1912). E tuttavia ciò che a Schönberg appariva impossibile nasceva dalla immediata, geniale intuizione dell'attualità dell'ultimo capolavoro di Büchner negli anni dell'Espressionismo, una intuizione che peraltro fu condivisa, qualche anno dopo, da Manfred Gurlitt.⁵

STORIA DEL *WOYZECK* DI BÜCHNER

Al *Woyzeck* (questo è il titolo che un errore di lettura di Franzos mutò in *Wozzeck*) Büchner lavorò dall'autunno 1836 fino alla morte improvvisa, per una febbre tifoide, il 19 febbraio 1837. Il dramma fu dunque l'ultimo, incompiuto frutto della febbrile attività letteraria, cui Büchner (nato presso Darmstadt il 17 ottobre 1813) si dedicò soltanto nell'ultima fase della sua brevissima vita, a partire dal 1835, a Darmstadt, Strasburgo e Zurigo. Nella città francese si era dovuto rifugiare dal marzo 1835 in seguito alla diffusione clandestina del manifesto rivoluzionario *Der Hessische Landbote* (Il Messaggero dell'Assia, 1834), scritto da Büchner a Giessen con la collaborazione del pastore Weidig (che intervenne per attenuarne i contenuti, e che non riuscì a sfuggire all'arresto finendo suicida in carcere). La forzata rinuncia all'attività

1914 era già ben definita nella sua autonomia rispetto a quelle di Schönberg e di Webern: capolavori come il *Quartetto* op.3 (1910), gli *Altenberg-Lieder* op.4 (1912) e soprattutto i *Tre Pezzi* per orchestra op.6 (1914-1915) offrono esempi compiuti della complessità della poetica del compositore viennese, della sua vocazione all'eterogeneo e al labirintico, controllati con sovrana coscienza stilistica, e quindi anche della sua possibile attitudine al teatro musicale. La densità del linguaggio orchestrale dell'op.6, le prospettive apocalittiche dischiuse dal suo organico proliferare, il rapporto con l'eredità di Mahler sono tutti aspetti che documentano la vicinanza non soltanto cronologica del *Wozzeck* al primo capolavoro sinfonico di Berg, non per caso composto nell'anno stesso in cui conobbe il dramma di Büchner.

Non è dunque sorprendente l'originalità della scelta berghiana rispetto a Schönberg e nel contesto operistico del tempo, negli anni dei trionfi, in Ger-

politica aveva portato alla rapidissima stesura di *Dantons Tod* (La morte di Danton), tragedia scritta in poche settimane a Darmstadt fra la fine di gennaio e il 21 febbraio 1835, della novella *Lenz* (autunno 1835) e della commedia *Leonce und Lena* (1836), mentre Büchner concludeva anche i suoi studi medico-scientifici, pubblicava una tesi sui nervi del cranio, otteneva la laurea e la libera docenza all'Università di Zurigo (3 settembre 1836).

Nella genesi del *Woyzeck* ebbe un rilievo essenziale il caso medico-giudiziario di Johann Christian Woyzeck (Lipsia 1780-1824), condannato a morte per aver ucciso, il 21 giugno 1821, la sua amante Johanna Christiane Woost: un omicidio per gelosia, secondo il giudizio del tribunale, un gesto dove si mescolavano gelosia, ribellione, vendetta, estremo avvilitamento, una azione compiuta in uno stato di sostanziale irresponsabilità secondo coloro che difesero Woyzeck, sottolineando le disperate condizioni di vita dell'assassino. La sua vicenda fu oggetto di perizie mediche e di un dibattito scientifico che proseguì anche dopo l'esecuzione della condanna (Woyzeck fu decapitato a Lipsia il 27 agosto 1824); Büchner ebbe sicuramente modo di conoscere a fondo il 'caso Woyzeck', come dimostrano gli elementi che accolse nel suo dramma: l'attività del protagonista (barbiere e soldato) e i fatti principali, ma anche numerosi dettagli assai precisi e significativi, desunti prevalentemente dalle perizie stese dal dottor Johann Christian August Clarus nel 1821 e nel 1824.

Per Büchner il 'caso Woyzeck' (come altri affini che verosimilmente conobbe) non poneva soltanto un problema di natura medico-legale in un caso di 'femminicidio': egli vi cercava il rapporto tra azione individuale e struttura sociale, trovandovi materiale per riflettere su interrogativi simili a quelli di una sua famosa lettera alla fidanzata, Wilhelmine Jaeglé, che Werner R. Lehmann data dopo il 10 marzo 1834 e Henri Poschmann nel gennaio 1834:

...mi sentivo come annientato dall'orribile fatalità della storia. Nella natura umana trovo un'uguaglianza terribile, nei rapporti umani una violenza inevitabile, concessa a tutti e a nessuno. Il singolo è soltanto spuma sull'onda, la grandezza un puro caso, la supremazia del genio una farsa da marionette, una continua, ridicola lotta contro una legge ferrea: riconoscerla è quanto di più alto ci sia, dominarla impossibile. [...] Il *deve* è una delle maledizioni con cui l'uomo è stato battezzato... Cos'è in noi che mente, uccide, ruba?⁶

Con la massima lucidità, con la più incisiva evidenza Büchner ci mostra la condizione alienata di Woyzeck, il suo gesto disperato e autodistruttivo e i rapporti con i suoi



Johann Christian Woyzeck (1780-1824).



Václav Novák interprete di Wozzeck a Praga, 1926 (da: Franco Pulcini, *Alban Berg*, De Sono-Paravia, Torino 1998).

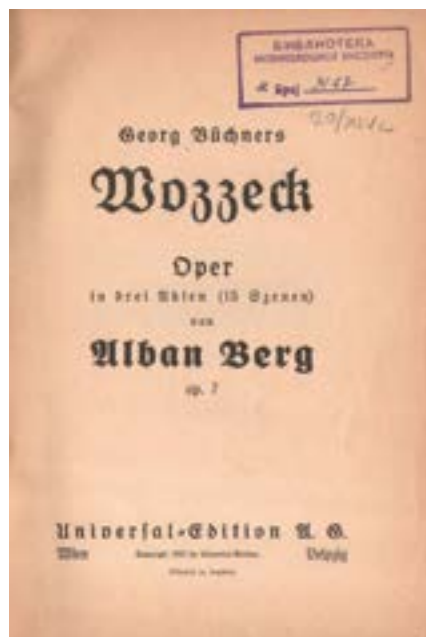
di Büchner, da Hauptmann a Wedekind, agli espressionisti, allo stesso Berg: le successive edizioni (fino al 1920) ne seguirono il testo proponendo soltanto nuovi ordinamenti delle scene. Così per circa quarant'anni nessuno ebbe notizia o sospetto delle manipolazioni di Franzos e mancarono le informazioni essenziali sullo stato dei manoscritti di Büchner e sui problemi che comportava una edizione attendibile. L'edizione critica di Fritz Bergemann fu la prima, nel 1922, a dar conto della complicata situazione dei frammenti manoscritti.

Del *Woyzeck* infatti possediamo tre stesure e alcuni frammenti sparsi, comprendenti un variabile numero di scene: 21 nel primo manoscritto, 9 nel secondo, mentre i frammenti

aguzzini come la conseguenza di un sistema di relazioni sociali. Partendo da fatti appartenenti alla cronaca, ma liberamente ricreati a mostrarne la verità più profonda, Büchner li fa rivivere sulla scena in un linguaggio la cui incisiva sobrietà sembra in ogni momento trasfigurarsi in tensione visionaria, e si vale di una drammaturgia originalissima, in cui la continuità narrativa naturalistica è superata dall'intensità e dall'autosufficienza di ogni frammento, di ogni scena. Il linguaggio e la drammaturgia del *Woyzeck* non hanno riscontro ai tempi di Büchner: tanto più esplosivi dovettero apparire all'epoca della tardiva scoperta dello scrittore, di cui durante la vita era stata pubblicata soltanto la *Morte di Danton* in forma parziale. Passò quasi inosservata come la pubblicazione di *Lenz* e *Leonce und Lena*, curata da Karl Gutzkow poco dopo la morte di Büchner. Una attenzione limitata si ebbe anche quando nel 1850 il fratello Ludwig diede alle stampe una raccolta di scritti, escludendo l'ultimo, incompiuto dramma, perché ai suoi occhi appariva troppo frammentario e di grafia illeggibile.

I frammenti del *Woyzeck* furono pubblicati soltanto nel 1879, nella edizione delle opere di Büchner curata da Emil Franzos (con il titolo *Wozzeck* per una errata lettura della difficile grafia del manoscritto). Tale pubblicazione condizionò tutta la fase determinante della scoperta

sparsi contengono soltanto 2 scene isolate, che non appaiono altrove, e il quarto manoscritto, la «bella copia» provvisoria, è di 17 scene. Le diverse stesure, tutte frammentarie, mostrano con eloquente chiarezza il progredire della nitida costruzione della vicenda all'interno di un sistema sociale: il primo manoscritto racconta la nuda storia di gelosia e di assassinio (ed è l'unico che presenti una narrazione abbastanza estesa, fino alla morte di Marie e alla ricerca del coltello nello stagno); ma soltanto nel secondo manoscritto appaiono per la prima volta le figure del Dottore e del Capitano (che in quanto esponenti rispettivamente del ceto borghese professionale e di quello militar-feudale non hanno il nome proprio, riservato ai personaggi 'inferiori'). Nella provvisoria bella copia le parti del Capitano e del Dottore sono ulteriormente sviluppate, e assai più chiaro e compiuto appare l'inserimento dell'azione 'inevitabile' del protagonista nel sistema di relazioni sociali. Ai nostri occhi l'incompiutezza e la frammentarietà del *Woyzeck* si presentano quindi con un carattere del tutto particolare, che non ha forse altro riscontro nella storia della letteratura: l'ultimo dramma di Büchner non ci appare semplicemente come un torso, ma come un processo di lavoro, che possiamo seguire con precisa conoscenza soltanto nelle edizioni critiche di Werner R. Lehmann (1967) e poi di Henri Poschmann (1992), che riproducono separatamente le diverse stesure manoscritte. In Büchner il processo non è portato a termine; ma i suoi momenti hanno una propria autosufficienza, sono frammenti di incredibile intensità, schegge folgoranti.



Copertina del libretto di *Wozzeck* di Alban Berg.

WOYZECK E WOZZECK: FEDELTA' A UN TESTO MANIPOLATO

Berg si era riproposto la massima fedeltà a Büchner, e nelle scene che aveva scelto per musicarle aveva compiuto tagli e rielaborazioni di varia entità, limitando però molto i suoi interventi. Tuttavia per comprendere la natura della fedeltà di Berg, la prospettiva in cui si colloca il rapporto tra il musicista e il testo, dobbiamo tenere ben presente che egli scoperse Büchner attraverso l'edizione Franzos (rielaborata, solo per ciò che riguarda la disposizione delle scene, da Paul Landau). Molte differenze tra il *Woyzeck* di Büchner e il *Wozzeck* di Berg, a cominciare dal nome del protagonista nel titolo, dipendono non da interventi del compositore, ma dalle arbitrarie manipolazioni di Franzos, sul cui testo si basarono tutte le successive edizioni di Büchner prima di quella di Witkowski (1920). Berg lavorò sull'edizione di Paul Landau (1909) riprodotta in un volumetto della Insel Verlag (Lipsia 1913): ci è rimasta la copia di questo libro appartenuta al compositore e i suoi

L'ORCHESTRA

4 FLAUTI (ANCHE OTTAVINO)
 4 OBOI (ANCHE CORNO INGLESE)
 4 CLARINETTI
 (PRIMO ANCHE IN LA, ANCHE 2 PICCOLI)
 CLARINETTO BASSO
 3 FAGOTTI
 CONTROFAGOTTO

 4 CORNI
 4 TROMBE
 4 TROMBONI
 BASSOTUBA

 TIMPANI
 PERCUSSIONI

 ARPA

 CELESTA

 ARCHI

ORCHESTRINA DA TAVERNA (IN PALCOSCENICO)

CLARINETTO IN DO
 BASSOTUBA
 FISARMONICA
 CHITARRA
 2 VIOLINI (ACCORDATI UN TURNO SOPRA)
 PIANOFORTE SCORDATO

appunti autografi dimostrano, fra l'altro, che definizione del libretto e concezione della musica procedevano parallelamente. Servendosi dell'edizione Landau, Berg ne seguì anche la disposizione delle scene, omettendone nove.

Abbiamo già ricordato che la genesi dell'opera fu lunga, perché si intrecciò con la tragedia della guerra e anche perché la complessità della poetica di Berg non gli consentì mai ritmi di lavoro rapidi. Chiamato alle armi, Berg non resse fisicamente alle prove impostegli nell'ottobre 1915 nel campo di addestramento di Bruck an der Leitha (una esperienza che per sua stessa dichiarazione lo spinse a identificarsi quasi autobiograficamente con il suo protagonista) e nel 1916 fu impiegato a Vienna presso il ministero della guerra. La fase più intensa del lavoro al *Wozzeck* si colloca dopo la fine del conflitto, e dovette conoscere un momento di incertezza quando, nel 1920, Witkowski pubblicò la sua edizione del *Woyzeck*, la prima controllata sui manoscritti originali e non basata su Franzos, di cui svelò gli arbitrii. Secondo la persuasiva ipotesi di Peter Petersen⁷ soltanto nel 1921, quando era già avanzata la composizione del secondo atto, Berg prese visione dell'edizione Witkowski e si rese conto di aver lavorato su un testo manipolato, dove anche il nome del protagonista era stato letto in modo errato. Conservando consapevolmente il titolo *Wozzeck*, Berg volle probabilmente lasciare una indicazione sulla fonte di cui si era servito: poté tener conto in qualche dettaglio dell'edizione Witkowski; ma una correzione sistematica avrebbe comportato sostanziosi rifacimenti nella composizione. Un solo esempio: nella quarta scena del primo atto le ultime parole del Dotto-

re, «Wozzeck, mi mostri la lingua», aggiunte da Franzos, avevano suggerito una soluzione musicale impensabile con un altro testo.

Nessuno vorrebbe rinunciare alla musica che conclude questa scena; ma nel contesto della tesa concisione di Büchner la battuta aggiunta da Franzos è una sottolineatura superflua. Non è tuttavia il peggiore tra i suoi interventi, che oggi suonano come sbavature, come attenuazioni della essenzialità e della lucida tensione dell'originale. Franzos mise in bocca a Wozzeck qualche espressione religiosa e anche parole quasi autogiustificative (rigorosamente escluse da Büchner, dato che il personaggio è vittima della inevitabilità del suo agire). Ad esempio nella quinta scena del secondo atto dell'opera, quando Wozzeck non riesce a dormire, e confida ad Andres di veder sempre davanti agli occhi un coltello, è tutta di Franzos la frase *Mein Herr und Gott, 'und führe uns nicht in Versuchung. Amen!* (Signore mio Dio, 'e non ci indurre in tentazione. Amen'). E quando Wozzeck sta per uccidere Marie (nell'opera terzo atto, scena 2) le parole che le rivolge sono in gran parte manipolate da Franzos: in particolare non sono di Büchner le ironiche osservazioni 'giustificative' *Und bist doch fromm? Und gut! Und treu!* (Eppure sei pia? e buona! e fedele!).

Franzos taglia, deforma e banalizza cambiando completamente le parole di Wozzeck sconvolto dalle insinuazioni del Capitano e del Dottore sul tradimento di Marie (secondo atto, ultima parte della scena 2), là dove il protagonista dice che nel cielo così bello, fermo e pesante verrebbe voglia di piantare un chiodo e impiccarci-sì, «solo per quel trattino, fra sì e ancora sì, e no». Forse anche per difficoltà di lettura, Franzos elimina l'immagine del cielo bello fermo e pesante (*ein schön, festen groben*

LE VOCI

WOZZECK

BARITONO E VOCE RECITANTE

IL TAMBURMAGGIORE

TENORE DRAMMATICO

ANDRES

TENORE LIRICO E VOCE RECITANTE

IL CAPITANO

TENORE COMICO

IL DOTTORE

BASSO COMICO

PRIMO GARZONE

BASSO PROFONDO E VOCE RECITANTE

SECONDO GARZONE

BARITONO ACUTO

LO SCIOCCO

TENORE ACUTO

MARIA

SOPRANO

MARGRET

CONTRALTO

IL BIMBO DI MARIA

VOCE BLANCA

UN SOLDATO

TENORE

Staats-Theater

Opernhaus

Berlin, Montag, den 14. Dezember 1925

14. Karten-Reservesatz.

(Außer Abonnement)

Uraufführung:

Georg Büchners

Wozzeck

Oper in drei Akten (15 Szenen) von Alban Berg.

Musikalische Leitung: General-Musikdirektor Erich Kleiber.

In Szene gesetzt von Franz Ludwig Hörth.

Wozzeck	Leo Schützendorf
Tambourmajor	Fritz Soot
Andres	Gerhard Witting
Hauptmann	Waldemar Henke
Doktor	Martin Abendroth
1. Handwerksbursch	Ernst Osterkamp
2. Handwerksbursch	Alfred Borchardt
Der Narr	Marcel Noë

Marie	Sigrid Johanson
Margret	Jessyka Koettrik
Mariens Knabe	Ruth Iris Witting
Soldat	Leonhard Kern

Soldaten und Burschen, Mägde und Dirnen, Kinder.

Gesamtausstattung: P. Aravantinos.

Technische Einrichtung: Georg Linnebach.

Nach dem 2. Akt findet eine längere Pause statt.

Kein Vorspiel.

Den Besuchern der heutigen Vorstellung wird das neu
erschienene Heft der „Blätter der Staatsoper“
unentgeltlich verabfolgt.

Himmel) e l'inquietante trattino tra il sì e il no, e scrive invece «Dio del cielo! Potrebbe venir voglia di impiccarsi! Così si saprebbe dove si è» (nella versione ritmica di Mantelli l'ultima frase è tradotta: «Si saprebbe che cosa siamo!»).

Nella scena di Marie che legge il Vangelo (nell'opera atto terzo, scena 1), oltre a introdurre altri mutamenti, Franzos aggiunge proprio alla fine una frase (musicata da Berg). Mentre Büchner conclude con «Salvatore! vorrei ungere i tuoi piedi!», Franzos ribadisce insistendo: «Salvatore, hai avuto pietà di lei, abbi pietà anche di me!...».

Gli esempi potrebbero continuare. Altri problemi sono creati dal fatto che Franzos non privilegia la bella copia provvisoria, recuperando materiali dalle stesure precedenti. Di particolare interesse è la conclusione della terza scena del secondo atto, che si colloca al centro dell'opera, quella in cui Wozzeck rinfaccia a Marie il suo tradimento. Nella bella copia provvisoria la scena è brevissima e Wozzeck non reagisce alla implicita ammissione di Marie. Nella seconda stesura (qui seguita da Franzos, e quindi nell'opera di Berg), Wozzeck compie un gesto minaccioso, e subito è fermato dalle parole della donna: «Meglio un coltello in corpo che la tua mano su di me». Nella risposta di Wozzeck la ripetizione «meglio un coltello...» è una aggiunta di Franzos; ma la successiva riflessione («L'uomo è un abisso; vengono le vertigini a guardarci dentro») appartiene a Büchner (seconda stesura). Questa frase sembra essenziale per una lettura di tipo espressionistico-esistenziale per il rapporto di Berg e dei suoi contemporanei con il *Woyzeck*.

Per l'immagine di Büchner cara agli espressionisti, e per il rapporto tra Berg e il testo, fu rilevante anche la disinvoltura con cui Franzos (come pure, in modo diverso, Landau) cercò di trarre un dramma compiuto da frammenti di stesure diverse, senza rendere conto delle varie fasi della scrittura del *Woyzeck*. Decisiva fu l'idea di Franzos (oggi rifiutata da quasi tutti gli studiosi büchneriani) di far concludere il dramma con la morte del protagonista, cui verosimilmente Büchner non avrebbe risparmiato il calvario del processo e della condanna. Questa conclusione (nel contesto della lettura in chiave espressionistica che caratterizzò allora la fortuna di Büchner) ebbe certamente rilievo nello spingere Berg a sottolineare le dimensioni nichilistico-esistenziali del dramma. Il compositore operò una semplificazione (escludendo alcune scene essenziali) per ottenere un libretto in tre atti di cinque scene ciascuno, rispondente a esigenze di concisione narrativa e di serrata unità, organizzato nella successione «Esposizione – Peripezia – Catastrofe» che Berg stesso sottolineò nella conferenza⁸ sulla propria opera (preparata nel 1929 in occasione dell'allestimento del *Wozzeck* al teatro di Oldenburg). In nome delle esigenze della drammaturgia musicale bergghiana vanno perdute dimensioni importanti del testo di Büchner, straordinariamente ricco di complesse implicazioni nella densità di significato che di volta in volta racchiudono le brevi, rapide scene da cui è costituito. Non c'è nulla nel *Woyzeck* che si possa tagliare senza determinare una menomazione, e forse l'omissione più clamorosa è quella delle scene davanti e dentro la baracca, con lo spettacolo del cavallo ammaestrato. Sono tuttavia sempre evidenti le ragioni che spinsero Berg, talvolta dopo molte incertezze e ripensamenti, a rinunciare a diverse scene di grande rilievo: appare chiara la preoccupazione di eliminare tutto ciò che può deviare, arrestare o rallentare il serrato incalzare degli eventi che portano al compiersi della tragedia. E allora scompaiono non soltanto scene apparentemente non

GEORG BUECHNERS

WOZZECK

Oper
in 3 Akten (17 Szenen)

von

ALBAN BERG

op. 7

PARTITUR

Nach den hinterlassenen endgültigen Kor-
rekturen des Komponisten revidiert von
H. E. Apostel (1955)

UNIVERSAL EDITION

necessarie alla vicenda principale (come le citate scene davanti e nella baracca), ma anche quelle che fanno presagire il tragico epilogo (la breve scena in cui Wozzeck acquista il coltello dal rigattiere ebreo e quella in cui consegna ad Andres le poche cose che possiede). In nome della più incisiva rapidità Berg sacrificò pagine büchneriane di cui certamente non rifiutava i contenuti drammaturgici. Va solo notato che risale in parte a un intervento di Franzos, in parte a un taglio di Berg la indifferenza che sembra manifestare Andres: l'eliminazione della scena in cui Wozzeck gli lascia le sue cose si risolve in una sottolineatura della disperata solitudine del protagonista. È tutta di Berg l'idea geniale di far assistere inconsapevolmente alla morte di Wozzeck il Capitano e il Dottore, e non due anonimi passanti. Di minore importanza sono alcuni interventi che Berg fece per attribuire all'infelice soldato qualche tratto autobiografico: si spiegano così, facendo riferimento alle esperienze di Berg a Bruck an der Leitha, alcune varianti nella dieta prescritta a Wozzeck dal Dottore. Sono quasi tutte di Berg, infine, le minuziose didascalie sull'azione scenica.

STRUTTURE DRAMMATICHE E FORMALI

Un minuzioso elenco dei tagli (e dei pochi interventi) di Berg risulterebbe in questa sede troppo lungo; ma non modificherebbe il dato essenziale e centrale, il fatto cioè che il compositore perseguì, compatibilmente con le proprie esigenze drammaturgico-musicali, una sostanziale fedeltà a Büchner (ovviamente in rapporto all'immagine che il musicista poteva averne nel 1914). Da questa consapevole fedeltà sono inseparabili alcuni caratteri essenziali del *Wozzeck*. La «eccezionale tragicità» che Schönberg considerava inadatta alla musica era quella di una vicenda ambientata in una squallida quotidianità, in una condizione oppressa e soffocata, che non è e non può essere oggetto di trasfigurazione e che neppure può essere intesa in chiave semplicisticamente naturalistica. Ci troviamo di fronte al disgregarsi di una coscienza, a una perdita di identità e alla situazione sociale che a essa conduce.

In una lettera a Webern del 19 agosto 1918 Berg si dichiarava profondamente colpito dallo *Stimmungsgehalt*, dal contenuto di atmosfera, dal clima espressivo e dall'intensità delle singole scene. Il compositore coglieva così un aspetto essenziale dell'originalità del frammento büchneriano, dove l'azione si frantuma in atomi drammatici di incisiva rapidità, in improvvise folgorazioni affioranti dal buio, in nuclei intensissimi e irripetibili: ogni scena è uno di questi nuclei, in sé compiuto e significativo. Dalla comprensione di questi caratteri del testo nasce la specificità della soluzione formale ideata da Berg per la sua opera, che anche dal punto di vista musicale poneva problemi particolari, essendo la prima di ampio respiro che rinunciava alle possibilità costruttive garantite dal sistema tonale. Berg si distaccò dalla tradizione post-wagneriana conferendo a ogni scena una propria autonomia formale musicalmente coerente, in sé conclusa, che non gli impedisse tuttavia una adesione al testo momento per momento; mirò inoltre a creare anche una tesa, serrata continuità in ogni atto collegando le scene con interludi e con una fitta rete di temi e motivi ricorrenti.

Il primo atto ha per Berg la funzione di una 'esposizione': presenta Wozzeck e gli altri personaggi e pone le premesse dell'azione. La prima scena, con Wozzeck che rade il Capitano, ci fa conoscere un aspetto della condizione di opprimente subordinazione in

WOZZECK

Oper in 3 Akten (15 Szenen) / Opera in 3 acts (15 scenes)

English text by
Vida Horford and Eric Blackall

ERSTER AKT / ACT ONE

Alban Berg, op.7

Sehr mäßige Viertel (♩ = 60) etwas zögernd a tempo

1. Oboe
Englischhorn
1. Klarinette in B
Baßklarinette in B
1. Fagott
Kleine Trommel
Becken

Vorhang auf. - - - 1. Szene / 1st Scene
Curtain rises - - - 1. Zimmer des Hauptmanns (Frühmorgens) / The Captain's room (Early morning)

Hauptmann auf einem Stuhl vor einem Spiegel / Captain sitting on a chair in front of a mirror
Wozzeck ruhet den Hauptmann abwartend / Wozzeck waiting for the Captain

Sehr mäßige Viertel (♩ = 60) etwas zögernd a tempo

1. Violine o.D.
2. Violine o.D.
Viola o.A.
Violoncelle o.D.

[illegible][illegible]

cui vive; poi la seconda scena rivela le profonde inquietudini della vita interiore del protagonista, la sua psiche sconvolta e non lontana dalla disintegrazione, il suo rapporto con la natura, con le misteriose voci che crede di udire. Non per caso, Büchner fece iniziare con questa scena la stesura in «bella copia provvisoria» del *Woyzeck*. Anche il rapporto umano più autentico, quello con Marie e con il figlio, è vissuto da Wozzeck senza serenità e senza gioia. Gli esperimenti del Dottore (che conosciamo nella quarta scena) si rivelano una persecuzione destinata ad accrescere il turbamento della mente sconvolta dell'infelice soldato. L'atto si conclude con il 'tradimento' di Marie, che cerca fra le braccia del Tamburmaggiore una evasione che a lei stessa sembra apparire illusoria, quasi con fatalistica rassegnazione. Le cinque scene del primo atto hanno la forma di cinque «pezzi caratteristici».

