



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



FEST

Maria Callas
MARIA CALLAS
+ al +
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





Nuova Audi Q6 e-tron Supera le tue aspettative.

Audi Financial Services finanzia la vostra Audi.

Nuova Audi Q6 e-tron è il SUV elettrico che unisce eleganza, prestazioni e sostenibilità. Un vero capolavoro ingegneristico che offre un'autonomia fino a 600 km con una singola carica, rendendolo perfetto anche per i viaggi più lunghi. Il design esterno colpisce per le sue linee aerodinamiche e per i fari a LED futuristici, che non passano inosservati. All'interno l'abitacolo appare come un ambiente lussuoso e tecnologicamente avanzato, con materiali di alta qualità e dotazioni di bordo di ultima generazione. La Q6 e-tron non è un'auto comune, ma un'esperienza di guida rivoluzionaria.

Scopri-la nel nostro Showroom e su [motorclass.it](https://www.motorclass.it)

Gamma Q6 e-tron. Emissioni di CO₂ nel ciclo combinato¹: 0-0 g/km. Consumo di energia nel ciclo combinato¹: 19,6-16,6 kWh/100 km
I valori indicativi relativi al consumo di carburante ed alle emissioni di CO₂ e/o, in caso di modello ibrido plug-in o elettrico, al consumo di energia elettrica, dei modelli sono stati rilevati dal Costruttore in base al metodo di omologazione WLTP (Regolamento UE 2017/1151 e successive modifiche o integrazioni). I valori di emissioni CO₂ combinato sono rilevanti ai fini della verifica dell'eventuale applicazione della Ecotassa/ Ecobonus, e relativo calcolo. Oltre al rendimento del motore, anche lo stile di guida ed altri fattori non tecnici incidono sul consumo di carburante e sulle emissioni di CO₂ (il biossido di carbonio è il gas ad effetto serra principalmente responsabile del riscaldamento terrestre) di un veicolo. Per ulteriori informazioni sui predetti valori, vi invitiamo a rivolgervi alle Concessionarie Audi, presso le quali è disponibile gratuitamente la guida relativa al risparmio di carburante e alle emissioni di CO₂, che riporta i valori inerenti a tutti i nuovi modelli di veicoli. Eventuali equipaggiamenti ed accessori aggiuntivi possono modificare i valori di consumo ed emissioni CO₂ della vettura. I valori visualizzati alla conclusione della configurazione della vettura non comprendono gli Accessori Originali Audi selezionati.

MOTORCLASS
Concessionaria e Service Audi

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

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

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



info@motorclass.it - www.motorclass.it

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



Radio3 per la Fenice

Opere della Stagione Lirica 2023-2024
trasmesse in diretta o in differita
dal Teatro La Fenice o dal Teatro Malibran

sabato 24 novembre 2023 ore 20.30

Les Contes d'Hoffmann

venerdì 2 febbraio 2024 ore 19.00

La bohème

sabato 3 febbraio 2024 ore 19.00

Il barbiere di Siviglia

venerdì 8 marzo 2024 ore 19.00

Maria Egiziaca

venerdì 12 aprile 2024 ore 19.00

Mefistofele

venerdì 7 giugno 2024 ore 19.00

Il Bajazet (Il Tamerlano)

venerdì 30 agosto 2024 ore 19.00

Turandot

martedì 17 settembre 2024 ore 19.00

La fabbrica illuminata / Erwartung

giovedì 31 ottobre 2024 ore 19.00

La vita è sogno

Concerti della Stagione Sinfonica 2023-2024

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

Robert Treviño (sabato 9 dicembre 2023 ore 20.00)

Myung-Whun Chung (sabato 16 dicembre 2023 ore 20.00)

Hartmut Haenchen (sabato 17 febbraio 2024 ore 20.00)

Alpesh Chauhan (venerdì 23 febbraio 2024 ore 20.00)

Myung-Whun Chung (giovedì 28 marzo 2024 ore 20.00)

Juanjo Mena (venerdì 18 ottobre 2024 ore 20.00)

FONDAZIONE
AMICI DELLA FENICE
STAGIONE 2023-2024



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 chinoiseries – 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 - fa³,
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*

lunedì 20 novembre 2023, ore 18

SANDRO CAPPELLETTO

Les Contes d'Hoffmann

lunedì 8 gennaio 2024, ore 18

FRANCO BOLLETTA

Les Saisons

lunedì 29 gennaio 2024, ore 18

MASSIMO CONTIERO

La bohème

venerdì 16 febbraio 2024, ore 18

VITALE FANO

Maria Egiziaca

mercoledì 3 aprile 2024, ore 18

CARLA MORENI

Mefistofele

venerdì 19 aprile 2024 ore 17.00

MARIANNA ACITO, JACOPO CANEVA,
ANNA DOBRUCKA, PAOLO NOTARGIACOMO

Marco Polo

lunedì 13 maggio 2024, ore 18

LUCA MOSCA

Don Giovanni

martedì 4 giugno 2024, ore 18

ALESSANDRO BORIN

Il Bajazet (Il Tamerlano)

lunedì 17 giugno 2024, ore 18

FRANCESCO FONTANELLI

Ariadne auf Naxos

giovedì 5 settembre 2024, ore 18

HARVEY SACHS

La fabbrica illuminata / Erwartung

martedì 23 ottobre 2024, ore 18

PAOLO PINAMONTI

La vita è sogno

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



Luigi Nono a Venezia nel 1967. Archivio Luigi Nono Venezia; © Eredi Luigi Nono.