Il secondo atto invece è spiegato da Berg come una sinfonia in cui si succedono forma sonata, Fantasia e fuga, Largo, Scherzo e Rondò marziale. Nella seconda scena, dopo la grottesca «Fantasia» sui temi del Capitano e del Dottore, l'addensarsi della polifonia nella fuga, fino al limite del caos, offre una immagine sconvolgente degli abissi che si spalancano nella mente di Wozzeck, il cui tema non riappare più nella salda compattezza della sua prima enunciazione a 4 voci, ma viene letteralmente disintegrato, fino alla deformazione e frantumazione su cui si basa l'esplosione sonora che accompagna la precipitosa uscita del soldato.

Nella terza scena (corrispondente al tempo lento della «sinfonia») il confronto tra Wozzeck e Marie segna il momento cruciale nella svolta verso la catastrofe. La quarta scena, lo Scherzo della sinfonia, è quella che Berg considerava di più difficile realizzazione, anche per la presenza sul palcoscenico della orchestra che accompagna le danze nell'osteria. È forse il massimo esempio della non univoca complessità stilistica del *Wozzeck*, densa come è di allusioni ed evocazioni di materiali disparati. Il Ländler lento che inizia mentre il sipario è ancora abbassato sembra una deformazione del valzer del *Freischütz* ed è subito seguito da un'evidente allusione al valzer di Ochs nel *Rosenkavalier*, poco oltre si cita (solo con un rapido accenno) il Minuetto del Finale I del *Don Giovanni*. Non c'è gioia nelle musiche di consumo, mahlerianamente estraniare, che accompagnano le danze nell'osteria, né nelle canzoni popolari anche in questa scena evocate, né nell'ubriachezza dei due garzoni: per Büchner come per Berg sono illusorie le povere evasioni che si possono concedere le classi più misere. Conclude la «sinfonia» un rondò nuovamente incentrato sulla violenza del Tamburmaggiore, di cui è vittima Wozzeck.

Nel clima notturno e spettrale del terzo atto si compie la tragedia. Qui Berg persegui la coincidenza tra ragioni drammatiche e compattezza formale attraverso una serie di «Invenzioni»: su un tema, su una nota, su un ritmo, su un accordo, su una tonalità, su un movimento uniforme. La prima scena è un tema con sette variazioni e una fuga conclusiva. La seconda è la scena dell'uccisione di Marie. La «Invenzione sopra una nota» comporta l'ossessiva presenza di un pedale (il suono Si) in diversi registri: il maggiore o minor rilievo con cui si percepisce questa nota tenuta è legato al diverso grado dell'ossessione dell'idea omicida nella mente sconvolta di Wozzeck, e quando il pensiero dell'uccisione gli si presenta del tutto irrevocabile si ascolta agli archi un Si esteso su sei ottave. È un momento, l'ultimo, di rituale, solenne sospensione: poi il timpano scandisce ininterrottamente il Si fino alla 'risoluzione'

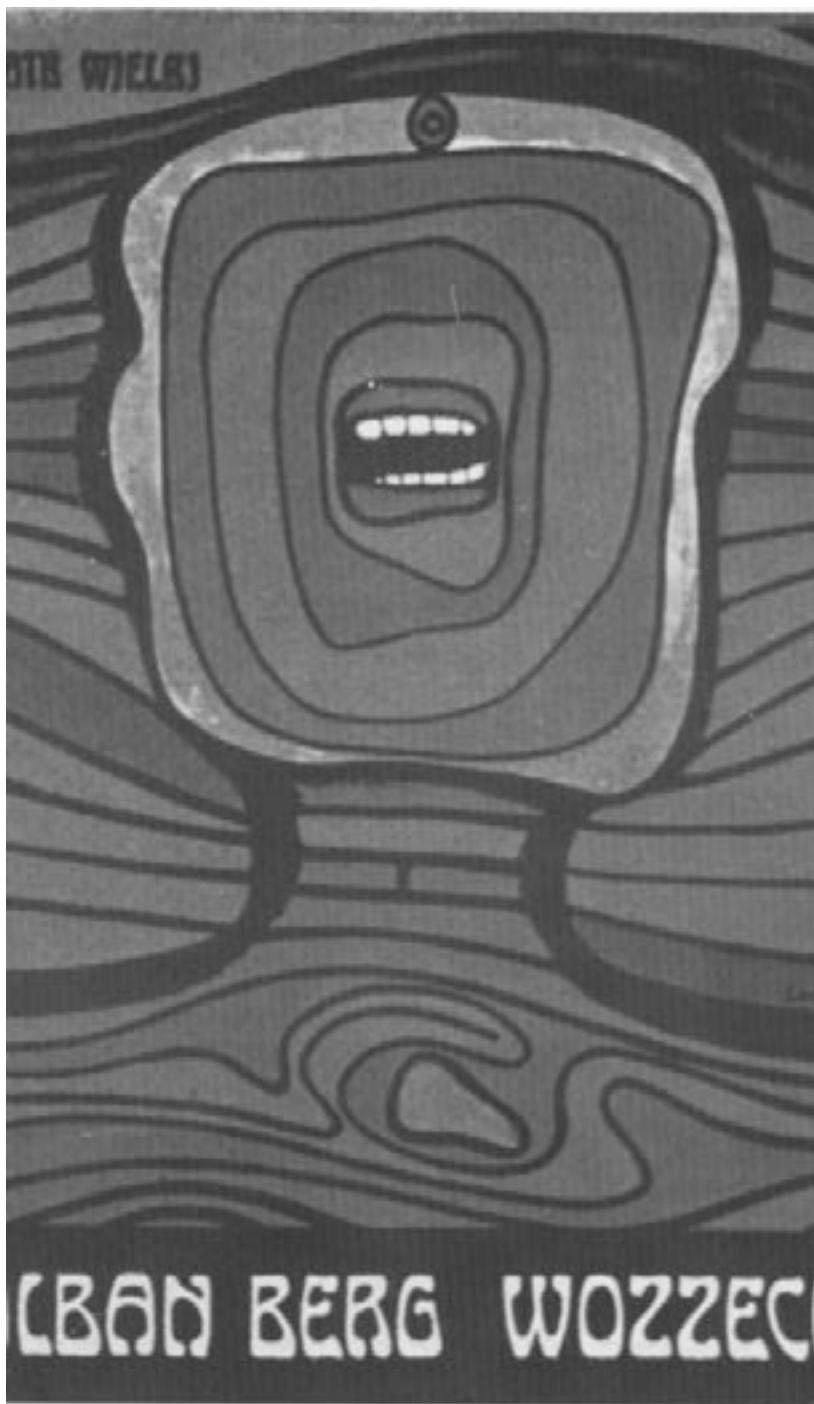
sul Do quando Wozzeck esclama «*Tot*» (morta). Proprio questa scena con la sua allucinata tensione, con le sonorità livide, gelide, percorse da brividi sinistri, è un esempio eloquente dell'impostazione antinaturalistica del *Wozzeck*: non siamo di fronte, del resto, a un semplice omicidio per gelosia, ma a una sorta di gesto rituale, che Wozzeck sconvolto compie come una fatalità inevitabile, che non ha ai suoi occhi il significato di una vendetta personale. Dopo la morte di Marie, sull'unica nota Si è costruito il duplice crescendo del seguente, famoso interludio, un vero e proprio grido dell'orchestra, la prima volta definito con tecnica sottile (un canone ritmico regola le entrate dei diversi strumenti), la seconda con un effetto fragoroso e raccapricciante, che coinvolge fin dall'inizio l'intera orchestra. Tra l'uno e l'altro crescendo la grancassa scandisce un ritmo: su di esso è costruita la «Invenzione sopra un ritmo» della terza scena, che inizia, con un trapasso improvviso di irresistibile efficacia, con la sgraziata sonorità di un pianino da osteria. È come una angosciata allucinazione vista attraverso gli occhi del delirio di Wozzeck inseguito dal suo incubo. La sua ossessione è incarnata dal ritmo che percorre tutto il pezzo nelle più diverse forme di aumentazione e diminuzione.

La morte di Wozzeck è una «Invenzione» sopra un accordo di 6 note. Difficile parlare di 'suicidio' del protagonista: non c'è nel testo, e soprattutto non c'è nella musica, alcuna allusione a un gesto violento, a una precisa intenzionalità. C'è piuttosto un abbandonarsi, uno scivolare e annientarsi nella natura: la natura aveva sempre parlato a Wozzeck un linguaggio misterioso e inquietante, e ora l'acqua gli sembra sangue, in un'ultima allucinazione.

Individuando con una specifica soluzione formale ogni scena, Berg ne esalta lo *Stimmungsgehalt*, sottolineandone le accese illuminazioni drammatiche. Il compositore fa esplodere le potenzialità espressive, la forza visionaria e allucinata del linguaggio di Büchner (dove ogni parola, ogni gesto si configura come una sorta di 'centro esplosivo'), e colma così, come notò Adorno, il divario cronologico con il testo attraverso l'intuizione della sua attualità espressionista. La intensità di questa adesione alla parola büchneriana in ogni frammento drammatico, e insieme la preoccupazione di una serrata continuità, coesistono nel *Wozzeck* in un modo peculiare. Di tale peculiarità il compositore era ben consapevole quando dichiarava di non aver mai pensato di «riformare la struttura artistica dell'opera»: ⁹ il teatro musicale del nostro secolo non può fondare tradizioni né servirsene aproblematicamente, e la sua storia è fatta, in un certo senso, di capolavori isolati (anche Berg in *Lulu* creò soluzioni musicali e drammaturgiche diverse da quelle del *Wozzeck*).

Berg ebbe subito chiaro il rapporto tra i caratteri del testo di Büchner e le soluzioni stilistico-formali della propria opera, come dimostra la lettera a Webern dell'agosto 1918:

...Non è solo il destino di quest'uomo sfruttato e perseguitato da *tutti* che mi tocca tanto da vicino, ma anche l'inaudito contenuto di atmosfera (*Stimmungsgehalt*) delle singole scene. Naturalmente mi attirava anche l'unione di 4-5 scene in un atto attraverso interludi orchestrali (qualcosa di simile trovi nel *Pelléas* di Maeterlinck-Debussy). In corrispondenza alla diversità del carattere di queste singole scene ho anche ideato un grande avvicendamento nelle loro forme musicali. Così ad esempio vi sono normali scene d'opera con elaborazione tematica continua, e poi scene prive di ogni tematica al modo di *Erwartung* (comprendimi bene: solo dal punto di vista formale, non c'è imitazione stilistica!), forme di Lied, variazioni ecc.¹⁰



Jan Lenica, *Alban Berg Wozzeck*. Varsavia, Biennale Internazionale del Manifesto, 1964.

Il riferimento al *Pelléas* documenta l'interesse per Debussy che Berg coltivò indipendentemente dall'insegnamento di Schönberg, mentre quello ad *Erwartung* (Attesa), il «monodramma» che Schönberg aveva composto nel 1909, rimanda a una partitura che Berg aveva studiato a fondo, e che si è soliti chiamare «atematica» per il suo frantumarsi in una repentina e sempre mutevole successione di eventi sonori. Con questi e con altri riferimenti Berg sembra implicitamente rivelare la propria disponibilità a un procedere sincretistico, aperto a soluzioni formali di diverso genere in rapporto alle sollecitazioni del testo, ma sorvegliato con una consapevolezza stilistica e una coerenza rigorose. Con le soluzioni formali di volta in volta adottate, che non si possono ricondurre a criteri unitari, Berg perseguiva (e di fatto raggiunse) una perfetta coincidenza tra ragioni drammatiche e musicali. Berg recupera forme della tradizione strumentale per farne un uso che non ha nulla di 'neo-classico', e che appare anzi labirintico nella estrema densità e complessità della scrittura: il ripensamento di schemi della tradizione strumentale non comporta mai una loro adozione passivamente ortodossa. Non c'è mai contraddizione tra le preoccupazioni riguardanti la costruzione musicale e l'adesione alle suggestioni del testo. Le spiegazioni di Berg nella sua conferenza non rendono pienamente giustizia alla complessità e alla ricchezza con cui si intrecciano, si pongono in rapporto fra loro e si fondono le strutture drammatiche e quelle musicali, e su questi aspetti la partitura del *Wozzeck* si presta a infinite analisi.

Berg ricorre inoltre a una fitta rete di *Leitmotive*, ma non ne fa un uso wagneriano, non li tratta in modo pervasivo come il fondamento del tessuto orchestrale; mira alla coerenza unitaria per altre vie, che sono innanzitutto, come ebbe a osservare Dahlhaus, quelle della «variazione elaborativa», in grado di garantire una coesione indipendentemente dalla tonalità: di qui la necessità di riferirsi a forme della tradizione strumentale.

Indipendentemente dalla tonalità: *Wozzeck* è la prima opera atonale di ampio respiro, e già in precedenza Berg aveva manifestato la propria vocazione a creare percorsi labirintici, ad accumulare complessi materiali in strutture di vaste e articolate dimensioni, come quelle del *Quartetto* op.3 (composto nel 1910, quando la ricerca di Webern e di Schönberg sembrava rivolgersi alla estrema concentrazione di pagine brevissime) o dei *Pezzi* op.6. In queste strutture potevano trovar posto pagine che adombravano in modo allusivo (e illusorio) rapporti con centri tonali, secondo una ambivalenza caratteristica della poetica berghiana. E anche nel *Wozzeck* vi sono zone che sembrano suggerire un'interpretazione tonale e subito la smentiscono (con l'eccezione di un frammento della prima scena del terzo atto, per precise ragioni drammaturgiche, e del celebre interludio in Re minore). Non persuadono i tentativi di analisi in senso tonale dell'opera; ma nel suo essere 'atonale' si riconoscono diversi gradi di ambiguità, dall'allusione subito smentita alla vertigine della totale dissoluzione, sempre con esiti di straordinaria efficacia espressiva.

Questa ambiguità non è che un aspetto della vocazione berghiana a far coesistere soluzioni e piani stilistici diversi, con un sincretismo sempre legato a una precisa esigenza di individuazione drammatica e alieno da ogni concessione all'eclettismo. Da questo punto di vista è evidentissima nel *Wozzeck* l'eredità delle lacerazioni del mondo di Mahler: si pensi alla presenza di marce, danze, musica di consumo, stravolte allusioni al canto popolare. Per inciso notiamo che la presenza nel testo di Büchner di molte citazioni di canzoni (che non

hanno funzione esornativa, ma concorrono in modo essenziale a definire lo sfondo sociale in cui si colloca la vicenda) poneva a Berg un problema particolare, quello di creare in un'opera atonale una specifica dimensione stilistica che evocasse la semplicità del canto popolare.

La relativa semplicità di questa dimensione stilistica si colloca in un contesto eccezionalmente denso e complesso. Fra gli aspetti che maggiormente determinano la intensità visionaria del linguaggio del *Wozzeck* andrebbe citata in primo luogo la scrittura orchestrale, non lontana da quella magistralmente definita nell'op. 6. La grande orchestra si frantuma talvolta in una enorme varietà di complessi cameristici, seguendo le intuizioni di una invenzione timbrica rivelatrice, capace di aderire in modo essenziale alla articolazione drammatica e formale. Dalle più delicate trasparenze ad addensamenti caotici l'orchestra dà vita a una infinita gamma di situazioni; Berg parlò di una «*Piano-Oper mit Ausbrüchen*», di un'opera cioè tenuta su un livello dinamico spesso «piano», ma «con esplosioni»: all'interno di questa contrapposizione le sfumature e le varianti non si contano, quasi che l'orchestra fosse un sensibilissimo sismografo dello svolgersi del dramma.

VOCALITÀ E PERSONAGGI

Una gamma assai ampia e sottilmente differenziata presentano anche i comportamenti vocali, all'interno della distinzione fondamentale in canto, *Sprechgesang* e semplice parlato. Il canto è il mezzo d'espressione normale per tutti i personaggi, con tipi di vocalità di volta in volta nettamente individuati e differenziati. Lo *Sprechgesang* è il «canto parlato» divenuto famoso grazie al *Pierrot lunaire* di Schönberg: l'interprete dovrebbe intonare le altezze delle note scritte, ma con emissione 'parlata', rispettando rigorosamente il ritmo. Ne risulta una sorta di canto estraniato, alienato, e nella partitura del *Wozzeck* Berg volle evidentemente che fosse inteso in questo modo, conferendogli una funzione particolare. Lo *Sprechgesang* infatti è riservato soltanto a Wozzeck e a Marie, ai due personaggi che in modi diversi cercano di sfuggire all'ordine sociale entro cui li si vuol costringere (fa eccezione solo la predica del garzone ubriaco nella scena dell'osteria del secondo atto). Naturalmente anche nel canto i comportamenti vocali di Wozzeck e di Marie sono assai diversi da quelli dei rappresentanti dell'autorità, il Capitano e il Dottore; ma un elemento di differenziazione in più è dato dal fatto che in momenti particolari i due personaggi che verranno schiacciati ricorrono allo *Sprechgesang*: in termini sintetici e un po' schematici possiamo dire che Wozzeck usa lo *Sprechgesang* quando è al culmine dell'inquietudine o dell'angoscia (si pensi alla seconda scena del primo atto, o alla seconda del terzo, in cui Wozzeck uccide l'amata), Marie invece in situazioni diverse, ma sempre in qualche modo eccezionali (ad esempio, la lettura della Bibbia nel terzo atto, o la fiera risposta a Wozzeck nella terza scena del secondo atto, il gesto di sfida che per la prima volta gli fa balenare in mente l'idea di ucciderla).

I due personaggi più umani, più autentici dell'opera hanno dunque a disposizione una più vasta gamma espressiva già nell'ambito della vocalità. Di per sé la loro caratterizzazione vocale rivela la partecipe solidarietà, l'adesione di Berg alla loro tragedia. Della conculcata umanità di Wozzeck egli offre un ritratto straordinariamente ricco e complesso, la cui analisi di per sé dimostrerebbe una profonda, consapevole fedeltà a Büchner. È na-

turale che sia Wozzeck a intonare alcune delle idee più intensamente liriche dell'opera: suo è fra l'altro il primo momento di effusione cantabile nell'Aria della scena d'apertura, dove le riflessioni sulle conseguenze della povertà evocano qualche tratto di solennità bachiana, come ha osservato Bo Ullman¹¹ riferendosi alla *Matthäuspassion*. E anche il delirio di Wozzeck è visto da Berg come conseguenza della sua confusa intuizione di un'oppressione intollerabile, dell'inquietante percezione di una condizione alienata: anche gli aspetti più tesi, stravolti e allucinati della sua vocalità rivelano il doloroso anelito a una compiuta effusione melodica.

Tuttavia soprattutto a Marie, l'altra vittima della tragedia, guardata da Berg con infinita tenerezza, sono riservati gli accenti di più sofferto e meditativo lirismo. E non solo: Marie assume nell'opera (grazie alla musica, e prima ancora grazie alle scelte del testo) un rilievo maggiore di quello che ha in Büchner ed è ritratta con affascinante compiutezza, nella selvaggia voglia di vivere e nella disillusa disperazione (che caratterizzano la sua breve, illusoria ricerca di felicità nelle braccia del Tamburmaggiore), nei gesti di ribellione e nei ripiegamenti di straziata interiorità (culminanti nella solitaria meditazione all'inizio del terzo atto).

Nettissima è la caratterizzazione dei due personaggi che rappresentano l'autorità costituita e sono gli aguzzini di Wozzeck, il Capitano («*Tenorbuffo*») e il Dottore («*Baßbuffo*»): né all'uno, né all'altro Büchner concede l'individuazione con un nome proprio. La instabilità fatta di scatti e sussulti della vocalità del Capitano (con i suoi grotteschi acuti in falsetto) riflette l'isterica insicurezza e l'assoluta vacuità del personaggio, ritratto con tagliente sarcasmo, ma anche con una vena di umorismo macabro e di comicità caricaturale. Va notato che in questa incisiva caratterizzazione Berg trovò modo di inserire (di propria iniziativa, non ne troviamo cenno in Büchner) un aspetto di ispirazione autobiografica, quello dei disturbi all'apparato respiratorio, con i grotteschi colpi di tosse minuziosamente segnati in partitura (Berg soffriva di asma). Alla vacuità del Capitano si contrappone quella del Dottore, caratterizzata da un frenetico efficientismo pseudoscientifico: il Dottore, che usa Wozzeck come cavia, è devoto al culto di una scienza i cui «esperimenti immortali» preannunciano l'orrore di quelli nazisti nei campi di sterminio. E la tagliente definizione del personaggio ce lo mostra nello sforzo di autoreprimersi, così che talvolta scatti frenetici rompono la forzata, artificiosa regolarità di un canto che cerca di essere controllato, regolare, spiegato. Una caratterizzazione ironica è anche quella del tronfio Tamburmaggiore come *Heldentenor*, tenore eroico.

UNA CONCLUSIONE SOSPESA

Questi schematici cenni sui principali lineamenti della vocalità dei protagonisti dovrebbero essere integrati con l'esame del materiale tematico riferito a ognuno di loro (con particolare ricchezza di idee e di sfaccettature nel caso di Wozzeck). L'uso di questo materiale ha un preciso rilievo semantico, anche se non corrisponde alla tecnica wagneriana del *Leitmotiv* (che ne è, ovviamente, un presupposto), perché, come già si è detto, non pervade il tessuto sinfonico, la cui elaborazione è determinata da procedimenti diversi. La partitura del *Woz-*



Il giovane Berg, caricatura di Elk Nietbke-Jutenegg (1909).

zeck si presta ad analisi inesauribili, tale è la complessità della scrittura berghiana, la minuziosa definizione strutturale di ogni dettaglio in un contesto eccezionalmente denso. Decisivo aspetto di tale complessità è anche la fitta rete di collegamenti, associazioni e sviluppi cui danno vita temi e motivi, tra intrecci ed elaborazioni che all'analisi si rivelano densi di significato quanto capaci di immediata evidenza espressiva. Berg sembra presupporre un ascoltatore capace di cogliere il significato di ogni allusione implicita nel ritorno di un tema o di un motivo, e ogni dettaglio della densa partitura può essere analizzato dal punto di vista semantico. Vi si possono trovare, fra l'altro, precise conferme della partecipe adesione di Berg alla polemica politico-sociale di Büchner, e insieme agli aspetti di nichilistico pessimismo della visione büchneriana, da Berg in un certo senso sottolineati. A questo proposito si dovrà ricordare anche la particolare risonanza che l'incontro con Büchner poteva destare nella sensibilità di Berg, di cui Adorno ebbe a dire, dopo averne ricondotto la musica a una disincantata immagine dello svanire:

Se ci si immerge nella musica di Berg si ha talvolta l'impressione che la sua voce parli con un suono fatto di un miscuglio di tenerezza, nichilismo e confidenza con la massima caducità...¹²

In questa luce va letta anche la scena con cui il compositore volle concludere il suo *Wozzeck*.

L'opera non finisce infatti con la morte del protagonista, né con la grande perorazione sinfonica dell'interludio seguente, un pezzo il cui pathos diretto vuol avere un carattere di commento personale e di appello al pubblico. Un simile appello è un caso isolato di allontanamento dallo spirito di Büchner;¹³ ma crea un immediato contrasto con l'ultima scena, quella con i bambini e il figlio di Wozzeck e Marie, la «Invenzione su un perpetuum mobile», basata sull'indifferente regolarità di un uniforme andamento in ottavi. Anche in una mirabile pagina di Mahler, il Lied *Des Antonius von Padua Fischpredigt* e nella sua ampliata versione sinfonica inserita nella *Seconda Sinfonia*, la regolarità di un andamento ostinato aveva un significato inquietante. Nel *Wozzeck* la scena finale non serve soltanto a un sapiente effetto di *anticlimax*, con le sue sonorità aeree, gelide e diafane, con il suo clima lontano, sospeso e rarefatto. Le terzine di ottavi scorrono indifferenti, in una atmosfera mortale che è ormai al di là della stessa tensione emotiva, pur se venata di lontana tenerezza, fino a dissolversi nel *pianissimo* degli accordi finali, fino all'estinguersi in una situazione aperta, come accade nella mortale pagina conclusiva della *Lyrische Suite*. Nella sua conferenza Berg osservò:

Sembra quasi che la musica debba continuare: effettivamente le battute iniziali dell'opera potrebbero senz'altro riconnettersi a queste battute finali, e così il ciclo sarebbe chiuso.¹⁴

Queste affermazioni, e ancor più il carattere della musica dell'ultima scena, ben diversa dalla perorazione con cui Berg *non* volle concludere l'opera, sembrano sanzionare una prospettiva di radicale pessimismo.

NOTE

¹ La conferenza su «La musica sotto il fascismo» fu pubblicata nella raccolta postuma: F. D'Amico, *Un ragazzino all'Augusteo*, a cura di Franco Serpa, Torino, Einaudi, 1991. La citazione è a p. 233.

² D'Amico sostenne sempre la necessità di tradurre, quando la lingua non era familiare alla maggioranza del pubblico. In *Un ragazzino all'Augusteo* si può leggere «La cosiddetta versione autentica», e sull'argomento tornò in diverse occasioni, come si può constatare nei tre volumi che raccolgono gli articoli per «L'Espresso», *Tutte le cronache musicali*, a cura di Luigi Bellingardi, Bulzoni Editore, Roma 2000. La citazione del *Wozzeck* si trova in un articolo del 22 marzo 1981, «Il Papa dalle settelingue», vol. III p. 1836.

³ Cfr. W. Benjamin, *Uomini tedeschi*, traduzione di Clara Bovero, Milano, Adelphi 1979, p.114.

⁴ La testimonianza apparve in *San Francisco Chronicle*, 27 ottobre 1981, p. 40, ed è citata in D. Jarman, *Alban Berg. "Wozzeck"*, Cambridge University Press, 1989, p.1.

⁵ Manfred Gurlitt (1890-1973), compositore e direttore d'orchestra di formazione berlinese, lavorò al suo *Wozzeck* tra il 1920 e il 1925, servendosi anch'egli del testo manipolato da Franzos e scegliendo 19 scene, in gran parte coincidenti con le 15 di Berg: ne diresse la prima rappresentazione a Brema il 22 aprile 1926. Nello stesso anno il suo *Wozzeck* fu ripreso a Magonza, poi fu cancellato dal successo e dalla grandezza di quello di Berg. Inoltre dal 1939 Gurlitt aveva lasciato la Germania e si era stabilito in Giappone, dove proseguì la sua attività di compositore e direttore fino alla morte. Soltanto nel 1985 una esecuzione a Vienna riportò alla luce la partitura del *Wozzeck* di Gurlitt, che secondo l'autore era stato composto ignorando completamente l'esistenza del capolavoro di Berg. Non è un'affermazione del tutto credibile; ma è vero che le due partiture sono molto diverse. Se si prescinde da impossibili paragoni, si notano nell'opera di Gurlitt qualità degne di attenzione.

In Büchner Gurlitt aveva trovato stimolo per un profondo rinnovamento stilistico: si era lasciato alle spalle la tradizione postwagneriana da cui era partito, e aveva prosciugato il proprio linguaggio scrivendo un'opera con una piccola orchestra, nel cui eclettismo trova spazio un sobrio lirismo, ma anche l'inclinazione a una asciutta oggettivazione vicina al gusto degli anni Venti. L'insistenza frequente su una nitida e veloce scrittura contrappuntistica è uno degli aspetti interessanti della partitura, che appare invece un poco uniforme nella caratterizzazione vocale dei personaggi, sostanzialmente mancata, soprattutto nelle sinistre e grottesche figure del Capitano e del Dottore, risolte con un declamato un po' anonimo. È evidente e interessante la tendenza a conferire a ogni scena una certa compattezza formale: significativamente l'originalità della concezione teatrale di Büchner stimola Gurlitt nella stessa direzione di Berg, anche se con esiti diversi (assai più vicini, fra l'altro, alla sintassi tonale tradizionale, sebbene non manchi la ricerca di caute innovazioni in tale ambito); tuttavia, soprattutto nelle ultime scene, Gurlitt cerca di ripristinare una certa continuità narrativa. Nel grande testo di Büchner egli legge soprattutto l'appello all'umana compassione, dandone una lettura semplificata, molto meno inquietante e complessa di quella di Berg. Citiamo solo un punto di contatto e una profonda differenza nella conclusione. In entrambi dopo la morte di Wozzeck si commenta con intensa partecipazione emotiva il destino del protagonista (una scelta estranea allo spirito di Büchner, che non ammette commenti in prima persona). Poi in Gurlitt il coro riprende le parole «Noi povera gente!» (cantate da Wozzeck nella prima scena) nella rapida conclusione. In Berg invece l'ultima scena è quella dei bambini e del figlio di Wozzeck e Marie.

⁶ Cfr. G. Büchner, *Opere*, a cura di Giorgio Dolfini, Milano, Adelphi 1963, p.221. Dolfini data questa lettera novembre 1833.

⁷ P. Petersen, *Alban Berg: "Wozzeck". Eine semantische Analyse unter Einbeziehung der Skizzen und Dokumente aus dem Nachlaß Bergs*, Musik-Konzepte, Sonderband, edition text+kritik, München 1985, p.34-38.

⁸ Insieme con altri scritti di Berg, la conferenza è stampata in appendice a L. Rognoni, *La scuola musicale di Vienna. Espressionismo e dodecafonia*, Torino, Einaudi 1966, p. 461-478. Nel 1995 ne è uscita una nuova traduzione, basata su un testo più ampio, nel volume *Suite lirica* (Milano, Il Saggiatore) comprendente tutti gli scritti di Berg a cura di Anna Maria Morazzoni, nel cui ampio e documentatissimo commento si dà conto, fra l'altro, delle diverse versioni esistenti del testo della conferenza. Una nuova edizione di questo libro, riveduta e aumentata, è stata pubblicata, sempre dal Saggiatore, nel 2020 con il titolo *Suite lirica. Scritti musicali e letterari*.

⁹ A. Berg, *Das "Opernproblem"*, in „Neue Musik Zeitung“ XLIX, Stuttgart 1928, riprodotto in W. Reich, *Alban Berg*, Zürich, Atlantis Verlag 1963, p.59. Traduzione italiana in L. Rognoni, *op. cit.*, p.438 e in *Suite lirica, cit.* p. 11 (nuova edizione p. 24).

¹⁰ La lettera è citata molto spesso, ma in forma più estesa in E. Hilmar, *Wozzeck von Alban Berg. Entstehung - erste Erfolge - Repressionen (1914-1935)*, Wien, Universal Edition 1975, p. 21.

¹¹ Bo Ullmann, *Produktive Rezeption ohne Mißverständnis*, in *Zeitgenosse Büchner*, a cura di L. Finscher, Stuttgart, Verlag Klett-Cotta 1977.

¹² T.W. Adorno, *Berg - Der Meister des kleinsten Übergangs*, Wien, Verlag Elisabeth Lafite 1968 (trad. it. Milano, Feltrinelli 1983, p. 12, nuova edizione Orthotes, Napoli-Salerno 2019, p. 10).

¹³ Si pensi a queste osservazioni di Elias Canetti, tratte dal saggio su Büchner pubblicato in *La coscienza delle parole* (Milano, Adelphi, 1984, p. 324-325): «Büchner è riuscito, con il *Woyzeck*, a operare un totale capovolgimento nella letteratura: sua infatti è la scoperta del *misero*. Questa scoperta presuppone la pietà, ma solo se la pietà viene tenuta nascosta, se è una pietà muta e non proclamata, solo allora il misero è *intatto*. Lo scrittore che fa sfoggio dei suoi sentimenti, che enfatizza pubblicamente la figura del misero ostentando pietà nei suoi confronti in realtà lo contamina e lo distrugge. Woyzeck invece, che pure è braccato dalle voci e dalle parole degli altri, è lasciato intatto dallo scrittore. In questo pudore di fronte alla miseria, non c'è a tutt'oggi un solo scrittore che possa essere messo alla pari con Büchner »

¹⁴ Ho citato qui la conferenza del 1929, tradotta da Mariangela Donà in L. Rognoni, *La scuola musicale di Vienna*, Einaudi, Torino, 1966 p. 463. Nella edizione più recente della raccolta di scritti curata da Anna Maria Morazzoni, *Suite lirica*, la conferenza è tradotta sulla base del testo che Berg lesse a Vienna nel 1930, e il passo è a p. 50-51.

Valentino Villa: «Un ambiente anni Venti, tra flusso e frammentazione»

a cura di Leonardo Mello

Con Valentino Villa parliamo della regia di Woyzeck.

Partirei da Büchner per isolare il personaggio di Woyzeck/Woyzeck, questo soldato/barbiere/cavia che accusa problemi psichici. Quali sono, secondo lei, le sue principali caratteristiche?

Il personaggio richiama una figura realmente esistita e un fatto di cronaca nera cui il drammaturgo si era rifatto nel comporre la sua *pièce*. Questo elemento stabilisce subito un legame con la realtà, anche perché il caso cui fa riferimento Büchner è di poco precedente alla sua nascita. Il personaggio, così come l'intera opera teatrale, contiene qualcosa di misterioso, per cui cercare di analizzarlo è un'operazione estremamente complessa. Penso non lo si possa fare in assoluto ma attraverso delle lenti: se ad esempio lo guardiamo sul piano sociale è indubbio che Woyzeck appartenga alla categoria degli ultimi, sia vessato socialmente, politicamente ed economicamente, all'interno di una piramide in cui lui si colloca alla base. Prima di arrivare alle questioni psicopatologiche, però, pesano altri elementi che sono comunque oggettivi: la povertà, la miseria, la difficoltà di sopravvivere e quindi, come vediamo nel racconto, la necessità di piegarsi a esperimenti di dottori forse a loro volta folli. Oppure la necessità di avere a che fare con il capitano, da cui prende una moneta per fargli la barba ma dal quale nel contempo viene manipolato, maltrattato, deriso, utilizzato come sfogo in una forma di prevaricazione assoluta. Poi, certo, è vero che l'opera è composta anche da una serie di instabilità mentali.

Woyzeck vive un rapporto piuttosto strano con la compagna Marie: non sono sposati e hanno un figlio, che la morale considera un figlio del peccato. La vicenda poi si conclude con un femminicidio.

Vorrei partire dalla fine della domanda. È ovvio che noi dobbiamo guardare a questo materiale con occhi contemporanei, ed è altrettanto ovvio che questa è la storia di un uomo che uccide una donna. Questo non può non essere uno spunto di riflessione. Ma allo stesso tempo è vero anche che la mente di Woyzeck è profondamente sollecitata, inquinata, stressata. Il suo corpo è avvelenato dall'alimentazione 'sperimentale' che gli impone il dottore, e via dicendo, perciò è difficile affermare che si tratti soltanto di un caso di femminicidio. Woyzeck è sicuramente un essere umano che raggiunge livelli di aberrazione totali, sino

a uccidere la propria compagna, ma è lui stesso prima di tutto il frutto di colpe plurime, dell'intera società, non strettamente e univocamente individuali. Quando avvengono atti efferati come il femminicidio, è naturale essere molto attenti e concentrati sulla persona che compie il delitto, ma questo in realtà ci deresponsabilizza. In *Woyzeck* è molto chiara la responsabilità collettiva di un gesto di questa natura. Considerando il suo delitto ci troviamo come sempre di fronte a due poli opposti: da una parte siamo portati a dire frasi come «Era un bravo ragazzo, ha avuto un momento di follia». Dall'altra lo riteniamo un assassino e puntiamo gli occhi su di lui. Ma questo modo di analizzare le cose si pone sulla linea della de-

responsabilizzazione: nel *Woyzeck* di Büchner come nel *Wozzeck* di Berg è molto evidente che sono tutti responsabili e le vittime sono molte, sicuramente tutta la famiglia, dal bambino a Marie a lui stesso. In questo contesto, chi poi brandisce il coltello non sa neanche chi è. Siamo tutti noi a farlo. Questo è a mio parere un punto molto importante, e, anche se non so quanto alla fine emergerà dallo spettacolo, tuttavia mi chiarisce molte questioni cruciali.

Woyzeck è una struttura aperta per vari motivi, non soltanto, credo, perché si tratta di un'opera incompiuta. Sembra evidente la volontà dell'autore di non privilegiare la narrazione continua, e anche per questo motivo ha affascinato moltissime persone di teatro. Passando a Berg, quest'ambiguità e impalpabilità dell'opera come le ha immaginate? C'è



Valentino Villa (© Claudia Pajewski).

sempre un senso di smarrimento quando si ha a che fare o con Büchner o con Berg. Quando a teatro si ascolta l'opera o si vede la pièce si rimane sempre piuttosto spiazzati.

Sì, sono d'accordo. Quando si pensa all'aspetto frammentario di *Woyzeck* (e dunque anche di *Wozzeck*) si fa subito riferimento alla sua dimensione incompiuta: a causa delle vicende biografiche dell'autore rimane questo materiale spurio e non riorganizzato. Non possiamo ovviamente formulare ipotesi su quale sarebbe stata la stesura definitiva, però allo stesso tempo la frammentazione è in realtà una forma, non un incidente. Credo che in effetti sia uno degli aspetti interessanti dell'opera. È l'elemento che fa sì che sia il testo di Büchner che l'opera di Berg abbiano un'impronta contemporanea molto forte, anzi che precorrano il contemporaneo, e non solo dal punto di vista della 'letteratura', per così dire, ma anche a livello culturale. Dopo Büchner, in Occidente si perde molto velocemente l'idea del *continuum* dell'esperienza del singolo, coerente e lineare. Questa è sicuramente una delle conquiste della prima parte del Novecento. Facendo un passaggio veloce a Berg, anche la storia dice quanto l'incontro tra compositore e scrittore sia stato fortuito ma particolarmente significativo. Sappiamo che la sua decisione di comporre il *Wozzeck* è stata immediata, folgorante, e credo che in qualche modo questo aspetto della frammentazione trovi molti punti di consonanza con la musica di Berg e con la sua prassi compositiva, che ha la tendenza a svanire più che a imporsi e radicarsi. Questo è stato uno dei due aspetti più importanti per me come punto di partenza nella progettazione dello spettacolo. Ciò che mi interessava preservare è proprio questo accento non sull'apparire delle cose ma sul loro svanire.

Qual è l'altro elemento importante che ha determinato le fasi iniziali della sua lettura registica?

Il secondo elemento ha maggiormente a che fare con la concezione scenica che sono andato costruendo. Ed è il fatto che l'opera sia cantata in italiano.

A questo proposito, che relazione ha stabilito con la versione di Alberto Mantelli, che forse può apparire ancora più sfumata e indeterminata dell'originale tedesco?

Per quanto mi riguarda sarà solo l'incontro con i cantanti durante le prove a dare la risposta definitiva a questa domanda. Abbiamo un libretto in italiano invece che nell'originale tedesco. Sono molto curioso di vedere l'approccio dei cantanti stessi a questo libretto nella loro preparazione preliminare alle prove. E sono molto interessato a vedere come verrà affrontato questo tema dal Maestro Stenz. Insieme verificheremo il funzionamento di questa traduzione. Una parte della risposta, insomma, arriverà sicuramente dal lavoro comune. Allo stesso tempo sappiamo che quella di Mantelli è la traduzione utilizzata per il debutto italiano di *Wozzeck* nel '42, quindi presenta un'apparente ricercatezza terminologica e una scrittura che a noi risulta forse non aggiornata. Però la trovo comunque comunicativa: il punto, come dicevo, sarà scoprire come funzionerà con la musica.



Elena Cicorella, figurino di *Wozzeck* per l'opera omonima di Alban Berg al Teatro La Fenice, ottobre 2025.

Passiamo al suo progetto per lo spettacolo.

Partirei proprio da quest'ultima questione, che è un dato rilevante. Al di là di cosa vuol dire ascoltare *Wozzeck* in un'altra lingua, il libretto in italiano è un elemento che nel progetto di regia non poteva in alcun modo essere trascurato. Ma questo reca con sé molti interrogativi, che ho cercato di sciogliere. La mia intenzione è mettere chi guarda in una condizione di riconoscimento rispetto a quello che sta guardando, prima di tutto dal punto di vista culturale. Mi sono dunque orientato verso un tipo di ambientazione riconoscibile come italiana, e questo ovviamente vale per tutti i pubblici, perché chi italiano non è veda comunque qualcosa di italiano. C'è inoltre una questione un po' più sottile: nella regia d'opera esiste un lessico che noi abbiamo introiettato e utilizziamo ma che ha parte delle sue origini nel Nord Europa. In questo contesto mi è sembrato che introdurre elementi di regia di quella natura potesse farci sentire la mancanza del tedesco. Detto questo, abbiamo scelto di ambientare il lavoro nella prima parte del Novecento. E più nello specifico abbiamo scelto il 1925, l'anno della prima rappresentazione assoluta di *Wozzeck* a Berlino, come anno su cui impiantare il lavoro. Il '25 per questo motivo ha un senso speciale, ma più in generale rappresenta il periodo tra le due guerre, nel quale, soprattutto in alcune comunità, si sentono i postumi del primo conflitto mondiale, con questioni sociali irrisolte e danni psichici e fisici ancora visibili nelle persone. Contemporanea-

mente gli anni Venti vengono scelti, anche nei costumi di Elena Cicorella, come contenitore estetico-visivo anche questo riconoscibile per il nostro pubblico. Riconoscibile vuol dire però che viene trattato alla pari dell'opera: non ci sono segni che si impongono, piuttosto semmai segni di cui si può sentire la presenza-assenza. L'opera, d'altro canto, come già prevede il libretto, è ambientata in una piccola comunità, che possiamo immaginare isolata e di campagna o in montagna, quindi in continuo rapporto con la natura, anche se questa natura nello spettacolo è interiorizzata. A ciò si aggiunge un altro dato evidente dell'opera, il fatto che tutto avviene in un ambiente militare, oltre che all'interno di una comunità ristretta. Per dirla brutalmente, i personaggi maschili sono quasi tutti in divisa. E allora scommettere sulla possibilità di trovare un ambiente, un'estetica, plausibile mi sembrava un buon punto di partenza progettuale. D'altro canto, un'opera come *Wozzeck* ha un repertorio infinito



Elena Cicorella, figurino di Marie per *Wozzeck* di Alban Berg al Teatro La Fenice, ottobre 2025.

di regie, perché si presta, anche per alcune questioni tematiche, a un'attualizzazione e a uno spostamento verso i nostri tempi. Tuttavia, per tutto quello che ho provato a raccontare prima, cioè per rimanere dentro questa 'nuvola' di cause ed effetti, in realtà mi è sembrato che potesse essere più potente aprire l'opera a un tempo che conosciamo ma non padroneggiamo del tutto, un mondo rarefatto rispetto alla crudezza stringente del contemporaneo e dell'attualità, che ci avrebbe imposto una semplificazione rispetto all'operazione di Berg.

Può dirci qualcosa in più sulla struttura dello spazio che avete scelto?

In *Wozzeck* ci sono quindici quadri e noi abbiamo scelto di rispettarli, come del resto la stessa opera richiede. Ci sono quindici ambientazioni, che trovano un senso sia nel fluire uno dentro l'altro che nella loro giustapposizione. Invece di scegliere un contenitore sintetico e unico, con Massimo Checchetto abbiamo lavorato affinché questi ambienti ci fossero tutti, ma anch'essi fossero trattati come delle apparizioni, ancora una volta all'interno della dialettica apparire/svanire. Ovviamente c'è anche tutta la concretezza di un realismo che è proprio del *Wozzeck*. Ho però desiderato uno spazio che potesse essere a nostra disposizione sia per il flusso che per la frammentazione, un meccanismo in cui si potesse fluire tra quadro e quadro o assecondare la frammentazione – in Berg sono segnati tutti i sipari, gli stacchi ecc. – e ritrovare quella parcelizzazione tipica della musica di Berg.

Valentino Villa: “Set in the 1920s, amidst flow and fragmentation”

We are discussing the direction of Woyzeck with Valentino Villa. I would like to start with Büchner and isolate the character of Woyzeck/Wozzeck, this soldier/barber/guinea pig who is experiencing mental health problems. How would you describe his main characteristics?

The character recalls a figure who really existed and a fact of crime news which the playwright used as inspiration for the composition of his *piece*. This immediately establishes a link with reality, also because the case Büchner is referring to was just before he was born. There is something mysterious about both the character and the entire play, so trying to analyse it is an extremely complex operation. I don't think it can be done completely but from particular perspectives: for example, if we look at him at a social level, there is no doubt that Woyzeck belongs to the category of underdogs: he is socially, politically and economically harassed, in a pyramid in which he stands at the bottom. Before coming to psychopathological questions, however, there are other objective elements that play a role: poverty, misery, the difficulty of surviving and therefore, as we see in the story, the need to subject himself to the experiments of doctors who are perhaps also insane. Or the need to deal with the captain, who gives him a coin for shaving him but who also manipulates, mistreats, and mocks him, using him as an outlet in a form of absolute prevarication. Then, of course, it is true that the work is also made up of a series of mental instabilities.

Woyzeck has a rather strange relationship with his partner Marie: they are not married and have a son, considered by morality a son of sin. The story then ends with a femicide.

I would like to start with the end of the question. It is obvious that we must look at this material with contemporary eyes, and it is equally obvious that this is the story of a man who kills a woman. This cannot but be a point for reflection. But at the same time, it is also true that Woyzeck's mind is deeply stressed, polluted, and stressed. His body is poisoned by the 'experimental' diet imposed on him by the doctor, and so on, so it is difficult to say that it is only a case of femicide. Woyzeck is surely a human being who reaches levels of absolute aberration, even going so far as to kill his partner, but first and foremost he is the fruit of multiple faults, those of society as a whole, not strictly and unequivocally individual ones. When heinous acts such as femicide occur, it is natural to be very careful and focused

on the person committing the crime, but this actually takes the responsibility away from us. In *Woyzeck* the collective responsibility for a gesture of this kind is very clear. Considering his crime, as always, we find ourselves facing two opposite poles: on the one hand, we find ourselves saying things such as 'He was a good boy, he had a moment of madness.' On the other hand, we see him as a murderer, and we concentrate on him. But this way of analysing things is along the lines of de-responsibilisation: in Büchner's *Woyzeck* as in Berg's *Wozzeck* it is obvious that they are all responsible and the victims are many, certainly the whole family, from the child to Marie and he himself. In this context, those who are wielding the knife don't even know who he is. We all do it. I think this is a very important point, and although I don't know to what extent this will eventually emerge in the show, it still clarifies many crucial issues.

Woyzeck is an open structure for various reasons, not only, I think, because it is an unfinished work. The author's desire not to favour continuous narration seems evident, and this is also why he fascinated many people in the theatre. Moving on to Berg, how did you imagine the ambiguity and impalpability of the work? There is always a sense of bewilderment when dealing with either Büchner or Berg. When you listen to the opera or see the pièce in the theatre, you are always caught unprepared.

Yes, I agree. When we think of the fragmentary aspect of *Woyzeck* (and therefore also of *Wozzeck*) we immediately refer to the fact it remained unfinished: due to the biographical events of the author, all that remains is this spurious and un-reorganised material. Obviously, we cannot make assumptions about what the final version would have



Massimo Checchetto, «Neve», bozzetto per *Wozzeck* di Alban Berg al Teatro La Fenice, ottobre 2025.

been, but at the same time fragmentation is actually a form, not an accident. I think it's actually one of the interesting aspects of the work. It is the element that gives both Büchner's text and Berg's work a very strong contemporary imprint, indeed they are precursors of the contemporary, and not only from the point of view of 'literature', so to speak, but also at a cultural level. After Büchner, the idea of the continuum of the experience of the single, coherent and linear, disappeared very quickly in the West. This is certainly one of the achievements of the early 1900s. Moving quickly on to Berg, history also shows us how fortuitous but also particularly significant the meeting between the composer and writer was. We know that his decision to compose *Wozzeck* was immediate, dazzling, and I believe that in some way this aspect of fragmentation finds many points that are in line with Berg's music and with his compositional practice, which tends to fade rather than to impose itself and take root. This was one of the two most important aspects for me as a starting point in planning the production. What I was interested in preserving is precisely this emphasis not on the appearance of things but how they fade.

What is the other important element that influenced the initial stages of your interpretation as director?

The second element is related more to the scenic conception that I have been creating. And it is the fact that the opera is sung in Italian.

In this regard, what relationship did you establish with Alberto Mantelli's version, which may appear even more nuanced and uncertain than the German original?

As far as I am concerned, it won't be until I meet the singers during rehearsals that there will be a definitive answer to this question. We have a libretto in Italian instead of the original German. I am very curious to see how the singers themselves approach this libretto in their pre-rehearsal preparation. And I'm very interested to see how Maestro Stenz will approach this issue. Together we will see how this translation works. In other words, a part of the answer is sure to come from our work together. At the same time, we know that Mantelli's translation was used for the Italian première of *Wozzeck* in '42, so its terminology appears more sophisticated, and we might find the writing outdated. But I still find it communicative: the point, as I said, will be to find out how it works with music.

Let's move on to your project for the production.

I'll start with your last question, which is relevant here. Putting aside what it means to listen to *Wozzeck* in another language, the Italian libretto is an element that I, as director, could not neglect in any way. But this brings with it many questions, which I tried to resolve. My aim is to put the viewer in such a condition that they can recognise what they are looking at, first of all from a cultural point of view. I have therefore oriented myself towards a type of setting that can be recognised as Italian, and this obviously applies to all audiences,

so that those who are not Italian still see something Italian. There is also a slightly more subtle question: in the direction of the work there is a lexicon that we have introduced and use but which has part of its origins in Northern Europe. In this context, it seemed to me that introducing directing elements of that nature might make us feel the lack of German. That said, we chose to set the work in the early part of the twentieth century. And more specifically we chose 1925, the year of the world première of *Wozzeck* in Berlin, as the year in which we would set the work. For this reason, 1925 has a special meaning, but more generally it represents the period between the two wars, in which, especially in some communities, the aftermath of the First World War is felt, with unresolved social issues and mental and physical damage still visible in people. At the same time, we chose the 1920s, also for the costumes of Elena Cicorella, as an aesthetic-visual container that is recognisable to our audience. Recognisable, however, means that it is treated on an equal footing with the work: there are no signs that impose themselves, rather signs whose presence-absence can be felt. The opera, on the other hand, as the libretto already foresees, is set in a small community, which we can imagine isolated and either in the countryside or in the mountains; it is therefore in continuous relationship with nature, even if nature in the show is internalised. In addition to this is another obvious element: the fact that everything not only takes place in a military environment, but also in a restricted community. To put it bluntly, the male characters are almost all in uniform. And then betting on the possibility of finding a plausible environment and aesthetic seemed a good starting point for the project. On the other hand, an opera like *Wozzeck* has an infinite repertoire of directors, because it lends itself to an updating and a shift towards our times, also regarding certain thematic issues. However, despite everything that I tried to say before, that is, to remain within this 'cloud' of causes and effects, it actually seemed to me that it could be more powerful to open the work to a time that we know but do not fully master, a world that is rarefied with respect to the harsh crudity of the contemporary and current affairs, which would have forced us to simplify Berg's work.



Elena Cicorella, figurino del capitano per *Wozzeck* di Alban Berg al Teatro La Fenice, ottobre 2025.

Can you tell us more about the structure of your chosen space?

In *Wozzeck* there are fifteen scenes, and we have chosen to respect them, as the opera itself requires. There are fifteen settings, which make sense both in flowing into each other and in their juxtaposition. Instead of choosing a single synthetic and unique container, with Massimo Checchetto we worked so that these environments were all present, but were also treated as apparitions, once again within the appearing/fading dialectic. Obviously, there is also all the concreteness of a realism that is typical of *Wozzeck*. However, I wanted a space that could be at our disposal both for the flow and for the fragmentation, a mechanism in which one could flow between one scene and another or support the fragmentation – in Berg all the curtains, detachments, etc. are marked – and rediscover that typical fragmentation of Berg's music.



Elena Cicorella, figurino del tambur-maggiore per *Wozzeck* di Alban Berg al Teatro La Fenice, ottobre 2025.

Markus Stenz: «Un'architettura perfetta che trasporta le parole nel subconscio»

Maestro, il Wozzeck di Alban Berg è una delle opere più rappresentative del primo Novecento, allestita moltissime volte nell'originale tedesco. Che impressione le suscita dirigerla nella traduzione italiana di Alberto Mantelli, con la quale il capolavoro di Berg debuttò in Italia nel 1942?

A mio parere è una scelta eccellente, oltre che una straordinaria possibilità artistica. Al centro di qualsiasi *performance* di *Wozzeck* ci sono le parole, si potrebbe davvero dire che le parole parlano. L'opera trae origine dalla *pièce* teatrale di Büchner, e il modo in cui Berg l'ha trasposta in musica è tanto vicino all'impatto immediato suscitato da quelle parole che per me era veramente cruciale che il pubblico italiano ne cogliesse sin da subito l'immediatezza. Ci sono in *Wozzeck* termini che devono colpire lo stomaco di chi ascolta, emozioni profonde che sono innescate da una sola sillaba. Dunque l'ultima cosa che avrei desiderato era che gli spettatori italiani percepissero tutto questo attraverso i sopratitoli. Perciò ho sostenuto, anzi ho proprio sposato artisticamente quest'idea, che, per uno spettacolo realizzato qui, mi sembrava, come dicevo, davvero una scelta azzeccata.

Quali sono, in generale, le peculiarità della musica di Berg, confrontandola con altri due grandi compositori del periodo come Arnold Schönberg e Anton Webern?

Parlando in generale, sono molto in linea con chi cerca di mettere a confronto questi tre mostri sacri, ma d'altro canto essi sono profondamente differenti. Schönberg è l'inventore della musica atonale e della costruzione di sequenze dodecafoniche, e soprattutto all'inizio fu molto dogmatico nel suo approccio, Webern d'altro canto è un compositore capace di creare interi cosmi con tre o quattro note ideate appositamente a quello scopo: per questo loro due hanno un proprio fondamentale e distinto posto nello sviluppo della musica. L'ultimo componente di questo trio, Berg, è colui che ha sacrificato il dogma del nuovo stile compositivo, basato sul sistema dodecafonico, in favore delle emozioni. Forse ciò che dico non è del tutto corretto, ma sto pensando per esempio al *Requiem* in re minore che ascoltiamo alla fine di *Wozzeck*, un momento assolutamente straziante dell'opera, che ruota attorno all'idea che ogni *Requiem* della storia musicale è stato composto in quella tonalità. Ma – tornando a quanto dicevo prima – non è del tutto corretto, nel caso di Berg, usare il verbo 'sacrificare': lui esplora realmente le possibilità di tutte le sequenze

compositive nel mondo dell'armonia. Crea combinazioni maggiori-minori quando è necessario al sentimento che intende esprimere, costruisce accordi e armonie che acquistano senso solo perché sono riuniti in una sequenza perfetta. Insomma, è un 'maestro Voodoo' nell'entrare dentro l'emozione teatrale attraverso armonia e melodia, e allo stesso tempo supera i limiti della musica tonale.

Ci sono nel Wozzeck dei rimandi, diretti o indiretti, alla musica di Debussy e di Schönberg? In una lettera di Berg a Webern sono esplicitamente citati Pelléas et Mélisand ed Erwartung...

Non mi sembra vi siano citazioni dirette dell'uno o dell'altro, ma si può dire che in comune con Schönberg c'è certamente la presenza dello *Sprechstimme*, di un modo di cantare indefinito che è più vicino al parlato che al cantato. Con Debussy invece è condiviso il mondo di atmosfere che è creato dall'orchestra con le giuste sonorità.

Come è resa musicalmente da Berg la frammentarietà che distingue la pièce teatrale di Büchner, tanto ammirata dal musicista viennese? E quali sono i segni dell'atmosfera allucinata e visionaria che pervade tutta l'opera?

Penso che, nonostante la forma in cui ci è stata consegnata la *pièce* di Büchner, l'architettura che Berg ha creato per raccontare la storia ci faccia dimenticare l'idea di frammentarietà del testo teatrale. Quest'architettura che Berg impianta sulla *pièce* è assolutamente perfetta: sette scene prima del momento centrale, quello tra Wozzeck e Marie, e sette scene seguenti; la suddivisione in cinque scene per ogni atto; il modo di procedere a salti da piccolo a grande a piccolo... tutte queste costruzioni fanno sì che la musica tenga tutto insieme. Mentre nel testo in prosa un frammento è seguito da un altro frammento, i passaggi e i cambiamenti che la musica presenta fanno sì che il racconto continui a vivere nel nostro subconscio. Perciò, guardando la partitura, ci ritrovo un assoluto capolavoro architettonico dove i frammenti sono stati trasformati in uno *stream of consciousness*. Per quanto riguarda poi la visionarietà allucinata dell'opera, si incontrano alcuni falsetti, una serie di accorgimenti rivolti ai cantanti, puntualmente segnalati nello spartito, che spingono talvolta il canto a divenire 'più che canto', cioè ad andare al fuori dal canto, quasi fosse una sorta di possibilità *extralarge* di esprimersi. Berg indica agli interpreti quale tipo di voce bisogna usare, dove c'è *Sprech*, parlato, dove c'è un portamento o uno speciale effetto: questo fa abbandonare al cantante il mondo normale e lo conduce in una dimensione allucinata e appunto visionaria, qualcosa che ha a che fare con l'idea dell'oltre...

Berg non sembra perseguire in toto l'impostazione wagneriana nell'utilizzo dei Leitmotive: che forma assumono questi nel Wozzeck?

Lui è molto più libero in questo senso. Ci sono sì dei *leitmotive*, cioè dei motivi ricorrenti, però meno alla maniera dei riflessi pavloviani... Nel caso di Berg ci sono parole come «Wie arme Leut», o, in italiano, «La povertà» o «Poveri noi»: motivi del genere vengo-



Markus Stenz (© Max Heiliger).

no utilizzati molto spesso nella scrittura orchestrale come commenti in senso wagneriano. Io direi che non è poi così lontano da Wagner, però in *Wozzeck* il tutto è più sfumato.

Che tipo di vocalità caratterizza ciascuno dei protagonisti, a cominciare da Wozzeck e Marie?

Sono persone normali che si trovano in una situazione molto estrema, e per questo devono cercare anche vocalmente gli estremi: il parlato, il *piano* totale, il silenzio, la pausa

che parla, il porgere le parole con il *timing* giusto. Non ci vogliono cantanti ma artisti, attrici e attori di primo ordine, per essere, e non solamente cantare Marie o Wozzeck.

Quali sono infine gli aspetti principali della scrittura orchestrale?

Qui ci troviamo di fronte a vero e proprio cosmo: sono utilizzate intere famiglie dell'orchestra, questa mi sembra l'espressione giusta: quando la partitura richiede le sonorità della tromba, Berg non ne usa una, ma quattro. Così come utilizza quattro tromboni. Ci sono poi gli archi che creano una nuvola di suono... Direi che l'orchestrazione è composta da blocchi di strumenti, permettendo a tutte queste componenti la libertà di dialogare tra loro. (*l.m.*)

Markus Stenz: “A perfect architecture that carries words into the subconscious”

Maestro, Wozzeck by Alban Berg is one of the most representative works of the early twentieth century, performed many times in the German original. How does it feel to conduct it in the Italian translation by Alberto Mantelli, which was the version chosen when Berg's masterpiece premiered in Italy in 1942?

In my opinion it is not only an excellent choice, but also an extraordinary artistic possibility. At the heart of any performance of *Wozzeck* are words, and you could really say that words speak. The work itself originates from Büchner's theatrical *pièce*, and the way Berg transposed it into music is so close to the immediate impact aroused by those words that for me it was crucial that the Italian public grasped its immediacy straight away. In *Wozzeck* there are terms that have to hit the listener in the stomach, deep emotions that are triggered by a single syllable. So, the last thing I would have wanted was for the Italian audience to perceive all this through the subtitles. I therefore supported, indeed I really artistically embraced this idea, which, for our production here, seemed to me, as I said, the perfect choice.

Generally speaking, how do the unique characteristics of Berg's music compare with two other great composers of that period, Arnold Schönberg and Anton Webern?

In general, I am very much in line with those who try to compare these three sacred giants, but on the other hand they are profoundly different. Schönberg is the inventor of atonal music and the construction of twelve-tone sequences, and especially at the beginning he was very dogmatic in his approach. Webern on the other hand is a composer capable of creating an entire cosmos with three or four notes designed specifically for that purpose. For this reason, the two of them have their own fundamental and distinct place in the development of music. The last member of this trio, Berg, is the one who sacrificed the dogma of the new compositional style, based on the twelve-tone system, in favour of emotions. Perhaps what I say is not entirely correct, but I am thinking for example of the Requiem in D minor that we hear at the end of *Wozzeck*, an absolutely heartbreaking moment of the opera, which revolves around the idea that every Requiem in musical history was composed in that key. However, going back to what I said earlier, in Berg's case it is not entirely cor-

rect to use the verb 'sacrifice': he really explores the possibilities of all the compositional sequences in the world of harmony. He creates major-minor combinations that are required for the feeling they intend to express; he builds chords and harmonies that only make sense because they are united in a perfect sequence. In short, he is a Voodoo master of getting into total theatre emotion with harmony and melody and yet pushing the limits of tonal music.

Are there any direct or indirect references to the music of Debussy and Schönberg in Wozzeck? In a letter from Berg to Webern he explicitly mentions Pelléas et Mélisand and Erwartung...

I do not think there are any direct quotations from one or the other, but what it has in common with Schönberg is certainly the presence of *Sprechstimme*, an indefinite way of singing that is closer to speech than to singing. With Debussy, however, the world of atmospheres is shared, which is created by the orchestra with the right sound.

Musically speaking, how does Berg render the fragmentary nature that characterised Büchner's theatre pièce, which the Viennese composer admired so much? And what signs of this hallucinating and visionary atmosphere do we find throughout the opera?

I think that although the *pièce* we have is fragmented, the architecture that Berg has found to tell this story lets us forget the idea of fragments. Berg's superimposed architecture of the *pièce* is absolutely perfect: seven scenes before the central moment, the one between Wozzeck and Marie, and seven subsequent scenes; the division into five scenes for each act; the way of proceeding in jumps from small to large to small... all these constructions make sure that the music holds everything together. While in the prose text one fragment is followed by another, the passages and changes that the music present make sure the story continues to live in our subconscious. Therefore, when I look at Berg's score, I see a total masterpiece of architecture where the fragments have been turned into a stream of consciousness. As for the hallucinated visionary nature of the opera, there are some falsetti, a series of measures aimed at singers, indicated in detail in the score, which sometimes push the singing to become 'more than singing', that is, to go outside of singing, as if it were a kind of XL possibility to express oneself. Berg tells the interpreters what type of voice to use, where there is *Sprech*, speaking, where there is a particular bearing or special effect. This makes the singer abandon the normal world and takes him into a hallucinated, visionary dimension, something that has to do with the idea of the beyond...

Berg does not seem to pursue the Wagnerian approach in using the Leitmotives in toto: what form do these take in Wozzeck?

He is much freer in this sense. Yes, there are *leitmotifs*, that is, recurring motifs, but less in the manner of Pavlovian reflexes... In Berg's case there are words such as "Wie arme Leut", or, in Italian, "La povertà" or "Poveri noi": motifs of this kind are very often used in



Markus Stenz (© Max Heiliger).

orchestral writing as comments in the Wagnerian sense. I would say that it is not that far from Wagner, but in *Wozzeck* everything is more nuanced.

What kind of vocality characterises each of the protagonists, starting with Wozzeck and Marie?

They are normal people who are in a very extreme situation, and for this reason vocally they must look for extremes as well: speech, total piano, silence, a pause that speaks,

delivering words with the correct timing. What it requires is not singers but outstanding artists, actresses and actors, to be, and not only sing Marie or Wozzeck.

What are the key aspects of the orchestral writing?

Here we are facing a real cosmos: Entire orchestra families are used – I think this is the right expression: When the score requires the sound of a trumpet, Berg does not use one, but four. Just as he uses four trombones. Then there are the strings that create a sound cloud... I would say that orchestration is made up of instrument blocks, allowing all these components the freedom to talk to each other.

BIENNALE DI VENEZIA

TERZO FESTIVAL INTERNAZIONALE DI MUSICA

III^a MANIFESTAZIONE

Martedì 11 Settembre

ore 21.30

TEATRO LA FENICE

CONCERTO SINFONICO DEGLI AUTORI - DIRETTORI

PROGRAMMA

COSTANT LAMBERT	- Concerto per pianoforte e vari strumenti Mus. di ROBERT SCHUMANN Direttore d'orchestra: L'AUTORE
ALBAN BERG	"Il rito", Aria per concerto Mus. del compositore Dirett. d'orch. W. HUGHAN SCHREIBER
DARIUS MILHAUD	Suite dell'opera "Moussine" Mus. di DARIUS MILHAUD Direttore d'orchestra: L'AUTORE
ILDEBRANDO PIZZETTI	Concerto per violoncello e orchestra Mus. di ILDEBRANDO PIZZETTI Direttore d'orchestra: L'AUTORE
IGOR STRAWINSKY . . .	Capriccio per pianoforte e orchestra Mus. di IGOR STRAWINSKY Direttore d'orchestra: L'AUTORE

ORCHESTRA DEL FESTIVAL INTERNAZIONALE DI MUSICA

PREZZI (tasse comprese)

Ingresso a platea e palchi L.	20	Pancone di prima categoria spagnolesca	L. 35
" galleria "	10	" di sala "	25
" loggia "	6	Fanti di primo e gran ordine	125
		Fanti di terzo ordine	75

Fatti di famiglia e altri L. 50 (tempo spagnolesco) Fanti di secondo filo di platea L. 12 (tempo spagnolesco)
Fatti speciali di giorno L. 10 (tempo spagnolesco)

Locandina per il Concerto Sinfonico degli Autori-Direttori, Teatro La Fenice, Festival Internazionale di Musica della Biennale, 1934. Archivio storico del Teatro La Fenice.

[illegible]

Locandina per la rappresentazione di *Woyzeck* di Georg Büchner al Teatro La Fenice, Festival del Teatro di Prosa della Biennale, 1952. Archivio storico del Teatro La Fenice.

Alban Berg alla Fenice

a cura di Franco Rossi

È solo nel settembre del 1934 che la musica di Alban Berg approda, direi faticosamente, alla Fenice, oltretutto con una composizione, *Der Wein*, non certo tra le più famose e titolate del grande compositore austriaco; in una serata dedicata quasi completamente alla musica strumentale, e nell'ambito del Terzo Festival Internazionale di Musica, il brano di Berg, brillantemente interpretato dal soprano Anna Schwarz, viene accostato al *Concerto* di Constant Lambert, alla suite *Maximilian* di Darius Milhaud, al Concerto per violoncello di Ildebrando Pizzetti e al Concerto per pianoforte di Stravinskij. Ci vorranno inoltre ancora tredici anni per ritornare a sentire in teatro la musica del grande compositore austriaco, e questa volta la situazione è decisamente cambiata: la seconda guerra mondiale si è oramai conclusa da oltre due anni, e una delle cantanti più raffinate e intelligenti di allora – Ginevra Vivante, coraggiosa e intraprendente, e che aveva continuato a cantare anche durante le persecuzioni razziali – affronta l'esecuzione di alcuni estratti tratti dall'opera *Lulu*, che, com'è noto, non era ancora stata completata nella strumentazione a causa della morte prematura del compositore. Siamo ancora all'interno del Festival della Biennale, giunto nel frattempo al suo decimo appuntamento, e l'Orchestra Sinfonica di Torino della Radio Italiana, diretta da Mario Rossi, accosta a questi brani operistici la musica di altri tre compositori esclusivamente italiani, Adone Zecchi, con le *Due astrazioni in forma di fuga*, Giorgio Federico Ghedini, con il Concerto per pianoforte, e infine la *Sinfonia sacra* di Antonio Veretti. L'impressione suscitata dal capolavoro operistico è tale da indurre il teatro a programmare la messa in scena di *Lulu* dopo soli due anni, ancora una volta nell'ambito del prestigiosissimo Festival, nel frattempo salito alla sua dodicesima edizione: direttore d'orchestra Nino Sanzogno, un regista di lusso come Giorgio Strehler e un cast di assoluto rispetto segnano questo brillante allestimento: Lydia Styx, legata non a caso al Piccolo di Milano, interpreta il ruolo di Lulu, mentre a Eugenia Zareska è affidato il ruolo della Contessa, splendidamente interpretato dalla cantante polacca, specialista in ruoli mozartiani e cameristici.

Inevitabilmente legato all'attenzione sempre più forte per la cultura austriaca e in qualche modo anche alla stessa figura di Alban Berg è l'allestimento del *Woyzeck* nell'originale teatrale di Georg Büchner, messo in scena alla Fenice nell'ambito del Festival Internazionale del Teatro il 27 settembre 1952, realizzato dalla Münchener Kammerspiele e, curiosamente, con le musiche di scena di Hans von Feilitzsch.

Sarà però solo con la fine degli anni Cinquanta che la presenza delle musiche di Berg comincerà a occupare il posto che spetta al compositore sulle scene della Fenice: nel settembre del 1957 il baritono Heinz Rehfuss interpreterà da par suo tre Lieder dall'opera 2, mentre un anno più tardi il Concerto per violino verrà affidato alle mani del prodigio francese Christian Ferras, non ancora coinvolto nei suoi enormi problemi di depressione e di alcolismo, e diretto da Hans Schmidt-Isserstedt alla guida dell'Orchestra Sinfonica della Norddeutscher Rundfunk di Amburgo. Oramai l'interesse dei confronti di uno dei più grandi interpreti dell'espressionismo musicale è del tutto evidente, e la consacrazione avverrà l'anno successivo con una serata integralmente dedicata a Berg e comprendente il Quartetto per archi op. 3, eseguito dal Quartetto Vegh, la *Lyrische Suite* per archi e il Concerto per pianoforte, violino e tredici fiati, diretti dal veneziano Luciano Rosada alla guida dell'Orchestra del Teatro La Fenice:

Con un concerto di musiche da camera nella Sala delle Colonne a Ca' Giustinian, il Festival ha reso omaggio ad Alban Berg, l'autore della 'Scuola di Vienna' in cui più il dissidio tra un'alta, allucinata sensibilità e l'aspirazione a uno strenuo rigore formale si è composto in opere di coerente regola stilistica e insieme di grande compartecipazione umana. Ancora una volta la sua musica ha trovato un pubblico pronto, nel suo complesso, ad accoglierla, nonostante il persistente diniego degli attardati e l'insorgente dispregio dei facili adepti dell'estremismo post-dodecafonico. [...] Si può dire che, in questo Concerto, la dodecafonia è alle porte; essa infatti non è ancora adoperata, me se ne avvertono le premesse, la incombente necessità estetica. A conclusione della serata la nota *Suite lirica* per quartetto d'archi, in sei movimenti, un vero capolavoro della musica espressionista, di cui offre tutti i caratteri d'esasperazione espressiva, di virtuosismo strumentale, di superamento d'ogni tecnica di composizione.¹

Alle parole di Beniamino Dal Fabbro, bellunese di nascita, padovano di formazione e milanese di adozione, fanno eco quelle del meneghino – già partigiano – Luigi Pestalozza, dal 1948 critico del quotidiano socialista «L'Avanti!»:

Costante nell'avvicinamento dei tre lavori, è parsa una volta di più la ricchezza lirico-poetica della musica bergiana, benché di gran lunga la *Lyrische Suite* sovrastasse gli altri titoli per la prodigiosa bellezza con cui si fondono in essa, nel discorso sostenuto, tesissimo, concentrato ed emozionante che la conduce, l'eredità del classicismo tedesco ottocentesco e la proiezione verso il mondo contemporaneo.²

Tra lunghi articoli dedicati al valore anche politico che la programmazione musicale ha assunto in questo periodo, e segnatamente la produzione contemporanea,³ sono però prevalenti le celebrazioni di una grande prima assoluta di Igor Stravinskij, il *Monumentum pro Gesualdo da Venosa ad CD annum*, vale a dire nella ricorrenza del quarto centenario dalla nascita del grande madrigalista, conterraneo del poeta latino Orazio. Siamo oramai al settembre del 1960 e la chiusura del Festival della Biennale propone, nella Sala dello Scrutinio a Palazzo Ducale, un concerto che restò memorabile nella mente e nel cuore del pubblico veneziano, diretto da Igor Stravinskij (per le proprie composizioni) e da Robert Craft, segretario, consigliere, direttore di prove, collaboratore e coautore nella stesura di alcuni volumi di dialoghi e memorie con il celebre musicista russo. Craft diresse i *Drei Orchesterstücke*



Wozzeck al Teatro La Fenice, Venezia, 1962. Direttore Ettore Gracis, regia di Giovanni Poli, scene e costumi di Lorenzo Ghiglia. Interpreti: Mario Basiola jr. (Wozzeck), Aldo Botton (Tamburmaggiore), Angelo Mori (Andrés), Mario Guggia (Capitano), Angelo Nosotti (Dottore), Jolanda Michieli (Maria). Archivio storico del Teatro La Fenice.



Wozzeck al Teatro La Fenice, 1992. Direttore Yoram David, regia di Giorgio Marini, scene e costumi di Lauro Crisman. Interpreti: Gottfried Hornik (*Wozzeck*), Barry McCauley (*Tamburmaggiore*), Jozef Kundlak (*Andres*), Sergio Bertocchi (*Capitano*), Rebecca Blankenship (*Maria*), Roderik Kennedy (*Dottore*). Archivio storico del Teatro la Fenice.



Lorenzo Ghiglia, bozzetto per atto I e II e fondale del *Wozzeck* di Alban Berg al Teatro La Fenice, 1962. Archivio storico del Teatro La Fenice.

opera 6, *Der Wein*, con il quale Berg aveva esordito alla Fenice (questa volta per la bella voce di Magda László), e i *Fünf Orchesterlieder* opera 4, mentre il resto del concerto, che prevedeva il *Monumentum pro Gesualdo* di Venosa in prima esecuzione assoluta e il balletto in tre quadri *Orpheus*, venne diretto dallo stesso Igor Stravinskij.

Il programma del concerto comprendeva anche tre composizioni di Alban Berg dirette da Robert Graft [sic]: due pezzi dall'*Orchesterstücke* op. 6 (ma perché non tutti e tre?), *Der Wein* e i *Canti* su testi di Peter Altenberg per soprano e orchestra. Sono tutte composizioni già note agli amatori della musica contemporanea, e la loro inclusione nel concerto di questa sera ha il valore di un omaggio a un altro compositore del nostro secolo, scomparso ormai da ventiquattr'anni. Sono veramente dei lavori 'classici' della musica moderna, che contengono in germe tutta una evoluzione e tutto un divenire denso di eventi. Essi si sono valse dell'interpretazione eccellente di Magda Laszlo per la parte solistica, mentre Robert Graft [sic] si è limitato a battere il tempo con discreta approssimazione ma senza alcun riguardo all'intensa vita dinamica e timbrica di tutti questi pezzi. Nonostante la sua direzione, i pezzi di Berg hanno però giganteggiato in tutta la loro potenza, conquistando il pubblico presente, che ha applaudito il direttore e l'orchestra del Teatro La Fenice, tributando infine a Strawinski una vera e propria ovazione.⁴

Oltre alla sistematica storpiatura del nome di Robert Craft, possibile e quindi 'innocente' in un periodo nel quale questi articoli venivano dettati telefonicamente dal croni-

sta, stupisce francamente – e non poco – il tono *tranchant* riservato al direttore d'orchestra che, peraltro, era forse più legato alla propria passione per la musica di un passato ben più remoto che non ai colori della musica di Berg. Ma i due compositori eseguiti in quella fatidica serata del 27 settembre (e parallelamente i due direttori d'orchestra) vantano anche un seguito al quale non possiamo essere indifferenti. Alla domanda di Craft: «Come considera ora la musica di Berg?» rivolta a Stravinskij nelle celebri conversazioni tra i due, il compositore russo offre la sua valutazione della musica del collega e predecessore:

Se fossi in grado di penetrare la barriera dello stile (il clima emotivo di Berg a me radicalmente estraneo) ho il sospetto che egli mi apparirebbe come il costruttore formale più dotato fra i compositori di questo secolo. Egli trascende perfino il suo più palese modello. È l'unico infatti che sia riuscito ad attuare forme di vaste proporzioni di sviluppo senza traccia di dissimulazione 'neoclassica'. D'altra parte l'eredità che ci ha lasciato contiene ben poco su cui costruire. Egli si trova alla fine di uno sviluppo (e forma e stile non si sviluppano l'una indipendentemente dall'altro per cui si possa pretendere di usare l'una e di scartare l'altro) mentre Webern, la sfinge, ci ha lasciato in eredità non solo le sue intere fondamenta, ma anche una sensibilità e uno stile contemporanei.⁵

E, finalmente, nel 1962, tocca alla sconvolgente, cupa storia di *Wozzeck*: in una stagione lirica invernale che si apre con il *Don Carlo* di Boris Christoff e che via via metterà assieme *Cavalleria* e *Pagliacci*, *I maestri cantori di Norimberga* e *Così fan tutte*, *Manon* (quella di Massenet...), *L'elisir d'amore* e *Luisa Miller*, lavori tutti seguiti dalla bellezza di ben sei balletti, nel chiudersi dell'anno solare 1962 ecco apparire Berg e il suo *Wozzeck*: la magnifica stagione allestita da Mario Labroca riprende una delle sue passioni, dal momento che in più occasioni era stato proprio lui a promuovere il grande compositore austriaco nei teatri che aveva diretto sino ad allora. È una tappa importante per i complessi artistici e per la stessa Venezia, quasi il compimento di un lungo processo di maturazione che permette di approdare in modo definitivo al maggior panorama operistico europeo del Novecento.

¹ Beniamino Dal Fabbro, *Omaggio ad Alban Berg al Festival veneziano* in «Milano Sera».

² Luigi Pestalozza, *Nel nome di Alban Berg la rassegna prende quota*, in «L'Avanti!», 20 settembre 1959.

³ Sono ad esempio assai frequenti gli articoli dedicati alla musica di Luigi Nono, stimolati anche dalla recente composizione del *Canto sospeso*, su testi tratti da lettere di condannati a morte.

⁴ Giacomo Manzoni, *Chiuso da Igor Stravinski il Festival musicale di Venezia*, in «L'Unità».

⁵ Igor Stravinskij e Robert Craft, *Colloqui con Stravinskij*, Einaudi, Torino 1977, p. 49.

WOYZECK E WOZZECK ALLA FENICE

1952 – Festival Internazionale del Teatro

Woyzeck, tragedia di Georg Büchner 27 settembre 1952 (1 recita).

Woyzeck: Hans Christian Blech; Marie: Marie-Louise Willi; Tamburo Maggiore: Fritz Gehlen; Capitano: Friedrich Domin; Dottore: Adolf Gondrell; Andres: Siegfried Lowitz; Un sottoufficiale: Wilhelm Hüber; Margret: Ann Wickert; Käte: Ruth Dressel; Uno strillone: Rudolf Vogel; Un vecchio: Heinz Kargus; Una donna: Wally Halenz; Un cittadino: Charles Regnier; Un secondo cittadino: Hans Magel; Un rigattiere: Hans Pössenbacher; Un oste: Heinz Kargus; Una vecchia: Therese Giehse; Un pazzo: Walter Lantzsch; Un garzone: Robert Graf; Un secondo garzone: Gunnar Möller – Reg.: Hans Schweikart; Scen.: Wolfgang Znamenacek; Münchener Kammerspiele; Autore delle musiche: Hans von Feilitzsch.

1962 – Stagione Lirica Invernale

Wozzeck, opera in tre atti e quindici scene di Alban Berg (traduzione di Alberto Mantelli) tratto da *Woyzeck* di Georg Büchner, musica di Alban Berg – 22 dicembre 1962 (3 recite, in lingua italiana).

Wozzeck: Mario Basiola jr.; Tamburmaggiore: Aldo Bottion; Andrès: Angelo Mori; Il capitano: Mario Guggia; Il dottore: Angelo Nosotti; Primo garzone: Vito Brunetti; Secondo garzone: Saverio Durante; Il pazzo: Giorgio Grimaldi; Marie: Jolanda Michieli; Margret: Rosa Laghezza; Un soldato: Dante Serì; Il figlio di Marie: Luciano Benedetti (Radames Regazzi) – M° conc.: Ettore Gracis; M° del coro: Sante Zanon; Reg.: Giovanni Poli; Bozz.: Lorenzo Ghiglia; M° coll.: Alberto Pedrazzoli; Cor.: Mariella Turitto; Real. scen.: Antonio Orlandini; Real. scen.: Mario Ronchese.

1992 – Stagione del Bicentenario

Wozzeck, opera in tre atti e quindici scene di Alban Berg tratto da *Woyzeck* di Georg Büchner, musica di Alban Berg – 8 ottobre 1992 (7 recite, in lingua tedesca).

Wozzeck: Gottfrid Hornik; Tamburmaggiore: Barry McCauley; Andrès: Jozef Kundlak; Il capitano: Sergio Bertocchi; Il dottore: Roderick Kennedy; Primo garzone: Carlo Del Bosco; Secondo garzone: Franco Boscolo; Il pazzo: Mario Guggia; Marie: Rebecca Blankeship; Margret: Laura Zannini; Il figlio di Marie: Arianna Moro – M° conc.: Yoram David; M° del coro: Olinto Contardo; Reg.: Giorgio Marini; Scen.: Lauro Crisman; Cost.: Lauro Crisman.

Tra caserma e ambulatorio

Wozzeck vittima di militarismo e scientismo

di Giulia Vannoni

Ascoltare, come in questo spettacolo della Fenice, *Wozzeck* in traduzione italiana – e dunque avvantaggiati dalla comprensibilità della lingua – consente di mettere meglio a fuoco uno dei personaggi delineati con maggior accuratezza, forse più ancora dello stesso protagonista. Si tratta del Dottore, figura che non viene indicata neppure con un nome proprio, ma evidentemente in grado d'incarnare, per Alban Berg così come per Georg Büchner, le caratteristiche di una categoria professionale ben precisa. Del resto il grande drammaturgo era figlio d'arte, essendo medico anche il padre, ed egli stesso aveva conseguito la laurea in medicina, prima di morire non ancora ventiquattrenne nel 1837. A Büchner, insomma, stava a cuore mettere in evidenza luci e ombre di un'attività: tanto più se incentrata, come in questo caso, su un approccio rigidamente razionalista.

Quasi un secolo dopo, l'interesse verso il Dottore e la riflessione su un uso strumentale della scienza saranno condivisi in pieno da Berg. Il compositore inevitabilmente apporterà qualche taglio rispetto al dramma, ma l'implacabile *vis* sperimentale del Dottore non subirà ridimensionamenti e *Woyzeck* – nel frattempo divenuto *Wozzeck* – risulterà vittima in ugual misura di militarismo e scientismo. Non aderisce a questa visuale di lì a poco Manfred Gurlitt: quando nel 1926 (dunque appena un anno dopo il battesimo del capolavoro di Berg, che peraltro non conosceva) rappresenterà il suo *Wozzeck*, il Dottore sarà una figura marginale e astratta, non a caso concepita per una flautata voce tenorile.¹ Berg preferì invece un plumbeo e tenebroso registro di basso; o, meglio, una singolare figura di 'basso profondo comico', secondo un'antica tradizione tedesca – il mozartiano Osmin, lo Straussiano Ochs – che faceva dialogare la voce di 'buffo' con gli affondi più gravi del pentagramma, insufflandogli un retrogusto sinistro. E non sarà un caso se i più celebri interpreti italiani del Dottore saranno due bassi specializzati nel repertorio comico: Italo Tajo, sin dalla prima esecuzione nel nostro Paese,² e più tardi Paolo Montarsolo.

D'altronde non si può escludere che sull'orientamento di Berg abbia pesato pure una certa tradizione operistica italiana, che tendeva a rappresentare i dottori come figure comico-grottesche e solo più di rado empatiche con i loro pazienti (vedi Grenvil nella *Traviata*): sono numerosi i libretti realizzati durante la grande stagione ottocentesca che ne offrono ritratti memorabili, a cominciare da don Bartolo nel *Barbiere di Siviglia*, sebbene la figura più icastica resti Dulcamara dell'*Elisir d'amore*, affine più al ciarlatano che al vero medico ma non privo di competenze. Tajo e Montarsolo tennero tutto questo in debito conto, approdando a un sincretismo espressivo ignoto agli interpreti tedeschi.

Berg aveva impiegato quasi sette anni per la stesura della sua opera, lavorandoci però solo sporadicamente a causa della lunga interruzione dovuta alla guerra. L'interesse nei confronti del dramma di Büchner (ispirato peraltro a un fatto di cronaca) si era acceso in lui immediatamente dopo averlo visto in teatro, a Vienna nel 1914, e – nonostante fosse stato scritto quasi ottant'anni prima – gli era apparso di notevole modernità. Il testo fu pubblicato comunque solo nel 1879, con grande ritardo rispetto alla sua stesura, a causa di travagliate vicissitudini. L'autore ne aveva lasciato più versioni, peraltro incomplete, e il manoscritto molto scolorito divenne leggibile, non senza difficoltà, solo utilizzando una miscela di sostanze chimiche: la stessa difformità *Woyzeck* / *Wozzeck* è dovuta, appunto, a un errore di trascrizione. Nel realizzare l'adattamento librettistico, Berg fece in modo che il Dottore comparisse in ciascuno dei tre atti (la penultima scena, quella dove il medico dialoga malinconicamente con il Capitano, manca in Büchner); per il resto, l'intenzione resta sempre quella di sottolineare gli atteggiamenti crudeli e grotteschi del personaggio: nella sua ottusa volontà di applicare la metodologia sperimentale a una cavia umana si avvertono tutti i limiti di una professione che non si pone il problema di curare il malato ed è protesa solo alla carriera. Non a caso lo si vede un'unica volta intento a un gesto consueto per qualsiasi medico, quando tasta il polso a *Wozzeck* (atto II, scena 2).



Italo Tajo (1915-1993) nel film *L'elisir d'amore* di Mario Costa (1946).

È dunque un Dottore che aspira soltanto alla gloria scientifica, non animato da alcuna *pietas* per l'essere umano che si trova di fronte. Sempre nella stessa scena, il libretto ce lo presenta poi mentre sta correndo: quasi fosse la visualizzazione dell'inseguimento di quella immortalità che dovrebbero procurargli i suoi esperimenti. Mentre sta rimuginando fra sé cinicamente sulla frequenza con cui si presentano pazienti affette da «cancer uteri», incontra il Capitano che lo ferma, cercando di trattenerlo. Infastidito dall'imprevisto (una contrapposizione introdotta, sul piano musicale, rispettivamente da fagotto e violini) e senza preoccuparsi minimamente degli effetti che la sua sentenza avrà sul malcapitato, anzi quasi per vendicarsi, gli pronostica una «apoplexia cerebri», ossia un colpo apoplettico: diagnosi che avviene su un lento, e quasi funebre, ritmo di valzer. Per soprammercato, si compiace pure dell'insorgere di questa patologia, ritenuta utile ai propri studi. Del resto, non sono le ricadute psicologiche sul paziente a interessare il Dottore, ma solo i risultati scientifici e quella fama che pensa di conseguire architettando discutibili sperimentazioni: per la verità più simili a vere e proprie forme di tortura che ad autentiche e rigorose verifiche. Dei risultati ottenuti, in seguito, potrà mettere a parte i propri allievi.

Per il povero soldato Wozzeck, che si sottopone dietro ricompensa a queste verifiche sperimentali, ha escogitato un particolare regime alimentare – che prevede una prima settimana di legumi, seguita da un'altra a base di carne di montone – al fine di verificare gli effetti prodotti da una simile dieta sull'organismo. Lo precisa quando (atto I, scena 4) gli fa presente che è in atto «una rivoluzione nella scienza: albumine, grassi, carboidrati, e cioè ossialdeidandride»,³ vocaboli che alludono, anche se con terminologia oggi un po' desueta, alle principali sostanze contenute negli alimenti. Colpevole di aver trasgredito alla dieta prescrittagli, e dunque di aver vanificato l'esperimento, Wozzeck viene additato dal cinico Dottore come pronto per il manicomio, in quanto affetto da una «aberratio mentalis partialis» (nell'originale tedesco è specificato «di seconda specie», precisazione omessa nella versione italiana di Alberto Mantelli qui utilizzata): anche dallo studio di tale patologia, beninteso, la scienza potrà trarre vantaggio.

Sul piano musicale il rapporto tra i due viene scandito attraverso una



Paolo Montarsolo (1925-2006) nell'*Italiana in Algeri* di Rossini al Teatro alla Scala (1973).

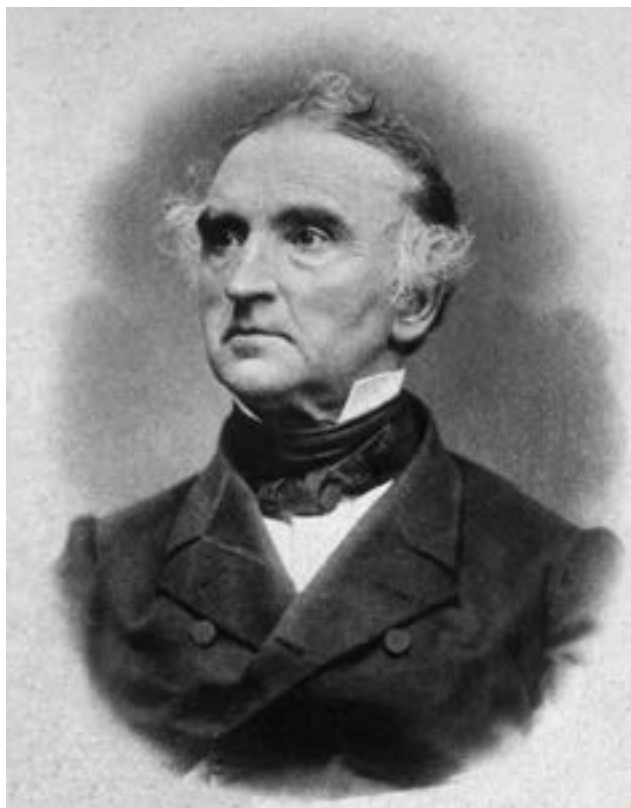


Elena Cicorella, figurino del Dottore per *Wozzeck* di Alban Berg al Teatro La Fenice, ottobre 2025.

passacaglia con ventuno variazioni, costruita su un disegno di dodici note (una vera e propria serie dodecafonica *ante litteram*), che dà l'idea di ossessiva ripetizione. Il ricorso a questa forma musicale barocca – caratterizzata da un tema che si ripete attraverso continue riproposizioni su una linea di basso ostinato – assume una straordinaria efficacia proprio nell'evidenziare le due idee fisse che animano il delirante dialogo tra il soldato e il Dottore: l'uno vittima delle proprie ossessioni, l'altro dell'ostinazione maniacale con cui anela al successo. Sul versante vocale, invece, l'utilizzo della *Sprechstimme* sembra assolvere a una funzione analoga ai sillabati che hanno caratterizzato le grandi arie dei bassi buffi nell'opera italiana (da «A un dottor della mia sorte» nel *Barbiere di Siviglia* a «La vendetta, oh, la vendetta» nelle *Nozze di Figaro*): quella, cioè, di rendere ben intellegibili, oltre che d'irresistibile umorismo, i concetti veicolati dalle parole. Nelle sfumature più nere, invece, non sarà difficile scorgere l'antesignano di un altro paradigmatico personaggio del *Barbiere*: don Basilio, la cui venalità è torva e inquietante al pari dello scientismo che anima il Dottore.

Una figura così negativa potrebbe essere stata suggerita a Berg da qualche medico militare incontrato nell'ospedale del campo di addestramento di Bruck an der Leitha nel 1915, esperienza per lui assai dolorosa: evidentemente la raffigurazione fattane da Büchner ben si adattava alla sua pessimistica visione. Tuttavia, ancor più interessante è capire chi avesse ispirato a sua volta lo scrittore. Potrebbe aver guardato con buona probabilità a Justus von Liebig, all'epoca docente di chimica e fondatore di un laboratorio di risonanza internazionale a Giessen: nella sua università aveva studiato lo stesso Büchner e la descrizione dell'ambiente fornita nel dramma sembra ricordare proprio la città dell'Assia.

Oggi di questo scienziato si è persa memoria. Lo si ricorda soltanto per le celeberrime figurine – tuttora oggetto di culto per molti collezionisti – emesse per la prima vol-



Justus von Liebig (1803-1873).

ta nel 1872 come geniale trovata pubblicitaria dell'estratto di carne di sua invenzione (che rappresentava un'alternativa economica, e al tempo stesso nutriente, alla carne stessa). In realtà si trattò di un grande ricercatore – alla sua scuola si formarono i maggiori chimici dell'epoca – che diede contributi fondamentali all'agricoltura e alla biologia, così come alla fisiologia e alla patologia. I suoi studi furono fondamentali per chiarire la composizione e la struttura di molti composti organici e sostanze naturali. S'interessò particolarmente del metabolismo animale, ipotizzando un sistema di alimentazione fondato su basi scientifiche. Fu infatti Liebig a identificare l'albumina, cui alludono le parole del Dottore, anche se questo avvenne soltanto nel 1845 (tuttavia, il dibattito sulla natura di alcune proteine era in atto già da qualche

anno). Con un simile profilo, dunque, rappresentava l'epitome dello scienziato o, quanto meno, un personaggio che i potenziali lettori di Büchner, e gli ascoltatori di Berg, avrebbero facilmente saputo riconoscere: non bisogna infatti dimenticare che, da inizio Ottocento, la chimica stava conoscendo un'espansione vertiginosa e in quegli anni s'identificava quasi con la scienza per antonomasia.

Le poche differenze che esistono tra dramma e libretto ridimensionano in parte, attenuandone anche la portata scientifica, la minuziosa descrizione dell'esperimento cui viene sottoposto il protagonista. Le difformità non riguardano tanto il tipo di dieta – fagioli nella riduzione di Berg, piselli nel dramma originale – ma un altro dettaglio ben più significativo. In Büchner, quando Woyzeck si presenta nello studio medico per far esaminare le proprie urine, il Dottore lo rimprovera aspramente per avere «pisciato in strada... contro il muro, come un cane». Nel libretto si parla invece di colpi di tosse: il Dottore rimprovera Woyzeck di aver tossito lungo la strada. E, così facendo, il controllo della vescica viene sostituito da quello del diaframma: muscolo che interviene nel meccanismo della tosse. A suggerire la variante potrebbe essere stata una proiezione dei disturbi causati a Berg dall'asma; ma più verosimilmente avrà pesato il desiderio di rinunciare a eccessive provocazioni in palcoscenico, a costo

di diminuire la plausibilità dell'esperimento (sarebbe stato assai più significativo analizzare le urine anziché l'espettorato). Il compositore, nella sua riduzione librettistica, elimina pure la scena della lezione rivolta a un gruppo di studenti: qui il Dottore – usando per le sue esemplificazioni lo stesso *Wozzeck*, ormai sfinito dagli effetti dell'assurda alimentazione – riprende il discorso della dieta con toni da imbonitore di fiera, mettendo in evidenza, di fronte all'auditorio, la regressione allo stadio animalesco della sua cavia. Un episodio di teatro della crudeltà obiettivamente difficile da tradurre in termini musicali e vocali.

Invece il Dottore – circostanza, come già detto, assente in Büchner – si riaffaccerà nella penultima scena insieme al Capitano, mentre il protagonista sta lentamente scomparendo fra le acque. Testimoni inconsapevoli di questa morte, si limitano a parlare sommessamente, mentre le loro impressioni vengono affidate alla musica: solcato da arpa e celesta, il ritmo ternario dei clarinetti sembra evocare un battito cardiaco che lentamente si spegne, mentre i due personaggi che hanno vessato il protagonista lungo l'intero arco dell'opera seguitano a sussurrare tra loro. Ciechi davanti alla tragedia che si consuma sotto i loro occhi, inconsapevoli come il bambino che, nell'ultimo quadro, continua a giocare mentre gli dicono che sua madre è morta.

¹ Più sensibile nel ravvisare una duplice anima nel Dottore sarà semmai Bob Wilson, che nel suo musical *Woyzeck* (Copenhagen, 2000), commento sonoro di Tom Waits e Kathleen Brennan, sdoppiò il personaggio in una figura maschile e una femminile.

² Roma, Teatro Reale dell'Opera, 1942, traduzione di Alberto Mantelli, direttore Tullio Serafin, protagonista Tito Gobbi.

³ Il complesso termine, che rappresenta l'italianizzazione di quello tedesco, in chimica organica indica un'anidride dove ciascuno dei due acidi carbossilici che concorrono a formarla è sostituito da un'aldeide ossidata (denominazione che, a sua volta, equivarrebbe a quella di acido organico).

Alcuni *Wozzeck/Woyzeck* nel crepuscolo del Novecento

di Leonardo Mello

L'universo umano scoperchiato da Georg Büchner nel suo *Woyzeck* (1837), e ripreso quasi cent'anni dopo da Alban Berg con il *Wozzeck*, ha profondamente colpito l'immaginario teatrale novecentesco, sia sul versante della prosa che in quello operistico. In particolare la seconda metà del secolo scorso ha visto innumerevoli allestimenti, adattamenti, ripensamenti del testo büchneriano e altrettante letture spettacolari dell'opera di Berg. Sarebbe impossibile, quindi, costituire una seria cronologia delle rappresentazioni italiane e internazionali che si sono susseguite in un cinquantennio, e sono proseguite, anche se un po' diradate, nei primi venticinque anni del Duemila.

Ci sono però alcune ricorrenze che sottolineano l'insistenza di artisti e compagnie su questo personaggio 'incompiuto' come lo è la *pièce* che prende il suo nome e fornisce anche la materia al libretto per musica. A metà inoltrata degli anni Novanta un sismografo attento e affidabile delle scene come il *Patalogo 20. Annuario dello spettacolo*, fondato nel 1978 da Franco Quadri con le sue neonate edizioni Ubulibri, dedica a *Woyzeck/Wozzeck* una delle sue parti speciali, intitolata per l'appunto «Quanti Woyzeck», nella quale è segnalata un'esplosione di interesse per la figura di questo soldato/cavia, rabbioso e disperato proletario *ante litteram* nonché emblema e nemesis degli ultimi. Il citato Annuario lo fa accostando esperienze tra loro piuttosto diverse, mettendo sulla stessa linea teatro parlato e cantato. Il *leitmotiv* che permette di riunirle senza troppe cautele è l'anno di messinscena, il 1997. Tre anni prima del Duemila infatti all'opera di Berg si avvicinano registi e direttori di fama mondiale: alla Staatsoper di Berlino in giugno va in scena, in una nuova e rinnovata produzione, l'acclamato *Wozzeck* che cinque anni prima aveva visto sul podio del parigino Théâtre du Châtelet Daniel Barenboim e Patrice Chéreau alla regia. Pochi mesi prima, in febbraio, è la volta del Teatro alla Scala, che presenta la stessa opera diretta da Giuseppe Sinopoli e affida la regia a Jürgen Flimm: per il teatro milanese è un ritorno a Berg dopo il celebre *Wozzeck* firmato esattamente vent'anni prima da Luca Ronconi e Gae Aulenti per la bacchetta di Claudio Abbado. Lo stesso Abbado, neanche un mese dopo, nel marzo '97, è protagonista di una nuova edizione per un'altra capitale della musica europea, Salisburgo, dove lo spettacolo viene affidato a uno dei maestri del teatro internazionale qual è Peter Stein. Un'infilata di *Wozzeck* d'eccezione, insomma, che testimoniano l'interesse che quest'opera, e il suo sfortunato protagonista, suscitano in un secolo ormai agli sgoccioli.



Patrice Chéreau.



Jürgen Flimm.



Peter Stein.

Ma è proprio la figura di Woyzeck, che per un'errore di trascrizione diviene Wozzeck in Berg, il denominatore comune di interpretazioni anche molto differenti tra loro. Questo ci viene confermato quando dalla musica ci spostiamo sul terreno della prosa. Sempre nel 1997, infatti, troviamo l'incompiuta *pièce* di Büchner al Gate Theatre di Londra, in una delle rare regie firmate da una delle drammaturghe più geniali e tormentate degli ultimi decenni, Sarah Kane, che dopo una straordinaria quanto rapida fortuna come autrice muore suicida nel 1999 affidando il suo dolore a uno straziante testo-testamento come *4.48 Psychosis*. Se Chéreau scarnifica la scena, facendovi irrompere la realtà ed eliminando le barriere tra vita e teatro, Sinopoli e Flimm cercano di andare al di là del caso sociale, sottolineando il malessere psichico di Wozzeck e Marie, mentre Stein indaga l'intimità dolente dei personaggi. La Kane, dal canto suo, «trasforma il racconto in un viaggio verso gli abissi purgatoriali di una mente accerchiata», come nota Patrick Marmion sulle colonne dell'«Evening Standard». Ma l'archetipo-Woyzeck attira anche un coreografo come l'ungherese Josef Nadj, che quell'estate presenta ad Avignone *Woyzeck ou l'Embauche du vertige*, una rilettura scenica che prende le mosse dal momento dell'omicidio per ripercorrere tutta la vicenda a ritroso. Anche il teatro nostrano si occupa del malcapitato proletario in divisa, con una versione creata da Nanni Garella per la bolognese Arena del Sole, protagonisti Alessandro Haber e David Toole, dove il capolavoro büchneriano, nella graffiante versione italiana di Claudio Magris, apre emblematicamente le porte alla disabilità grazie ai danzatori della britannica CandoCo Dance Company. E, sempre all'insegna della 'diversità' che il personaggio incarna, con l'innata capacità di sparigliare le carte che sempre rievoca, va ricordato anche *Woyzeck. Ein Kinderspiel*, esperimento realizzato a Mantova (sede nel gennaio '97 anche di un convegno significativamente intitolato «Invasione Woyzeck. Teatro, musica e cinema») dal Teatro Reon, dove a incarnare il protagonista è un'attrice, Anna Amadori, mentre il ruolo di Marie è assunto in prima persona dal regista e adattatore Fulvio Ianneo.

Abbandonando questo 1997 così prolifico di *Wozzeck/Woyzeck* vale la pena di soffermarsi su altri due recenti e significativi allestimenti. Il primo non può che essere il *Woyzeck* di Robert Wilson, che ha debuttato nel 2000 al Betty Nansen Teatret di Copenhagen, per proseguire poi in una lunga e fortunata *tournee*. Qui il genio della luce texano mette insieme la lingua degli attori danesi e l'inglese delle canzoni di Tom Waits e Kathleen Brennan,



Sarah Kane.



Robert Wilson.



Giancarlo Cobelli.

fornendoci un'ulteriore declinazione possibile del testo di Büchner: 'liberato' dalla parola originale attraverso l'adattamento drammaturgico di Wolfgang Wiens e Ann-Christin Rommen, lo spettacolo diviene un *musical* di imponente forza visiva, dove le canzoni sembrano dare voce ai pensieri inespressi per pudore o paura dal protagonista. Lo stesso Wilson, in occasione della replica italiana del 2002 al festival Romaeuropa, riassume ciò che l'ha affascinato nel dramma büchneriano: «*Woyzeck* mi attrae perché è un'opera drammatica che fra cinquecento anni continuerà a essere interessante: è più moderna della maggior parte dei testi ai quali posso pensare. Questo dipende dal fatto che è costruito in modo molto musicale, al suo interno ci sono grandi blocchi di architettura e costruzioni alle quali non si sono aggiunte cose qualsiasi. Non c'è psicologia, e questo la rende un'opera molto diretta; ma allo stesso tempo tratta i misteri della vita».

Infine, tra i molti che si susseguono negli anni, si segnala un allestimento degli inizi del nuovo millennio, il *Woyzeck* secondo Giancarlo Cobelli, artista eclettico e spesso provocatorio, che nell'arco della sua carriera ha costruito spettacoli memorabili, tra cui vanno citati almeno *Turandot* di Carlo Gozzi con Valeria Moriconi e la goldoniana *Locandiera* con Carla Gravina. Nel 2005, per il Centro Servizi e Spettacoli di Udine propone la sua lettura del dramma, o per meglio dire rilettura, essendosi cimentato con il soldato/barbiere già nel 1969 (anno in cui, sia detto incidentalmente, anche il giovane Carlo Cecchi mette a sua volta in scena un assai ispirato *Woyzeck*) per la Comunità Teatrale dell'Emilia Romagna, con un cast di future stelle composto da Antonio Piovaneli, Francesca Benedetti, Massimo Castri, Virginio Gazzolo e Alberto Rossatti. Sempre Cobelli, nel 1973, farà di *Woyzeck* una delle sue rare esperienze cinematografiche. A Udine la sua interpretazione è ancora meno convenzionale e più corrosiva che quella di trentacinque anni prima, rendendo – come nota Renato Palazzi nel «Sole 24ORE» – gli attori non «soldatini da caserma, ma militari veri, con tenute mimetiche e maschere antigas, impegnati probabilmente in una delle tante guerre di oggi». A ribadire ancora una volta, in conclusione, la stringente attualità di quest'opera, cantata o recitata che sia.

Una dedica ad Alma Mahler



«Alma Maria Mahler zugeeignet», cioè «dedicato al Alma Mahler»: questa è la frase autografa che precede la partitura del *Wozzeck* di Alban Berg. Dato l'aiuto economico da lei fornito nella prima pubblicazione dello spartito, oltre ai forti rapporti di amicizia che legano il compositore viennese alla moglie di Gustav Mahler (cui rimane sposata dal 1902 fino alla morte del musicista boemo, nel 1911), questa dedica non deve stupire: Alma (1879-1964) infatti, sin dalla prima giovinezza, frequenta costantemente e creativamente i principali esponenti della cultura austriaca, a cominciare da Gustav Klimt (1862-1918), che la ritrae numerose volte. Colta e fascinosa, è protagonista indiscussa delle prime decadi del Novecento, intessendo rapporti amicali o sentimentali con artisti di ogni campo espressivo, dal pittore Oscar Kokoschka (1886-1980), con il quale – rimasta vedova – stringe un'appassionata relazione, senza però approdare alle nozze, al genio dell'architettura Walter Gropius (1883-1969), che sposerà invece nel 1915 per divorziarne dopo la prima guerra mondiale, ad Arnold Schönberg (1874-1951). Ma la sua centralità nel panorama culturale a lei coevo si evince anche da altri grandi nomi con i quali entra in contatto, da Benjamin Britten (1913-1976) agli scrittori Gerhart Hauptmann (1862-1946) e Hugo von Hofmannsthal (1874-1929), da Alexander Zemlinsky (1871-1942), con il quale studia composizione dopo una prima formazione pianistica, al direttore Wilhelm Furtwängler (1886-1954) al regista Max Reinhardt (1873-1943), fino all'ultimo marito, il narratore e drammaturgo Franz Werfel (1890-1945), con cui si trasferisce a New York alla fine degli anni Trenta. Oltre al suo ruolo di illuminata musa ispiratrice, è anche compositrice in proprio, lasciandoci almeno diciassette *Lieder*. Anni dopo, nel 1935, Berg, mentre sta componendo l'incompiuta *Lulu*, interrompe il lavoro per scrivere il Concerto per violino e orchestra, dedicandolo a Manon Gropius, figlia di Alma e Walter stroncata dalla poliomielite a diciott'anni, e intitolandolo simbolicamente «Alla memoria di un angelo».

Biografie

MARKUS STENZ

Direttore. Considerato uno dei più autorevoli direttori del nostro tempo, inizia la sua stagione 2025-2026 con il *Wozzeck* di Berg e un concerto sinfonico alla Fenice. In precedenza, dopo le *performance* di *Die Walküre* e *Siegfried* nella stagione 204-2025 con la Hangzhou Philharmonic Orchestra, conclude il *Ring* di Wagner dirigendo *Götterdämmerung* ad Hangzhou. Ritorna poi a due delle sue collaborazioni di lungo corso, quella con la Seoul Philharmonic Orchestra e quella con la Netherlands Radio Philharmonic Orchestra, oltre alla Oregon Symphony Orchestra, all'Orchestra della Finnish National Opera e alla Shanghai Symphony Orchestra, tra molte altre. Ha ricoperto incarichi di grande rilievo, tra cui quelli di direttore principale della Netherlands Radio Philharmonic Orchestra (2012-2019), direttore ospite principale della Baltimore Symphony Orchestra (2015-2019) e direttore in residenza della Seoul Philharmonic Orchestra (2016-2021). È stato direttore musicale generale della città di Colonia e Gürzenich-Kapellmeister per undici anni, dirigendo *Don Giovanni*, il *Ring*, *Lohengrin*, *Tannhäuser* e *Die Meistersinger von Nürnberg*, così come *Jenůfa* e *Káťa Kabanová* di Janáček e *Love and Other Demons* di Eötvös. Ha debuttato nell'opera nel 1988 al Teatro La Fenice. Nel 2018 vede la luce l'attesa prima mondiale di *Fin de partie* di Kurtág alla Scala (dove ha riscosso grande successo anche con *Elektra* di Strauss), opera ripresa alla Dutch National Opera e poi, in prima esecuzione francese, all'Opéra National de Paris. Il suo debutto negli Stati Uniti è avvenuto con la Detroit Symphony Orchestra ed è poi tornato in America dirigendo la Oregon Symphony e la Indianapolis Symphony Orchestra. Altri recenti momenti di rilievo sono stati i concerti con MDR Leipzig Radio Symphony Orchestra, Dortmund e Luxembourg Philharmonic Orchestra, Orchestre National de Lyon e Barcelona Symphony Orchestra. Ha studiato all'Hochschule für Musik di Colonia sotto la guida di Volker Wengenheimer e a Tanglewood con Leonard Bernstein e Seiji Ozawa. Gli è stata conferita l'Honorary Fellowship del Royal Northern College of Music di Manchester e il Silberne Stimmgabel dello Stato di North Rhein/Westphalia. Alla Fenice dirige *Der Protagonist* di Weill (2025), *Ariadne auf Naxos* (2024), *Der fliegende Holländer* (2023), *Elegy for Young Lovers* di Britten (1988) e una serie di concerti in diverse stagioni sinfoniche.

VALENTINO VILLA

Regista. La rara opera *Cefalo e Procri* di Ernst Krenek, accostata a una nuova creazione di Silvia Colasanti, segna nel 2017 alla Fenice di Venezia il suo debutto nella regia lirica, che in pochi anni diventa un fulcro importante della sua attività. Nella stagione 2018-2019 per il Maggio Musicale Fiorentino presenta al Giardino di Bololi gli *Intermedi della Pellegrina*, diretti da Federico Maria Sardelli, mentre nel settembre 2019 coglie un'affermazione personale di critica e di pubblico con *Luci mie traditrici* di Salvatore Sciarrino allestito al Teatro Malibran per la Fenice, direttore Tito Ceccherini, a cui segue nel 2022 *I lombardi alla prima crociata*, sempre per la Fenice. Nel 2024 firma la regia, in prima assoluta mondiale, dell'opera *Jeanne Dark* di Fabio Vacchi per il Maggio Musicale Fiorentino. Diplomatosi all'Accademia Nazionale Silvio d'Amico, segue il corso di perfezionamento per attori diretto da Luca Ronconi e si diploma come insegnante del metodo Linklater, Freeing the Natural Voice. Dal 1999, come attore, lavora con Ronconi in produzioni del Teatro di Roma e del Piccolo di Milano. Dal 2006 con le sue regie inizia un'indagine nella drammaturgia contemporanea e nel rapporto tra prosa e teatro musicale. Dopo *Party Time* di Harold Pinter, *Orlando* di Virginia Woolf, *A Single Man* di Christopher Isherwood e altri testi inediti per l'Italia, affronta l'opera di Jean-Luc Lagarce mettendo in scena per la prima volta in Italia *Noi, gli eroi* e, per RAI Radio3, *Music-Hall* con l'attrice Premio Ubu Daria Deflorian. Nel 2009, su invito dell'Italian Restyle Festival di Berlino, elabora un progetto dal *Castello di Barbablu* di Béla Bartók; dal 2012 è insegnante di recitazione presso l'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica Silvio d'Amico di cui dal 2023 è vicedirettore. Alla Fenice mette in scena anche *La vita è sogno* di Malipiero (2024).

MASSIMO CHECCHETTO

Scenografo. Diplomato all'Accademia di Belle Arti di Venezia, è direttore degli allestimenti scenici al Teatro La Fenice.

ELENA CICORELLA

Costumista. Scenografa e costumista di opera, balletto, *musical* e prosa, ha lavorato in numerosi teatri nazionali e internazionali tra cui Scala, Fenice, Regio di Torino, Regio di Parma, Comunale di Bologna, Maggio Musicale Fiorentino, Opera di Roma, San Carlo di Napoli, Massimo di Palermo, Carlo Felice di Genova, Opéra de Lausanne, Lyric Opera Chicago e San Francisco Opera, Liceu di Barcellona, Real di Madrid e Maestranza di Siviglia, Opera Kiel (Germania), Opéra Sant'Etienne, Opéra d'Avignon e Opéra Massy, Estonian National Opera, Opéra Garnier Monte-Carlo, Teatro Coliseum (Portogallo), Lithuanian National Theatre. Inizia la sua carriera firmando i costumi di diverse opere con la regia di Giorgio Marinini: *Carillon* di Clementi (Scala), il dittico *Morte dell'aria* e *Il Cordovano* di Petrassi (Fenice), *Interludi. Musiche per il mito di Eco e Narciso* di Clementi (Orestidi di Gibellina), *The Turn of the Screw* di Britten (Bologna), *L'Orfeo* (Torino e Losanna), *L'Olimpiade* di Vivaldi (Cosenza), *Suor Angelica* di Puccini e *Jolanta* di Čajkovskij (Napoli), *The Bear* di Walton (Montecarlo), *Lady in the Dark* di Weill (Palermo e Roma). Successivamente disegna i costumi di: *Il trovatore*, regia di Francesco Micheli (Parma, ripreso ad Avignone, Massy, Saint Etienne);

La zingara di Donizetti, *Le due contesse* e *Il duello* di Paisiello (Martina Franca), *Tancredi* di Rossini (Piacenza, Modena, Ferrara e Reggio Emilia), *La traviata*, regia di Marco Gandini (Circuito Lombardo, Genova e Sassari). Seguono *Aida*, regia di Stefano Monti (Seul); *Die Zauberflöte* e *Carmen*, regia di Mietta Corli (Porto), *Carmen*, regia di Wolfgang Kremer (Jesi) e di Marco Pucci Catena (Belgrado) *Turandot* (Palermo) e *Lo frate 'nnamorato* di Pergolesi (Jesi), entrambi con la regia di Willy Landin, *Les Contes d'Hoffmann*, regia di Nicola Zorzi (Pisa, Livorno, Lucca, Novara), *Otello*, regia di Walter Sutcliff (Torino), *Il trovatore* (Circuito Marche), *La Muette de Portici* di Auber, regia di Valentina Carrasco (Kiel), *Farnace* (regia di Christophe Gayral), *I lombardi alla prima crociata* e *La vita è sogno*, regia di Valentino Villa (Venezia). Nel 2025 è costumista collaboratrice per il *Trittico di Weill* alla Scala. Ha disegnato i costumi del balletto *Cassandra* di Luciano Cannito (Napoli, Avignone e tournée in Italia). Ha lavorato e ripreso diverse opere con scenografi-costumisti come Paul Brown, Katrine Lindsay, Gideon Davey, Richard Hudson, Lluc Castells, Ursula Patzka e con registi del calibro di Terry Gilliam, Robert Carsen, Graham Vick, Alex Ollé-Fura dels Baus e Mario Martone.

PASQUALE MARI

Light designer. Direttore della fotografia e disegnatore luci, nel 1998 firma le luci di *Così fan Tutte* al San Carlo di Napoli, prima regia d'opera di Mario Martone, con il quale lavora anche, tra gli altri, a *Matilde di Shabran* (ROF 2004, 2012), *Sancta Susanna/Cavalleria rusticana* (2016, Opéra Bastille di Parigi), *Andrea Chénier* (2017, apertura di stagione della Scala), *Falstaff* (2018, Staatsoper Berlin), *Kovanchina* (2019, Scala, Premio Abbiati), *Otello* (2021, apertura di stagione al San Carlo di Napoli). Realizza poi le produzioni televisive per RAI Cultura e Opera di Roma del *Barbiere di Siviglia* (2020, Premio Abbiati), della *Traviata* (2021), e dell'opera-film *Bohème* (2022). In ambito cinematografico, firma tra le altre la fotografia di *Teatro di guerra* di Martone, *Il bagno turco* e *Le fate ignoranti* di Ozpetek, *L'uomo in più* di Sorrentino, *Lezioni di volo* di Archibugi, *L'ora di religione* e *Buongiorno, notte* di Bellocchio. Tra i suoi più recenti lavori, *Un ballo in maschera* al Regio di Torino con regia di Andrea De Rosa e *Jeanne Dark* e *Tosca* al Maggio Musicale per le regie di Valentino Villa e Massimo Popolizio. Nel 2025 ha già firmato *Onegin* alla Scala con regia di Martone e *Norma* al Maggio Musicale con regia di De Rosa. Quattro volte vincitore del Premio Le maschere del Teatro e nel 2021 del Premio Ubu, è inoltre attivo nell'arte contemporanea ed è recente l'installazione *La dolce attesa* al Salone del Mobile di Milano firmata da Paolo Sorrentino. Insegna Progetto Luci alla Accademia Silvio d'Amico e ha pubblicato con Cristina Grazioli il volume *Dire Luce* (Cue Press 2021).

ROBERTO DE CANDIA

Baritono, interprete del ruolo di Wozzeck. Dopo aver iniziato gli studi come violoncellista, ha studiato canto sotto la guida di Lajos Kozma e Sesto Bruscantini. Le sue doti di raffinato interprete lo avviano in breve a una fortunata carriera internazionale che l'ha condotto sui palcoscenici delle maggiori istituzioni musicali del mondo: Scala, Covent Garden, Metropolitan, Wiener Staatsoper, Salzburg Festival, Glyndebourne Festival, Opéra Comique, New National Theatre di Tokyo, Opernhaus di Zurigo, Deutsche Oper Berlin, Bayerische

Staatsoper di Monaco, La Monnaie di Bruxelles, Maggio Musicale Fiorentino, Rossini Opera Festival e tutti i maggiori teatri italiani. Ha collaborato con i più grandi direttori, fra i quali Chailly, Chung, Gardiner, Gatti, Mehta, Muti e Sinopoli. Fra gli impegni recenti *L'elisir d'amore* a Firenze, *Il barbiere di Siviglia* a Tokyo, *Gianni Schicchi* a Firenze e Bologna, *Don Pasquale* al Festival Donizetti, *La rondine* a Montecarlo, *L'elisir d'amore* a Parma, *Simon Boccanegra* alla Scala, *Turandot* a Napoli, *La traviata* a Macerata, *La Fille du Régiment* a Torino, *Un ballo in maschera* e *La Cenerentola* a Genova. Alla Fenice canta nel *Barbiere di Siviglia* (2025), in *Don Giovanni* (2024) e nell'*Elisir d'amore* (2016 e 2010).

ENEA SCALA

Tenore, interprete del ruolo del tamburmaggiore. Originario di Ragusa, studia canto al Conservatorio di Bologna con Wilma Vernocchi, perfezionandosi successivamente con Fernando Cordeiro Opa con il quale tuttora lavora. Dal suo debutto a Bologna nel 2006 ha spaziato da Mozart al Rossini brillante, al belcanto italiano, a opere come *Il cappello di paglia di Firenze*, *L'Heure espagnole*, *L'amico Fritz*, *Die Fledermaus*, *La Juive* per arrivare ai suoi primi titoli verdiani. Ha cantato sui palcoscenici di Torino, Firenze, Napoli, Palermo, Ginevra, Marsiglia, Montecarlo, Lione, Théâtre des Champs-Élysées, Monaco di Baviera, Bruxelles, Anversa, Martina Franca, Montpellier, Glyndebourne, Mosca (Bol'shoj e Čajkovskij), Londra (ROH e Barbican Center), Muscat, Toronto, collaborando con direttori quali Bartoletti, Battistoni, Bisanti, Carignani, Ettinger, Haïm, López-Cobos, Luisi, Mariotti, Mazzola, Muti, Nosedà, Rizzi, Rousset, Rustioni, Sacripanti e con registi come Bernard, Ceresa, Clement, Cucchi, Font, Grinda, Lescot, Michieletto, Py, Pountney, Vick, Villazon, Vizioli, Wake-Walker. Alla Fenice partecipa ad *Anna Bolena* (2025), *Roberto Devereux* (2020) e *Semiramide* (2018).

PAOLO ANTOGNETTI

Tenore, interprete del ruolo di Andres. Si diploma in tromba con il massimo dei voti al Conservatorio Giacomo Puccini di La Spezia e in canto con il massimo dei voti al Conservatorio Francesco Antonio Bonporti di Riva del Garda. All'intensa attività di professore d'orchestra affianca quella di solista spaziando dall'opera al *musical*, dalla musica sacra alla cameristica. Debutta in *Roméo et Juliette* e *Turandot* all'Arena di Verona (2011). Si esibisce in *Pagliacci* (Zeffirelli) al Filarmonico di Verona, *Il ritorno di Ulisse in patria* a Parigi e Amsterdam, *Tosca*, *Nabucco*, *Turandot* e *Carmen* a Verona, *Suono giallo* di Alessandro Solbiati a Bologna (Premio Abbiati), *Tannhäuser*, *Lo specchio magico* di Fabio Vacchi, *Le nozze di Figaro*, *La bisbetica domata* e *Noi, due, quattro* a Firenze. Recenti impegni includono *La fanciulla del West* a Bologna, *Manon Lescaut* a Bari e Bologna, *Il nome della rosa* e *Norma* al Teatro alla Scala, *Manon Lescaut* a Torre del Lago. Alla Fenice canta in *Turandot* (2024 e 2019), *Richard III* (2018), *Tannhäuser* (2017) e *Aquagranda* di Filippo Perocco (2016).

LEONARDO CORTELLAZZI

Tenore, interprete del ruolo del capitano. Nato a Mantova, compie i suoi studi a Parma dove si diploma in canto al Conservatorio. Dal 2007 partecipa al biennio dell'Accademia del Teatro alla Scala. È poi ospite regolare della Scala. Ha collaborato con direttori quali Alessandrini, Chailly, Chung, Conlon, Dantone, Fasolis, Matheuz, Mehta, Montanari, Oren, Ranzani, Rustioni e Santi e con registi quali Audi, Carsen, Flimm, Hampe, Michieletto, Pizzi, Ronconi, Vick, Wilson. Tra gli impegni recenti, Nemorino a Muscat e Napoli, don Ottavio a Liegi, *Che originali!* di Mayr al Festival Donizetti, *Admet* a Lisbona, ancora Percy alla Sidney Opera, la prima mondiale di *Jeanne Darc* di Fabio Vacchi a Firenze, *Acis e Galatea* a Kiev, *Farnace* a Ferrara, *Else* a Reggio Emilia, *Lucia di Lammermoor* alla Scala, *Don Giovanni* alla NNTT di Tokyo. Alla Fenice canta nella *Vita è sogno* (2024), in *Don Giovanni* (2024 e 2010), *Der fliegende Holländer* (2023), *Le baruffe* (2022), *Fidelio* (2021), *Rinaldo* (2021), *L'elisir d'amore* (2020), *La traviata* (2019, 2017, 2016 e 2014), *Luci mie traditrici* (2019), *Cefalo e Procri* (2017), *Mirandolina* (2016), *Il diario di uno scomparso* (2015), *Vêc Makropulos* (2013), *Così fan tutte* (2013 e 2012) e *Lucia di Lammermoor* (2011).

OMAR MONTANARI

Basso-baritono, interprete del ruolo del dottore. Diplomato al Conservatorio Gioachino Rossini di Pesaro, è considerato uno dei più raffinati interpreti al mondo dei ruoli buffo e brillante nel repertorio rossiniano, donizettiano, mozartiano e belcantistico. La vittoria al Concorso Europeo Adriano Belli, nel 2005, gli ha aperto le porte a una prestigiosa carriera internazionale. Ha lavorato con direttori d'orchestra quali Muti, Renzetti, Campanella, Mariotti, Plasson, Bolton, Fedoseyev, Wellber, Battistoni, Viotti, Kovatchev, Axelrod, Boer, Sardelli, Capuano e partecipato a produzioni internazionali con registi come Vick, Livermore, Michieletto, Sagi, de Ana, de Tomasi, Krief, Fo, Albanese, Pressburger, Dara, Mariani, Sivadier tra gli altri. Alla Fenice canta in *Don Giovanni* (2024, 2019, 2017 e 2014), *Il barbiere di Siviglia* (2024, 2019, 2018, 2017, 2016, 2014 e 2011), *Il matrimonio segreto* (2023), *Pinocchio* (2019), *L'italiana in Algeri* (2019), *Il signor Bruschino* (2018), *L'elisir d'amore* (2018, 2016 e 2013), *L'occasione fa il ladro* (2017 e 2012), *Mirandolina* (2016), *La cambiale di matrimonio* (2015 e 2013), *La scala di seta* (2015 e 2014) e *L'inganno felice* (2014 e 2012).

ROCCO CAVALLUZZI

Basso, interprete del ruolo del primo garzone. Si diploma in canto con il massimo dei voti presso il Conservatorio di Campobasso e intraprende gli studi con Marina Gentile per poi perfezionarsi con Sherman Lowe e attualmente con il basso Luca Tittoto. Ha frequentato l'Accademia di Belcanto Rodolfo Celletti (2014), vincendo il premio come «miglior talento» e l'Accademia del Teatro alla Scala (2016-2018), ottenendo la borsa di studio dedicata al basso Paolo Montarsolo. Vincitore del concorso Toti Dal Monte, alla Scala canta nella *Cenerentola*, nel *Barbiere di Siviglia*, *L'elisir d'amore*, *Don Carlo* e *Ali Babà e i quaranta ladroni* di Cherubini. Nel 2023 fa il suo debutto in vari teatri e festival tedeschi, tra cui Staatstheater di Augsburg, Aalto Theater di Essen, Musikfestspiele di Potsdam. Nello stesso anno esordisce al Teatro dell'Opera di Roma in *Giulio Cesare* di Händel e vi torna nel 2024 per

Lucrezia Borgia di Donizetti. Esordisce inoltre al Carlo Felice di Genova con *Così fan tutte*, al San Carlo di Napoli in *Don Checco* e a Tenerife con *Un Viaggio a Reims*. Alla Fenice canta nella *Traviata* (2024), in *Pinocchio* (2024 e 2019) e nelle *Baruffe* (2020).

WILLIAM CORRÒ

Baritono, interprete del ruolo del secondo garzone. Nato a Venezia, ha intrapreso giovanissimo l'attività di mimo alla Fenice seguendo parallelamente lo studio del canto. Ha debuttato nel 2007 alla Fenice nel musical *Il principe della gioventù* di Ortolani. Da quel momento inizia una duratura collaborazione con la Fenice in una grande varietà di titoli e ruoli (fra cui ricordiamo Schaunard nella *Bohème*, Haly nell'*Italiana in Algeri*, Masetto in *Don Giovanni*, ecc.) giunta fino alla *Maria Egiziana* di Respighi al Malibran la scorsa stagione e all'*Otello* della presente. Ha collaborato con direttori del calibro di Abel, Battistoni, Bignamini, Bisanti, Calesso, Callegari, Carminati, Chung, Ciampa, De Marchi, Lanzillotta, Manacorda, Montanari, Palumbo, Passerini, Quatrini, Ranzani, Renzetti, Rustioni, Sardelli, Spotti, Valčuha, e registi quali Carsen, Ceresa, Cucchi, Micheli, Michieletto, Pizzi, Talevi. Tra gli impegni più recenti, *Il barbiere di Siviglia* e *I lombardi alla prima crociata* al Regio di Parma, *Fedora* a Modena e Piacenza, *La pietra del paragone* e *Il barbiere di Siviglia* al Rossini Opera Festival, *Rinaldo* a Firenze, *Tosca* a Trieste e a Torre del Lago, *Madama Butterfly* a Rovigo, Treviso e Padova. Alla Fenice di recente canta anche in *Anna Bolena* (2024).

MARCELLO NARDIS

Tenore, interprete del ruolo dello sciocco. Si è laureato in Greco antico, Archeologia cristiana e Pedagogia musicale alla Sapienza e all'Università di Bologna, conseguendo parallelamente i diplomi di pianoforte, canto e musica vocale da camera nei Conservatori di Roma, Napoli e Firenze. Ha completato la formazione musicale alla Liszt Hochschule di Weimar con Peter Schreier e al Mozarteum di Salisburgo con Kurt Widmer. Tra i suoi recenti impegni *Die Zauberflöte* al Filarmonico di Verona, al Donizetti di Bergamo, all'Opera di Firenze, all'Opera di Roma e a Trieste, *Turandot* e *Lucia di Lammermoor* al Carlo Felice di Genova e al Macerata Opera Festival, *Die Winterreise* al Maggio Musicale Fiorentino, *Turandot* a Verona, *Madama Butterfly* a Caserta e a Genova, *Medea in Corinto* e *Pietro il Grande* a Bergamo, *Die Lustige Witwe* a Roma, *Gianni Schicchi* all'Arena di Verona, *Da una casa di morti* a Roma, *Tosca* a Parma. Alla Fenice canta nei *Dialogues des Carmélites* (2025), in *Turandot* (2024 e 2019), *I due Foscari* e *Satyricon* (2023), *Le baruffe* (2022), *Rigoletto* (2021), *Macbeth* e *Die lustige Witwe* (2018), *Lucia di Lammermoor* (2017), *Aquagranda* e *Mirandolina* (2016), *Die Zauberflöte* (2015), *The Rake's Progress* (2014), *Tristan und Isolde* e *Lou Salomé* (2012) e *Boris Godunov* (2008).

LIDIA FRIDMAN

Soprano, interprete di Maria. Nata nel 1996 a Samara (Federazione Russa), ha compiuto i suoi primi studi all'Istituto di Musica e alla Scuola d'Arte, frequentando anche corsi di perfezionamento presso l'Accademia Elena Obraztsova di San Pietroburgo. Nel 2015 si è trasferita in Italia, diplomandosi con lode al Conservatorio Jacopo Tomadini di Udine e poi ha conseguito il massimo dei voti al Conservatorio Benedetto Marcello di Venezia. Vincitrice del primo premio in diversi concorsi internazionali, è stata nominata tra gli Young Artist of the Year agli International Opera Awards 2021. Attualmente studia con Paoletta Marrocu. A coronamento del suo primo anno di debutti da protagonista in ruoli di belcanto, ha interpretato al Festival Donizetti il ruolo di Sylvia de Linares nella prima mondiale dell'*Ange de Nisida*. È stata Giselda nei *Lombardi alla prima crociata* al Festival Verdi di Parma, e ha trionfato in due debutti verdiani con Riccardo Muti: Abigail in *Nabucco* a Ravenna e Amelia in *Un ballo in maschera* a Torino. Tra gli impegni recenti, *Norma* allo Staatsoper di Vienna, *Lucrezia Borgia* all'Opera di Roma, *Salome* per l'inaugurazione del Maggio Musicale Fiorentino e *I lombardi alla prima crociata* al Real di Madrid. Alla Fenice canta in *Anna Bolena* (2025).

MANUELA CUSTER

Mezzosoprano, interprete del ruolo di Margret. Nata a Novara, debutta al Regio di Torino con *Elisabetta, regina d'Inghilterra* di Rossini. Canta nei principali teatri italiani e internazionali opere di Mozart (*Le nozze di Figaro*, *Requiem*), Rossini (*Tancredi*, *L'italiana in Algeri*, *Il barbiere di Siviglia*, *La Cenerentola*, *La gazza ladra*, *Guillaume Tell*), Donizetti (*La zingara*, *Il diluvio universale*, *Anna Bolena*), Verdi (*Oberto*, *Falstaff*), Puccini (*Madama Butterfly*), Offenbach (*Les Contes d'Hoffmann*), Gounod (*Faust*), Strauss (*Salome*), Menotti (*La Medium*) collaborando con direttori quali Abbado, Armiliato, Battistoni, Bernàcer, Bisanti, Caggari, Chailly, Chung, Fasolis, Fogliani, Gardiner, Harding, López-Cobos, Luisi, Marcon, Mariotti, Matheuz, Montanari, Nosedà, Oren, Renzetti, Rovaris, Sagripanti, Scappucci, Scimone, Valcuha, Villaume, Viotti, Webb, Wellber e registi del calibro di Bernard, Carsen, de Ana, Fo, Guth, Martone, Kokkos, Michieletto, Pizzi, Rigola, Ronconi, Sagi, Talevi, Vick. Per la Fenice canta in *Anna Bolena* (2025), *Satyricon* (2023), *Madama Butterfly* (2022, 2019, 2018, 2017, 2016, 2015, 2014, 2013), *A Hand of Bridge* (2020), *Dorilla in Tempe* (2019), *Juditha Triumphans* (2015), *Il barbiere di Siviglia* (2014, 2011, 2010) e *La Didone* (2006).

Casanova veneziano ed europeo: due mostre della Fondazione Giorgio Cini

In occasione dei trecento anni dalla nascita di Giacomo Casanova, figura emblematica del Settecento europeo, la Fondazione Giorgio Cini dedica un grande progetto espositivo e culturale al celebre veneziano. Il primo capitolo della doppia mostra si apre a Palazzo Cini a San Vio, dal 27 settembre 2025 al 2 marzo 2026.

Curata dall'Istituto di Storia dell'Arte, con la partecipazione dell'Istituto per il Teatro e il Melodramma, la mostra ripercorre la figura poliedrica di Casanova – letterato, memorialista, filosofo, alchimista, viaggiatore e diplomatico – lungo il secolo inquieto del Settecento che si chiude con la caduta della Serenissima.

Attraverso quasi cento opere tra dipinti, incisioni, libri, oggetti d'arte e documenti, provenienti dalle raccolte della Fondazione e da prestigiose istituzioni italiane ed europee, l'esposizione racconta il mondo raffinato, colto e contraddittorio del Settecento veneziano, il secolo di Casanova.

La mostra si inserisce in un più ampio programma culturale che coinvolge tutti gli istituti della Fondazione Giorgio Cini, con convegni, concerti e seminari dedicati al legame tra Casanova, Venezia e l'Europa. Questi sono anche i due temi portanti della doppia esposizione, articolata in due sedi:





Anton Maria Zanetti di Girolamo, *Il coreografo e ballerino Antonio Campioni «Campion»*, penna e inchiostro bruno sopra traccia a grafite su carta bianca, 320 × 223 mm, 68, inv. 36725. Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Istituto di Storia dell'Arte, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, Album Zanetti.

Casanova e Venezia a Palazzo Cini a San Vio (27 settembre 2025 – 2 marzo 2026) con focus su Venezia, la città natale e il primo palcoscenico della vita di Casanova.

Casanova e l'Europa. Opera in più atti sull'Isola di San Giorgio Maggiore (17 ottobre 2025 – 2 marzo 2026): uno sguardo sull'Europa e sulla rete di viaggi, relazioni e avventure che resero Casanova una figura europea *ante litteram*. La mostra *Casanova e l'Europa. Opera in più atti* è realizzata in collaborazione per la realizzazione degli allestimenti con la Fondazione Teatro La Fenice.

Premio Venezia: la xLI edizione a ottobre 2025

Si rinnova il tradizionale appuntamento con il concorso pianistico nazionale Premio Venezia, promosso dalla Fondazione Amici della Fenice in collaborazione con la Fondazione Teatro La Fenice. Giunto alla sua quarantunesima edizione e realizzato con il contributo della Regione del Veneto, sotto l'Alto Patronato del Presidente della Repubblica e con il patrocinio del Ministero della Cultura, è tra i concorsi pianistici nazionali più prestigiosi, annoverando nel suo albo dei vincitori musicisti divenuti oggi tra i più importanti del panorama attuale, quali Maurizio Baglini, Giuseppe Albanese, Roberto Prosseda, Alexander Gadiiev, solo per citarne alcuni.



Gianluca Bergamasco, vincitore del XL Premio Venezia nel 2024 (© Michele Crosera).

Finalità principale del concorso è quella di far conoscere al grande pubblico i neodiplomati più preparati e promettenti, dando loro un aiuto concreto per muovere i primi passi nella difficile carriera di concertisti, che richiede un continuo perfezionamento artistico. Il concorso è riservato ai pianisti di età non superiore ai 24 anni, di ogni nazionalità, diplomati con il massimo dei voti (10, vecchio ordinamento, oppure da 105 a 110 diploma accademico I livello) nei conservatori di musica o negli istituti musicali pareggiati di tutta Italia in tutte le sessioni dell'anno accademico 2023-2024.

Grazie al contributo di numerosi sponsor e mecenati, il Premio Venezia si distingue per la ricchezza dei riconoscimenti economici e non solo assegnati ai vincitori: il primo classificato e i finalisti ricevono borse di studio e premi in denaro per un ammontare di oltre 90.000 euro, nonché la possibilità di tenere concerti in Italia e all'estero.

Il calendario del concorso 2025 prevede nelle giornate di lunedì 17 e martedì 18 novembre lo svolgimento delle selezioni a porte chiuse alle Sale Apollinee del Teatro La Fenice, alla sola presenza della giuria tecnica. La seconda fase, il concerto dei concorrenti si terrà mercoledì 19 novembre ore 9.00 e ore 15.00 sempre alle Sale Apollinee, alla presenza del pubblico e di una giuria popolare della Fondazione Amici della Fenice che affiancherà quella tecnica, così come previsto anche venerdì 21 novembre ore 15.00 per l'esibizione della cinquina dei semifinalisti, nella Sala Grande della Fenice. Il gran finale è con il concerto dei tre finalisti in Sala Grande che si svolgerà sabato 22 novembre ore 17.00.

I componenti la giuria tecnica del Premio Venezia sono scelti tra musicologi ed esecutori di chiara fama, mentre la giuria popolare è composta dai soci della Fondazione Amici della Fenice. Per informazioni premioveneziam@teatrolafenice.org.

Rodrigo Basilicati: «Preservare l'identità di Pierre Cardin nel mondo»

Incontriamo Rodrigo Basilicati, nipote di Pierre Cardin e direttore generale della Société de Gestion Pierre Cardin, che si occupa di diffondere e valorizzare, anche attraverso nuove creazioni, l'enorme patrimonio lasciato dal grande stilista veneto.

Lei più volte è intervenuto a sostegno della cultura: si può dire senza esitazioni che è un mecenate dell'arte e del teatro, come conferma anche la recentissima donazione alla Fondazione Teatro La Fenice.

Da più di cinquant'anni siamo immersi nel mondo del teatro e della danza: negli anni Settanta mio zio ha aperto il suo Espace Gardin a Parigi, nel teatro del quale sono state prodotte più di cinquecento opere differenti. Poi abbiamo inaugurato il Festival Pierre Cardin a Lacoste, nel Luberon francese, vicino al castello del marchese De Sade, e anche lì abbiamo prodotto più di un centinaio di nuove creazioni. Negli ultimi quindici anni l'ho aiutato in quest'impresa, perciò gli artisti e il mondo del teatro, dell'arte e della musica ci conoscono. Oltre al versante spettacolare siamo stati attivi nel campo delle esposizioni d'arte, realizzando anche due mostre in contemporanea, dato che all'interno dell'Espace c'erano due spazi adatti a questo scopo. L'ultima donazione alla Fenice, cui fa riferimento la domanda, rientra nella collaborazione tra noi e la Fondazione, instaurata ormai quasi un decennio fa con il nostro *Dorian Gray*, messo in scena in due momenti diversi e con due produzioni modificate, con le scenografie ideate da me, i costumi di mio zio e un compositore padovano, Daniele Martini, autore di musiche e testi: un'opera davvero tutta italiana... Diciamo che quella con la Fenice è un'amicizia che esiste ormai da anni, e sono quindi ben felice di poter continuare ad aiutare questo teatro.

Potrebbe raccontare in breve la sua storia personale? Lei è cresciuto in un ambiente assai ricco di suggestioni ed estremamente legato all'arte e alla musica, come ha raccontato in una recente intervista. In che modo questo retroterra culturale è entrato a far parte del suo lavoro, in primo luogo artistico ma anche manageriale?

Le due componenti della mia formazione, da una parte gli studi di pianoforte, dall'altra quelli di ingegneria, sono state essenziali, e credo abbiano spinto mio zio a farmi portare avanti il suo marchio e tutta la macchina targata Cardin. Che se pur piccola si porta

dietro ormai più di centotrenta licenze in tutto il mondo. Quello delle licenze è un modello economico che ha inventato lui negli anni Cinquanta, ed è poi stato copiato da tutti. Adesso bisogna mantenerlo, perché è capillare e diffuso ovunque. C'è poi da dire che Pierre Cardin era un vero accentratore, e in settant'anni di carriera non ha mai avuto un direttore generale. Salvo alla fine, quando nel 2018 mi ha nominato in questa veste non tanto per gestire quanto per conoscere il suo mondo prima di doverlo dirigere quando ne sarei diventato automaticamente presidente dopo la sua disparizione. Come direttore generale ho effettivamente potuto leggere tutti i contratti ed entrare dentro il meccanismo. Perché un conto è lavorare da soli e decidere in totale autonomia, un altro se si deve rendere conto a qualcuno, come nel mio caso in questo momento. La procedura di successione, infatti, fa sì che questa fase sia un po' un limbo, in cui rispondo a un'amministrazione, che non controlla il gruppo ma alla quale io devo dimostrare in qualche modo il mio lavoro. Questo mi impone di investire molto di più in personale. Mio zio non aveva questo problema, i tempi erano più lunghi e aveva al massimo quattro, cinque persone per la contabilità. Invece ora è necessario rafforzare questo apparato. La laurea in ingegneria civile mi ha aiutato? Mah, senz'altro per i conti... I numeri ce li ho bene in mente. A parte gli scherzi, essermi laureato in quel settore è stato molto funzionale, perché la Société gestisce un grosso patrimonio immobiliare, di cui ho seguito i restauri e gli acquisti fatti negli ultimi anni. Mio zio amava investire nel mattone, il che non è poi neanche male viste le tasse di successione che ci sono in Francia. Ma prima o poi una parte di questi beni sarà necessario venderli, non essendo utili all'attività reale della Maison, tranne quelli più 'storici' o il ristorante Maxim's o ancora gli spazi del Castello De Sade di Lacoste. Tutti gli altri sono da gestire, ma non sono sfruttabili economicamente. Mio zio non ha mai voluto cedere il controllo qualità delle licenze, e secondo me invece negli ultimi tempi avrebbe dovuto farlo, non potendo più viaggiare e rendersi conto di persona che il *design* commercializzato dai licenziatari non era più così genuinamente Cardin. Quindi alla fine l'attività si è inevitabilmente ridotta, e le licenze hanno un po' cambiato il loro modo di vedere il marchio, uniformandosi agli altri marchi commerciali. Perciò ora si pone il problema della ripresa della nostra identità, che si è andata un po' perdendo negli ultimi dieci, quindici anni. Questo è il mio compito ora: recuperare l'identità di Pierre Cardin, o meglio la nostra, dato che ho a lungo lavorato e disegnato con lui.

Quando vi siete incontrati la prima volta?

Avevo circa venticinque anni, ero nel pieno degli studi di ingegneria e facevo i miei concorsi di musica, ma allo stesso tempo ero *designer* d'interni. Di fatto il mio mondo è il *design*, e io per una ventina d'anni ho creato i mobili per mio zio. Ci assomigliavamo molto nel modo di descrivere e disegnare le linee, l'amore per la geometria, le grandi forme, l'astrattismo, il richiamo della natura, l'utilizzo di materiali anche poveri e comunque mai scelti per la loro preziosità. Dopo esserci incontrati, senza impormelo mio zio mi ha fatto capire che se volevo disegnare per lui le porte erano aperte. A quel punto, anche se avevo registrato un mio proprio marchio, ho accettato con gioia. E da allora, insieme a un piccolo *team* da lui stesso preparato con trent'anni di collaborazione stretta, oggi portiamo avanti il

suo vero *design*, quasi senza soluzione di continuità. Io ho un amore maggiore per le curve inventate che aggiungo alle geometrie così care a Pierre come a me: questa è una piccola differenza tra noi che lui apprezzava, tanto che non interveniva in nessun modo sul *design* dei mobili firmati Pierre Cardin che ho realizzato fin dal 2000. Però ora c'è da fare un lavoro più generale. Io sono entrato anche nel mondo della moda, sono sempre dentro e fuori dall'*atelier*, perché gestisco anche la parte produttiva degli abiti e delle decorazioni. Ovviamente disegno gli occhiali, gli oggetti, i mobili, e con il *team* di lavoro storico – ma anche uno più giovane – sto cercando di seguire da vicino tutti i licenziatari.

Torniamo al vostro rapporto con la cultura.

Come ho detto, negli ultimi quindici anni ho aiutato mio zio nel suo Festival di Lacoste e anche nell'Espace Cardin finché l'ha tenuto, perché nel 2016, dopo quarantasei anni, la città di Parigi ha voluto indietro quel teatro, che lui aveva preso in concessione. Questo evento non gli ha creato grandi rammarichi, perché già dal 2000 aveva il suo festival nel sud della Francia. Per cui si è 'sfogato' nel suo valorizzare gli artisti in quella cornice. Io l'ho aiutato molto, e devo dire che questa vocazione mi appartiene, non è solo sua. Tra l'altro ne ho capito gli intenti, che se sono molto nobili da una parte, hanno anche il loro



Pierre Cardin e Rodrigo Basilicati al Teatro La Fenice nel 2016 in occasione dello spettacolo *Dorian Gray: la bellezza non ha pietà*.

lato commerciale dall'altra. Pierre Cardin preferiva valorizzare nuove creazioni artistiche e nuovi talenti invece che pubblicizzare i propri prodotti artistici. D'altro canto, lui vendeva attraverso i licenziatari, creava le sue collezioni e vestiva poche e selezionate star e figure illustri, a cominciare dai Beatles, per fare un solo esempio. Recentemente però ho dovuto riprendere le redini dell'attività, perché mio zio era uscito da più di vent'anni dalla *fashion week* parigina, cioè il normale meccanismo delle collezioni. Presentava le sue opere dove e quando voleva. Io ho voluto invece rientrare nella *fashion week*, e già la prima volta ho ottenuto un pubblico corposo e la curiosità dei giornalisti. È stata un po' una sfida, per me, ma ha dato i suoi frutti: grazie a quest'operazione Beyoncé si è fatta fare su misura un abito da noi per la sua grande *tournee Renaissance* e poco dopo Madonna ci ha interpellato perché voleva un nostro paio di occhiali per il suo *Celebration Tour*. Tornando al festival di Lacoste, ho voluto mantenerlo perché ritengo cruciale questo rapporto con gli attori, i coreografi e il teatro più in generale. Da noi sono venuti Martha Argerich e Andrea Bocelli, per esempio, e dopo la morte di mio zio anche Isabelle Adjani e Gérard Depardieu. E molti altri nomi prestigiosi sono passati per di là. Con il nostro *design* particolare, contemporaneo e avanguardistico vogliamo andare verso un tipo di persone che sono proprio quelle che frequentano i teatri. Tra l'altro, il 4 ottobre siamo stati ad Atene con una creazione che ho realizzato nel 2021 a Lacoste tra danza e scienza, *Dance of the Galaxy*, in cui Roberto Bolle interpreta l'universo e il nostro pianeta terra nella loro perfezione: nello spettacolo, un astrofisico ci spiega come si muovono le stelle e le galassie tra loro, come è nato e si muove l'universo. Con operazioni di questo tipo si entra in rapporto con le ambasciate e con i centri di cultura di tutti i Paesi. Dopo la Francia e la Grecia, l'anno venturo saremo all'Opera cinese e probabilmente concluderemo il giro negli Stati Uniti. Sono tutte cose che aprono relazioni diplomatiche senza passare per la politica.

Infine ci descriva il suo rapporto con Venezia.

Ci ho vissuto per undici anni, perché, quando ho conosciuto mio zio nel '95, lui mi ha proposto di trasferirmi nel suo palazzo veneziano, che oggi fa parte del gruppo parigino: ho voluto integrarla visto che contiene una grossa parte della storia di Pierre Cardin. Tanto che il palazzo diventerà addirittura Museo Pierre Cardin nel febbraio-marzo prossimi. Per me quindi il rapporto con Venezia è estremamente importante: ho ancora un *pied-à-terre* lì, e tutte le mie creazioni di *design* le disegno ancora tra Venezia, Mestre e Padova. Mi sento dunque molto veneziano. Quando poi è nato il grande progetto per Marghera l'ho seguito molto da vicino, perché di fatto era la mia tesi universitaria. Mi sono occupato in particolare del distributivo interno e della tecnologia che distingueva quel palazzo, completamente autonomo dal punto di vista energetico e immaginato in una zona inquinata e allo stesso tempo affascinante come il porto. Questo lavoro mi ha molto avvicinato a Venezia. Poi purtroppo l'idea non si è realizzata, ma il progetto rimane. Avrebbe potuto essere un luogo da cui far arrivare la modernità e l'avanguardia da tutto il mondo.

MAESTRI COLLABORATORI

Raffaele Centurioni, Roberta Ferrari, Roberta Paroletti, Maria Cristina Vavolo

ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE

Violini primi Miriam dal Don ♦ ♦, Elisa Scudeller ♦, Antoaneta Daniela Arpasanu, Federica Barbali, Mauro Chirico, Andrea Crosara, Sara Michieletto, Martina Molin, Annamaria Pellegrino, Giacomo Rizzato, Xhoan Shkrel, Anna Trentin, Maria Grazia Zohar, Simone Scabardi ♦, Teresa Vio ♦

Violini secondi Gianaldo Tatone •, Samuel Angeletti Ciaramicoli, Nicola Fregonese, Alessandro Ceravolo, Valentina Favotto, Davide Giarbella, Davide Gibellato, Chiaki Kanda, Elizaveta Rotari, Eugenio Sacchetti

Viole Petr Pavlov •, *nnp**, Maria Cristina Arlotti, Elena Battistella, Valentina Giovannoli, Marco Scandurra, Matteo Torresetti, Davide Toso, Lucia Zazzaro

Violoncelli Marco Mauro Moruzzi • ♦, Marco Trentin, Valerio Cassano, Audrey Lucille Sarah Lafargue, Antonio Merici, Filippo Negri, Antonino Puliafito, Jacopo Sommariva

Contrabbassi Stefano Pratissoli •, Leonardo Galligioni, Walter Garosi, Marco Petrucci, Denis Pozzan

Flauti Matteo Armando Sampaolo •, Fabrizio Mazzacua, Alice Sabbadin

Ottavino Silvia Lupino

Oboi Rossana Calvi •, Carlo Ambrosoli, Anna Sorgentone ♦

Corno inglese Angela Cavallo

Clarinetti Luca Cipriano ♦, Federico Ranzato

Clarinetti piccoli Nicolas Palombarini, Luigi Di Fino ♦

Clarinetto basso Fabrizio Lillo

Fagotti Marco Giani •, Riccardo Papa, Filippo Riccucci ♦

Controfagotto Fabio Grandesso

Corni Vincenzo Musone •, Loris Antiga, Nicola Scaramuzza, Dario Venghi

Trombe Piergiuseppe Doldi •, Giovanni Lucero, Eleonora Zanella, Mattia Gallo ♦

Tromboni Giuseppe Mendola •, Giacomo Gamberoni, Federico Garato, Giovanni Ricciardi

Basso tuba William Louis Druett ♦

Timpani Dimitri Fiorin •, Barbara Tomasini •

Percussioni Paolo Bertoldo, Claudio Cavallini, Diego Desole, Claudio Tomaselli ♦

Arpa Maria Carolina Patrocínio Coimbra • ♦

Celesta Alexandra Bochkareva ♦

COMPLESSO DI PALCOSCENICO (IN SCENA)

Violini Roberto Baraldi ♦, Alessandro Cappelletto •

Clarinetto Vincenzo Paci •

Basso tuba Alberto Azzolini

Chitarra Giuseppe Ugo Mazzone ♦

Fisamonica Luca Piovesan ♦

Pianoforte Michelangelo D'Adamo ♦

CORO DEL TEATRO LA FENICE

Alfonso Caiani
maestro del Coro

Chiara Casarotto ♦
altro maestro del Coro

Soprani Elena Bazzo, Serena Bozzo, Katia Di Munno, Carlotta Gomiero, Alice Madeddu, Anna Malvasio, Sabrina Mazzamuto, Rakhsha Ramezani Meiami, Elisa Savino, Mi Jung Won

Alti Marta Codognola, Claudia De Pian, Yeoreum Han, Liliia Kolosova, Eleonora Marzaro, Alessandra Vavasori, Da Hye Youn

Tenori Domenico Altobelli, Cosimo Damiano D'Adamo, Dionigi D'Ostuni, Salvatore De Benedetto, Safa Korkmaz, Enrico Masiero, Eugenio Masino, Carlo Mattiazzo, Marco Rumori, Alessandro Vannucci

Bassi Carlo Agostini, Enzo Borghetti, Emiliano Esposito, Umberto Imbrenda, Massimiliano Liva, Luca Ludovici, Massimiliano Migliorin, Nicola Nalesso, Emanuele Pedrini, Riccardo Bosco ♦

♦ primo violino di spalla

♦ a termine

• prime parti

SOVRINTENDENZA E DIREZIONE ARTISTICA

Nicola Colabianchi *sovrintendente e direttore artistico*

Andrea Chinaglia ♦ *direttore musicale di palcoscenico e coordinatore dei servizi musicali*

Anna Migliavacca *responsabile controllo di gestione artistica e assistente del sovrintendente*

Franco Bolletta ♦ *responsabile artistico e organizzativo delle attività di danza*

Lucas Christ *casting manager e responsabile artistico della programmazione musicale*

ORGANIZZAZIONE COMPLESSI ARTISTICI E SERVIZI MUSICALI Alessandro Fantini *direttore organizzativo dei complessi artistici e dei servizi musicali*

SERVIZI MUSICALI Cristiano Beda, Sebastiano Bonicelli, Salvatore Guarino

ARCHIVIO MUSICALE Andrea Moro, Tiziana Paggiaro

SEGRETERIA SOVRINTENDENZA E DIREZIONE ARTISTICA Francesca Fornari, Costanza Pasquotti, Matilde Lazzarini Zanella

ARCHIVIO STORICO Marina Dorigo, Franco Rossi *consulente scientifico*

UFFICIO STAMPA, COMUNICAZIONE ED EDIZIONI Barbara Montagner *responsabile*, Elena Cellini, Elisabetta Gardin, Alessia Pelliccioli, Thomas Silvestri, Pietro Tessarin

SERVIZI GENERALI Ruggero Peraro *responsabile e RSPP*, Andrea Baldresca, Liliana Fagarazzi, Marco Giacometti, Alex Meneghin, Andrea Pitteri

MACCHINA SCENICA Giovanni Barosco *responsabile*

DIREZIONE GENERALE, AMMINISTRAZIONE, FINANZA, CONTROLLO E MARKETING

Andrea Erri *direttore generale*

DIREZIONE AMMINISTRATIVA E CONTROLLO Dino Calzavara *responsabile ufficio contabilità e controllo*, Nicolò De Fanti, Anna Trabuio

DIREZIONE MARKETING Laura Coppola *responsabile*

BIGLIETTERIA Lorenza Bortoluzzi *responsabile*, Alessia Libettoni, Angela Zanetti ♦

FENICE EDUCATION Monica Fracassetti *responsabile*, Andrea Giacomini

DIREZIONE DEL PERSONALE E SVILUPPO ORGANIZZATIVO

Giorgio Amata *direttore*

Giovanna Casarin *responsabile ufficio amministrazione del personale*, Giovanni Bevilacqua *responsabile ufficio gestione del personale*, Dario Benzo, Marianna Cazzador, *nnp**, Guido Marzorati, Lorenza Vianello, Francesco Zarpellon, Giorgia Semeraro ♦

DIREZIONE DI PRODUZIONE Lorenzo Zanon *direttore organizzazione della produzione*, Sara Polato *altro direttore di palcoscenico*, Silvia Martini, Dario Piovan, Mirko Teso, Cinzia Andreoni ♦

DIREZIONE DELL'ORGANIZZAZIONE SCENOTECNICA Massimo Checchetto *direttore allestimenti scenici*, Fabrizio Penzo

AREA TECNICA

MACCHINISTI, FALEGNAMERIA, MAGAZZINI Paolo Rosso *capo reparto*, Michele Arzenton *vice capo reparto*, Roberto Mazzon *vice capo reparto*, Mario Visentin *vice capo reparto*, Paolo De Marchi *responsabile falegnameria*, Mario Bazzellato Amorelli, Emanuele Broccardo, Daniele Casagrande, Pierluca Conchetto, Roberto Cordella, Filippo Maria Corradi, *nnp**, Alberto Deppieri, Cristiano Gasparini, Lorenzo Giacomello, Daria Lazzaro, Carlo Melchiori, Francesco Nascimben, Francesco Padovan, Giovanni Pancino, Claudio Rosan, Stefano Rosan, Riccardo Talamo, Agnese Taverna, Luciano Tego, Endrio Vidotto, Andrea Zane, Jacopo David ◇

ELETTRICISTI Andrea Benetello *capo reparto*, Alberto Bellemo, Tommaso Copetta, Alessandro Diomede, Lorenzo Franco, Federico Geatti, Federico Masato, Alberto Petrovich, Ricardo Ribeiro, Alessandro Scarpa, Giacomo Tempesta, Giancarlo Vianello, Massimo Vianello, Roberto Vianello, Michele Voltan, Adoardo Donò ◇, Per Dürr ◇, Giorgio Formica ◇, Tommaso Stefani ◇, Mauricio Hernan Torres ◇

AUDIOVISIVI Michele Benetello *capo reparto*, Nicola Costantini, Cristiano Faè, Tullio Tombolani, Daniele Trevisanello, Alberto Sarcetta ◇

ATTREZZERIA Romeo Gava *capo reparto*, Vittorio Garbin *vice capo reparto*, Leonardo Faggian, Paola Ganeo, Petra Nacmias Indri, Federico Pian, Roberto Pirrò, Luca Potenza

INTERVENTI SCENOGRAFICI Giorgio Mascia, Giacomo Tagliapietra

SARTORIA E VESTIZIONE Emma Bevilacqua *capo reparto*, Luigina Monaldini *vice capo reparto*, Carlos Tieppo ◇, *collaboratore dell'atelier costumi*, Bernadette Baudhuin, Valeria Boscolo, Marina Liberalato, Paola Masè, Stefania Mercanzin, Alice Niccolai, Francesca Semenzato, Ambra Accorsi ◇, Simone Daneluzzo ◇, Giuseppina Pizza ◇, Filippo Soffiati ◇, Paola Milani *addetta calzoleria*

◇ a termine, in somministrazione o in distacco

*nnp nominativo non pubblicato per mancato consenso

Teatro La Fenice

venerdì 6 dicembre 2024 ore 20.00
sabato 7 dicembre 2024 ore 17.00

direttore

Hervé Niquet

Antoine Dauvergne
Persée: ouverture e danze

Etienne Nicolas Méhul
Sinfonia n. 1 in sol minore

Marc-Antoine Charpentier
Te Deum in re maggiore n.146

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

venerdì 13 dicembre 2024 ore 20.00
sabato 14 dicembre 2024 ore 20.00
domenica 15 dicembre 2024 ore 17.00

direttore

Charles Dutoit

Franz Joseph Haydn
Sinfonia n.104 in re maggiore Hob.I:104 *London*

Antonín Dvořák
Sinfonia n. 9 in mi minore op. 95
Dal nuovo mondo

Orchestra del Teatro La Fenice

Basilica di San Marco

martedì 17 dicembre 2024 ore 20.00
mercoledì 18 dicembre 2024 ore 20.00
concerto di Natale

direttore

Marco Gemmani

Francesco Cavalli
Messa di Natale
(Musiche sacre 1656)

Cappella Marciana

Teatro Malibran

domenica 5 gennaio 2025 ore 17.00

direttore

Christian Arming

Johann Strauss
Il pipistrello: ouverture
Wein, Weib und Gesang! op. 333
Rosen aus dem Süden op. 388
Elfen a Magyar! op. 332 - *Wiener Blut* op. 354

Richard Strauss
Der Rosenkavalier suite per orchestra
dall'opera 59

Johann Strauss
Pizzicato Polka - Egyptischer-Marsch op. 335
Tritsch-Tratsch Polka - Kaiser-Walzer op. 437

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

venerdì 24 gennaio 2025 ore 20.00
sabato 25 gennaio 2025 ore 20.00
domenica 26 gennaio 2025 ore 17.00

direttore

Alpesh Chauhan

Felix Mendelssohn Bartholdy
Meeresstille und glückliche Fahrt op. 27

Darius Milhaud
Le boeuf sur le toit op. 58

Louise Farrenc
Ouverture n. 2 in mi bemolle maggiore op. 24

Robert Schumann
Sinfonia n. 3 in mi bemolle maggiore
op. 97 *Renana*

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

venerdì 14 marzo 2025 ore 20.00
domenica 16 marzo 2025 ore 17.00

direttore

Enrico Onofri

Franz Joseph Haydn
Il mondo della luna: ouverture

Antonio Sacchini
Chaconne in do minore

Michael Haydn
Sinfonia n. 39 in do maggiore p 31

Joseph Martin Kraus
Olympie: ouverture

Giuseppe Battista Sammartini
Sinfonia in la maggiore j-c 62

Luigi Boccherini
Sinfonia n. 6 in do minore c 519

Orchestra del Teatro La Fenice

Basilica di San Marco

lunedì 24 marzo 2025 ore 20.00

Cappella Musicale Pontificia

musiche di Giovanni Pierluigi da Palestrina

in occasione dell'anno giubilare
e del 500° anniversario della nascita
di Giovanni Pierluigi da Palestrina

Teatro La Fenice

giovedì 3 aprile 2025 ore 20.00
sabato 5 aprile 2025 ore 20.00

direttore e pianoforte

Rudolf Buchbinder

Ludwig van Beethoven
Concerto per pianoforte e orchestra n. 2
in si bemolle maggiore op. 19

Concerto per pianoforte e orchestra n. 4
in sol maggiore op. 58

Concerto per pianoforte e orchestra n. 1
in do maggiore op. 15

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

sabato 12 aprile 2025 ore 20.00
domenica 13 aprile 2025 ore 17.00

direttore

Ton Koopman

Johann Sebastian Bach
Matthäus-Passion BWV 244

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
Piccoli Cantori Veneziani

Teatro La Fenice

venerdì 18 aprile 2025 ore 20.00
sabato 19 aprile 2025 ore 17.00

direttore

Myung-Whun Chung

Gustav Mahler
Sinfonia n. 2 in do minore *Resurrezione*

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

venerdì 30 maggio 2025 ore 20.00
sabato 31 maggio 2025 ore 20.00
domenica 1 giugno 2025 ore 17.00

direttore

Martin Rajna

Ludwig van Beethoven
Sinfonia n. 4 in si bemolle maggiore op. 60

Antonín Dvořák
Sinfonia n. 8 in sol maggiore op. 88

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

sabato 7 giugno 2025 ore 20.00
domenica 8 giugno 2025 ore 17.00

direttore

Manlio Benzi

Fryderyk Chopin
Concerto per pianoforte e orchestra n. 2
in fa minore op. 21

Jean Sibelius
Sinfonia n. 5 in mi bemolle maggiore op. 82

pianoforte Giacomo Menegardi
vincitore XXXIX edizione del Premio Venezia

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

venerdì 27 giugno 2025 ore 20.00
domenica 29 giugno 2025 ore 17.00

direttore

Ivor Bolton

Igor Stravinskij
Pulcinella

Felix Mendelssohn Bartholdy
Sinfonia n. 3 in la minore op. 56 *Scotese*

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

sabato 5 luglio 2025 ore 20.00
domenica 6 luglio 2025 ore 17.00

direttore

Stanislav Kochanovsky

Sergej Prokof'ev
Chout op. 21

Pëtr Il'ič Čajkovskij
Il lago dei cigni: suite

Orchestra del Teatro La Fenice

Piazza San Marco

sabato 12 luglio 2025 ore 21.00

**La Fenice
in Piazza San Marco**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

venerdì 5 settembre 2025 ore 20.00
sabato 6 settembre 2025 ore 20.00

direttore

Daniele Rustioni

Gustav Mahler
Sinfonia n. 4 in sol maggiore

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

sabato 27 settembre 2025 ore 20.00
domenica 28 settembre 2025 ore 17.00

direttore

Giuseppe Mengoli

Gustav Mahler
Sinfonia n. 6 in la minore *Tragica*

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

venerdì 24 ottobre 2025 ore 20.00
sabato 25 ottobre 2025 ore 20.00

direttore

Markus Stenz

Franz Joseph Haydn
Sinfonia n. 100 in sol maggiore Hob.I:100
Militärsinfonie

Johannes Brahms
Sinfonia n. 1 in do minore op. 68

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

venerdì 31 ottobre 2025 ore 20.00
domenica 2 novembre 2025 ore 17.00

direttore

Kent Nagano

Jean-Baptiste Lully
Le Bourgeois gentilhomme: ouverture e danze

Franz Schubert
Sinfonia n. 3 in re maggiore D. 200

Richard Strauss
Der Bürger als Edelmann
suite dalle musiche di scena op. 60

Orchestra del Teatro La Fenice



Teatro La Fenice

20, 23, 25, 27, 30 novembre 2025

*opera inaugurale***La clemenza di Tito***musica di Wolfgang Amadeus Mozart**direttore* Ivor Bolton*regia* Paul Curran

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

23, 25, 27, 29 gennaio, 1, 10, 12, 14 febbraio 2026

Simon Boccanegra*musica di Giuseppe Verdi**direttore* Renato Palumbo*regia* Luca Micheletti

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

8, 11, 13, 15, 17 febbraio 2026

La traviata*musica di Giuseppe Verdi**direttore* Stefano Ranzani*regia* Robert Carsen

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

25, 26, 27, 28 febbraio, 1 marzo 2026

Lo schiaccianoci*musica di Pëtr Il'ič Čajkovskij**coreografia* Wayne Eagling e Solymosi Tamás*direttore* Gábor HontváriÉtoiles, primi ballerini, solisti e corpo di ballo
del Magyar Állami Operaház
(Opera Nazionale di Budapest)

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

20, 22, 24, 26, 29 marzo 2026

Ottone in villa*musica di Antonio Vivaldi**direttore* Diego Fasolis*regia* Giovanni Di Cicco

Orchestra del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

12, 15, 19, 22, 26 aprile 2026

Lohengrin*musica di Richard Wagner**direttore* Markus Stenz*regia* Damiano Michieletto

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in coproduzione con
Fondazione Teatro dell'Opera di Roma,
Palau de les Arts Reina Sofia di Valencia**Teatro La Fenice**

6, 7, 8, 9, 10 maggio 2026

Martha Graham Dance Company*Diversion of Angels**coreografia* Martha Graham*musica* Norman Dello Joio*Lamentation**coreografia* Martha Graham*musica* Zoltán Kodály*Chronicle**coreografia* Martha Graham*musica* Wallingford Riegger*En masse**coreografia* Hope Boykin*assistenti al coreografo* Cameron Harris,

Terri Ayanna Wright

musica Leonard Bernstein*musica aggiuntiva* Christopher Rountree*costumi* Karen Young*light design* Al Crawford**Teatro La Fenice**

24, 26, 27, 28, 29, 30, 31 maggio, 3 giugno 2026

Carmen*musica di Georges Bizet**direttore* Francesco Ivan Ciampa*regia* Calixto Bieito

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in coproduzione con Gran Teatre del Liceu
di Barcellona, Teatro Regio di Torino,
Teatro Massimo di Palermo**Teatro Malibran**

12, 14, 16, 18, 20 giugno 2026

Enrico di Borgogna*musica di Gaetano Donizetti**direttore* Corrado Rovaris*regia* Silvia Paoli

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in coproduzione con Festival Donizetti di Bergamo

Teatro La Fenice

26, 27, 28, 30 giugno, 1 luglio 2026

Venere e Adone

musica di Salvatore Sciarrino

direttore Kent Nagano

regia Georges Delnon

Orchestra del Teatro La Fenice

allestimento Hamburgische Staatsoper
prima rappresentazione italiana

Teatro Malibran

26, 28, 30 agosto, 1 settembre 2026

L'elisir d'amore

musica di Gaetano Donizetti

direttore Francesco Ivan Ciampa

regia Bepi Morassi

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro Malibran

18, 20, 22, 24, 26 settembre 2026

Pagliacci

musica di Ruggero Leoncavallo

direttore Daniele Callegari

regia Andrea Bernard

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in collaborazione con Accademia di Belle Arti di Venezia

Teatro Goldoni

9, 10, 11, 13, 14 ottobre 2026

The Telephone

musica di Gian Carlo Menotti

Trouble in Tahiti

musica di Leonard Bernstein

direttore Francesco Lanzillotta

regia Gianmaria Aliverta

Orchestra del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro Malibran

16, 17 ottobre 2026

Hamburger Kammerballett

Hamlet Connotations

coreografia John Neumeier

musica Aaron Copland

Petruška Variations

coreografia John Neumeier

musica Igor Stravinskij

pianoforte Michal Bialk

Teatro Malibran

23, 24 ottobre 2026

Dear Son

coreografia di Sasha Riva & Simone Repele

musica autori vari

Teatro Malibran

29, 30, 31 gennaio, 1, 3, 4 febbraio 2026

Piccolo Orso e la Montagna di ghiaccio

musica di Giovanni Sollima

OPERA PER LE SCUOLE

direttore Julia Cruz

regia Lorenzo Ponte

Orchestra 1813

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in coproduzione con AsLiCo

prima rappresentazione assoluta

Teatro Malibran

15, 16, 17, 18 aprile 2026

Il piccolo principe

musica di Pierangelo Valtinoni

OPERA PER LE SCUOLE

direttore Luisa Russo

regia Emanuele Gamba

Solisti e Orchestra del Conservatorio

Benedetto Marcello di Venezia

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in collaborazione con Conservatorio Benedetto Marcello di Venezia



Teatro La Fenice

venerdì 28 novembre 2025 ore 20.00 turno S
sabato 29 novembre 2025 ore 17.00 turno U

*direttore***Ivor Bolton**

Johannes Brahms
Variazioni su un tema di Joseph Haydn op. 56a
Das Schicksalslied per coro e orchestra op. 54
Sinfonia n. 3 in fa maggiore per orchestra op. 90

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

sabato 13 dicembre 2025 ore 20.00 turno S
domenica 14 dicembre 2025 ore 17.00 turno U

*direttore***Kazuki Yamada**

Tōru Takemitsu
Star-Isle

Camille Saint-Saëns
Concerto per violoncello e orchestra n. 1
in la minore op. 33

Sergej Rachmaninov
Sinfonia n. 2 in mi minore op. 27

violoncello Ettore Pagano

Orchestra del Teatro La Fenice

Basilica di San Marco

mercoledì 17 dicembre 2025 ore 20.00 per invito
giovedì 18 dicembre 2025 ore 20.00 turno S
concerto di Natale

*direttore***Marco Gemmani**

Natale Monferrato
Vespri di Natale
Ricostruzione di un vespro di Natale
a San Marco nel 1675

Cappella Marciana

Teatro Malibran

sabato 10 gennaio 2026 ore 20.00 turno S
domenica 11 gennaio 2026 ore 17.00 turno U

*direttore***Vincenzo Milletari**

Giuseppe Martucci
Notturmo per orchestra op. 70 n. 1

Aleksandr Skrjabin
Concerto per pianoforte e orchestra
in fa diesis minore op. 20

Nikolaj Rimskij-Korsakov
Shahrazād op. 35

pianoforte Gianluca Bergamasco

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

lunedì 9 febbraio 2026 ore 20.00

*direttore***Gidon Kremer**

Alberto Ginastera
Concerto per archi op. 33

Astor Piazzolla
Las Cuatro Estaciones Porteñas

César Franck
Quintetto in fa minore
arrangiamento per pianoforte, archi e timpani
di Andrei Pushkarev

Kremerata Baltica

Teatro La Fenice

lunedì 2 marzo 2026 ore 20.00

Recital lirico

Giuseppe Verdi
Don Carlo: «Io la vidi e al suo sorriso»
«È lui!... desso... l'Infante!»
«Son io, mio Carlo... Per me giunto è il dì
supremo... Io morirò ma lieto in core»

Franz Liszt
Widmung s 566

Giuseppe Verdi
La forza del destino: «La vita è inferno all'infe-
lice... O tu che in seno agli angeli»
«Morir!... tremenda cosa!... Urna fatale del
mio destin»
«Invano Alvaro ti celasti al mondo»
I vespri siciliani: «Sogno, o son desto?»

Franz Liszt

Rigoletto. Paraphrase de concert s 434

Giuseppe Verdi

Otello: «Non pensateci più... Ora e
per sempre addio... Era la notte...
Sì, pel ciel...»

tenore Francesco Meli

baritono Luca Salsi

pianoforte Nelson Calzi

Teatro La Fenice

venerdì 6 marzo 2026 ore 20.00 turno S
sabato 7 marzo 2026 ore 20.00
domenica 8 marzo 2026 ore 17.00 turno U

*direttore***Constantinos Carydis**

Ernest Guiraud
La Chasse fantastique

Arvo Pärt
Psalom

Periklis Koukos
O lightless Light! - Ode to Oedipus

Hector Berlioz
Symphonie fantastique op. 14

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

venerdì 3 aprile 2026 ore 20.00 turno S
sabato 4 aprile 2026 ore 17.00

*direttore***Michael Hofstetter**

Antonio Vivaldi
Sinfonia *Al Santo Sepolcro* rv 169

Antonio Lotti
Credo in fa maggiore per voci, archi e continuo

Giovanni Battista Pergolesi
Stabat mater

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

venerdì 17 aprile 2026 ore 20.00 turno S
sabato 18 aprile 2026 ore 17.00 turno U

direttore

Markus Stenz

Jean-Féry Rebel

Les Éléments symphonie nouvelle: Le Cahos

Franz Joseph Haydn

Sinfonia n. 102 in si bemolle maggiore

Hob.:1:102

Robert Schumann

Sinfonia n. 1 in si bemolle maggiore op. 38

Primavera

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

venerdì 24 aprile 2026 ore 20.00

direttore

Alpesh Chauhan

Bedřich Smetana

Vltava (La Moldava)

Zoltán Kodály

Galántai táncok (Danze di Galánta)

Jean Sibelius

Sinfonia n. 2 in re maggiore op. 43

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

sabato 2 maggio 2026 ore 20.00 turno S
domenica 3 maggio 2026 ore 17.00 turno U

direttore

Ton Koopman

Wolfgang Amadeus Mozart

«Ave verum corpus» mottetto per orchestra

in re maggiore kv 618

Messa dell'incoronazione per soli, coro, organo

e orchestra in do maggiore kv 317

Sinfonia n. 40 in sol minore kv 550

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

venerdì 8 maggio 2026 ore 20.00 turno S
sabato 9 maggio 2026 ore 20.00 riservato under35
domenica 10 maggio 2026 ore 17.00 turno U

direttore

John Axelrod

Michael Daugherty

Route 66

Aaron Copland

Appalachian Spring

Charles Ives

Sinfonia n. 2

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

venerdì 19 giugno 2026 ore 20.00 turno S
domenica 21 giugno 2026 ore 17.00 turno U

direttore

Corrado Rovaris

Arthur Honegger

Pastorale d'Été

Astor Piazzolla

Tres Tangos

Wolfgang Amadeus Mozart

Sinfonia n. 38 in re maggiore kv 504 *Praga*

bandoneón Mario Stefano Pietrodarchi

Orchestra del Teatro La Fenice

Piazza San Marco

domenica 5 luglio 2026 ore 21.00

La Fenice in Piazza San Marco

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

giovedì 9 luglio 2026 ore 20.00 turno S
venerdì 10 luglio 2026 ore 20.00 turno U

direttore

Cornelius Meister

Richard Strauss

Don Juan poema sinfonico op. 20

Antonín Dvořák

Polednice

(La strega di mezzogiorno) op. 108 B 196

Johannes Brahms

Sinfonia n. 2 in re maggiore op. 73

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

venerdì 25 settembre 2026 ore 20.00
domenica 27 settembre 2026 ore 17.00 riservato under35

direttore

Daniele Callegari

Georges Bizet

Sinfonia in do maggiore

Pëtr Il'ič Čajkovskij

Sinfonia n. 2 in do minore op. 17

Piccola Russia

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

giovedì 1 ottobre 2026 ore 20.00 turno S
venerdì 2 ottobre 2026 ore 20.00 riservato under35

direttore

Neil Thomson

Nikolay Rimsky-Korsakov

Capriccio spagnolo op. 34

Joaquín Rodrigo

Concerto d'Aranjuez

Edward Elgar

Variations on an Original Theme (Enigma)

op. 36

chitarra Marco Tamayo

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

venerdì 30 ottobre 2026 ore 20.00 turno S
sabato 31 ottobre 2026 ore 20.00

direttore

Alfonso Caiani

Carl Orff

Carmina burana

versione per soli, coro, due pianoforti

e percussioni

Coro del Teatro La Fenice

Piccoli Cantori Veneziani



FONDAZIONE TEATRO
LA FENICE DI VENEZIA



FONDAZIONE
AMICI DELLA FENICE

Il Teatro La Fenice, nato nel 1792 dalle ceneri del vecchio Teatro San Benedetto per opera di Giannantonio Selva, appartiene al patrimonio culturale di Venezia e del mondo intero: come ha confermato l'ondata di universale commozione dopo l'incendio del gennaio 1996 e la spinta di grande partecipazione che ha accompagnato la rinascita della Fenice, ancora una volta risorta dalle sue ceneri.

Nella prospettiva di appoggiare con il proprio impegno materiale e spirituale la nuova vita del Teatro ed accompagnarlo nella sua crescita, nel 1978 si costituì, su iniziativa dell'avv. Giorgio Manera, l'Associazione "Amici della Fenice" con lo scopo preciso di sostenerlo ed affiancarlo nelle sue molteplici attività. Nel tempo, l'originaria Associazione degli Amici della Fenice si è trasformata in Fondazione, la quale ha man mano acquistato una significativa autorevolezza, non solo nell'ausilio e nella partecipazione alle iniziative del Teatro, ma anche con la creazione del "Premio Venezia", prestigioso concorso pianistico nazionale, che ha messo in luce negli anni veri e propri giovani talenti, via via affermatosi nel mondo musicale. A tale continuativa attività (nel 2024 sono stati celebrati i 40 anni del Premio) si accompagna quella degli "Incontri con l'Opera", conferenze introduttive alle opere in cartellone dell'anno della Fenice, a cura di eccellenti musicologi, musicisti e critici musicali, che vengono chiamati e ospitati dalla Fondazione stessa. A tali specifiche attività si aggiunge una continuativa opera di collaborazione con il Teatro insieme con diverse iniziative musicali rivolte agli Amici iscritti alla Fondazione.

Quote associative

Ordinario € 80 Sostenitore € 140

Benemerito € 270 Donatore € 500

Emerito €1.000

I versamenti possono essere effettuati con bonifico su
Iban: IT77 Y 03069 02117 1000 0000 7406
Intesa Sanpaolo o direttamente in segreteria

Fondazione Amici della Fenice
San Polo 2025
30125 Venezia Tel: 041 2759165

Cda

Alteniero degli Azzoni Avogadro, Yaya Coin Mautti, Vettor Marcello del Majno, Gloria Gallucci, Martina Luccarda Grimani, Michela Vanon Alliata, Renato Pelliccioli, Marco Vidal, Maria Camilla Bianchini d'Alberigo, Giorgio Cichello Fracca (revisore dei conti)

Presidente Maria Camilla Bianchini d'Alberigo
Presidente onoraria Barbara di Valmarana
Tesoriere Renato Pelliccioli
Segreteria organizzativa Mariana Diringuer

I soci hanno diritto a:

- Inviti a conferenze di presentazione delle opere in cartellone
- Inviti a iniziative e manifestazioni musicali
- Inviti al Premio Venezia, concorso pianistico
- Sconti al Fenice-bookshop
- Visite guidate al Teatro La Fenice
- Prelazione nell'acquisto di abbonamenti e biglietti fino a esaurimento dei posti disponibili
- Invito alle prove aperte per i concerti e le opere

Le principali iniziative della Fondazione

- Restauro del sipario storico del Teatro La Fenice: olio su tela di 140 mq dipinto da Ermolao Paoletti nel 1878, restauro eseguito grazie al contributo di Save Venice Inc.
- Commissione di un'opera musicale a Marco Di Bari nell'occasione dei duecento anni del Teatro La Fenice
- Premio Venezia, concorso pianistico nazionale
- Incontri con l'opera
- Pubblicazione del libro *Premio Venezia 2024. Un racconto dei primi 40 anni*, di Enrico Tantucci, ed. lineadacqua, 2024.

INIZIATIVE PER IL TEATRO DOPO L'INCENDIO EFFETTUATE GRAZIE AL CONTO «RICOSTRUZIONE»

Restauri

- Modellino ligneo settecentesco del Teatro La Fenice dell'architetto Giannantonio Selva, scala 1:25
- Consolidamento di uno stucco delle Sale Apollinee
- Restauro del sipario del Teatro Malibran con un contributo di Yoko Nagae Ceschina

Donazioni

Sipario del Gran Teatro La Fenice offerto da Laura Biagiotti a ricordo del marito Gianni Cigna

Acquisti

- Due pianoforti a gran coda da concerto Steinway
- Due pianoforti da concerto Fazioli
- Due pianoforti verticali Steinway
- Un clavicembalo
- Un contrabbasso a 5 corde
- Un Glockenspiel
- Tube wagneriane
- Stazione multimediale per Ufficio Decentramento

PUBBLICAZIONI

Il Teatro La Fenice. I progetti, l'architettura, le decorazioni, di Manlio Brusatin e Giuseppe Pavanello, con un saggio di Cesare De Michelis, Venezia, Albrizzi, 1987¹, 1996² (dopo l'incendio);

Il Teatro La Fenice. Cronologia degli spettacoli, 1792-1991, 2 voll., di Michele Girardi e Franco Rossi, Venezia, Albrizzi, 1989-1992 (pubblicato con il contributo di Yoko Nagae Ceschina);

Gran Teatro La Fenice, a cura di Terisio Pignatti, con note storiche di Paolo Cossato, Elisabetta Martinelli Pedrocchi, Filippo Pedrocchi, Venezia, Marsilio, 1981¹, 1984², 1994³;

L'immagine e la scena. Bozzetti e figurini dall'archivio del Teatro La Fenice, 1938-1992, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1992;

Giuseppe Borsato scenografo alla Fenice, 1809-1823, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1995;

Francesco Bagnara scenografo alla Fenice, 1820-1839, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1996;

Giuseppe e Pietro Bertola scenografi alla Fenice, 1840-1902, a cura di Maria Ida Biggi e Maria Teresa Muraro, Venezia, Marsilio, 1998;

Il concorso per la Fenice 1789-1790, di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1997;

I progetti per la ricostruzione del Teatro La Fenice, 1997, Venezia, Marsilio, 2000;

Teatro Malibran, a cura di Maria Ida Biggi e Giorgio Mangini, con saggi di Giovanni Morelli e Cesare De Michelis, Venezia, Marsilio, 2001;

La Fenice 1792-1996. Il teatro, la musica, il pubblico, l'impresa, di Anna Laura Bellina e Michele Girardi, Venezia, Marsilio, 2003;

Il mito della fenice in Oriente e in Occidente, a cura di Francesco Zambon e Alessandro Grossato, Venezia, Marsilio, 2004;

Pier Luigi Pizzi alla Fenice, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 2005;

A Pier Luigi Pizzi. 80, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Amici della Fenice, 2010;

Premio Venezia 2024. Un racconto dei primi 40 anni, a cura di Enrico Tantucci, Venezia, lineadacqua, 2024.



FENICE EDUCATION

STAGIONE 2015 / 2016



SPETTACOLI E LABORATORI
PER SCUOLE E FAMIGLIE



LEZIONI
CONCERTO

PERCORSI DIDATTICI
SULLA STAGIONE
LIRICA E BALLETO

CORSI
FORMAZIONE



LA FENICE VIENE
NELLA TUA SCUOLA

TEACHER
AMBASSADOR



<http://education.teatrodellafenice.it>
formazione@teatrodellafenice.org



FEST

FENICE SERVIZI TEATRALI

Amministratore Unico

Giorgio Amata

Collegio Sindacale

Bruno Giacomello, *Presidente*

Annalisa Andreetta, *Sindaco*

Pierpaolo Cagnin, *Sindaco*

Fabio Zancato, *Supplente*

Ugo Campaner, *Supplente*

FEST srl
Fenice Servizi Teatrali

VeneziaMusica e dintorni
fondata da Luciano Pasotto nel 2004
n. 133 - ottobre 2025
ISSN 1971-8241

Wozzeck

Edizioni a cura dell'Ufficio stampa della Fondazione Teatro La Fenice di Venezia
Maria Rosaria Corchia, Leonardo Mello, Barbara Montagner

Hanno collaborato a questo numero
Marina Dorigo, Ludovica Gelpi, Paolo Petazzi, Franco Rossi, Giulia Vannoni

Traduzioni di
Tina Cawthra

Realizzazione grafica
Leonardo Mello

Il Teatro La Fenice è disponibile a regolare eventuali diritti di riproduzione
per immagini e testi di cui non sia stato possibile reperire la fonte.

Supplemento a
La Fenice
Notiziario di informazione musicale e avvenimenti culturali
della Fondazione Teatro La Fenice di Venezia
dir. resp. Barbara Montagner
aut. trib. di Ve 10.4.1997 - iscr. n. 1257, R.G. stampa

finito di stampare nel mese di ottobre 2025
da L'Artegrafica S.n.c. - Casale sul Sile (TV)
iva assolta dall'editore ex art. 74 DPR 633/1972