VENEZIAMUSICA

e dintorni

LIRICA E BALLETO
STAGIONE 2023-2024

LA FABBRICA ILLUMINATA ERWARTUNG

Teatro La Fenice

venerdì 13 settembre 2024 ore 19.00 turno A

domenica 15 settembre ore 17.00 turno B

martedì 17 settembre ore 19.00 turno D

in diretta su 

giovedì 19 settembre ore 19.00 turno E

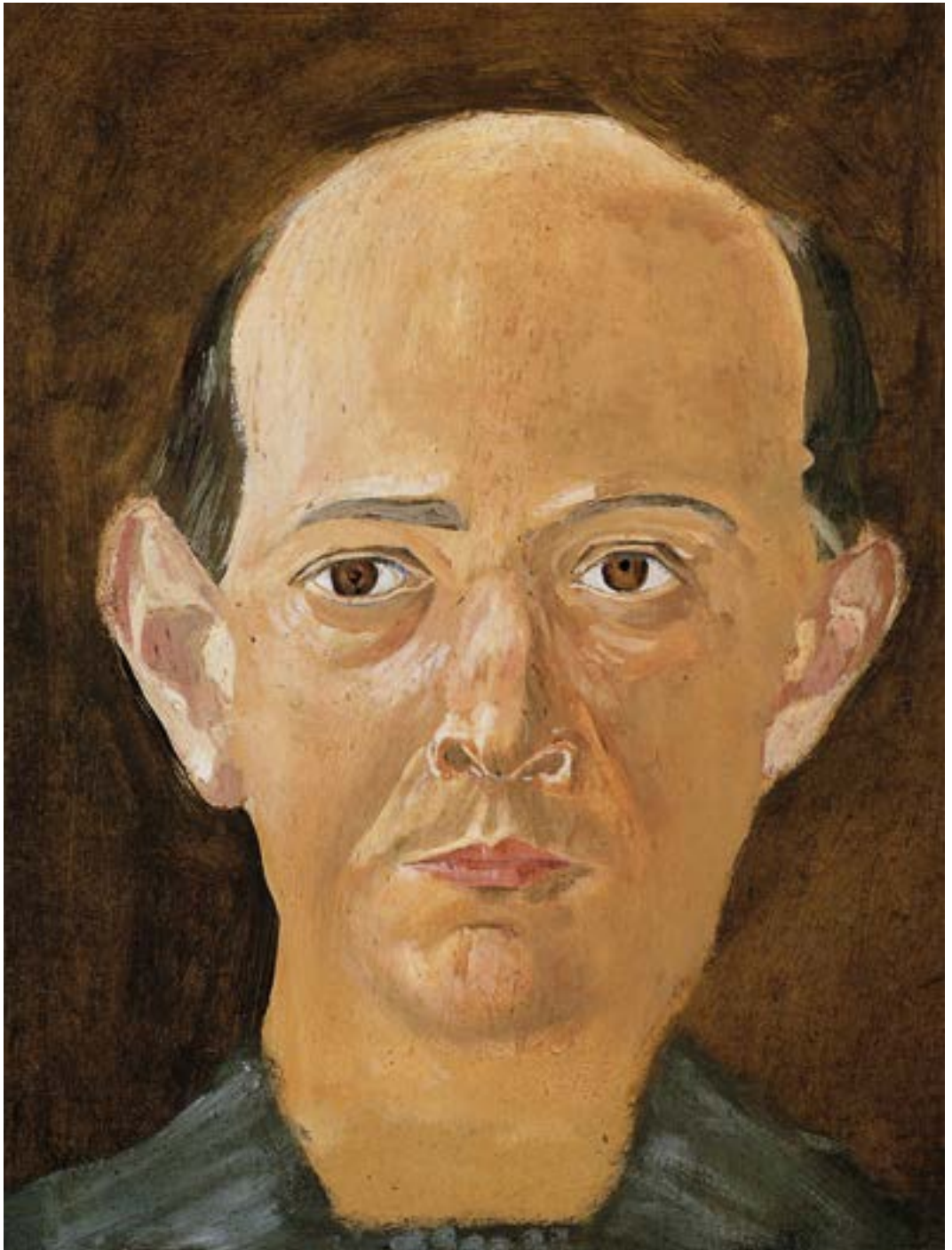
domenica 22 settembre ore 17.00 turno C

main partner

INTESA  SANPAOLO



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE



Arnold Schönberg, autoritratto. Olio su cartone.

La locandina	13
<i>La fabbrica illuminata</i> in breve <i>a cura di Leonardo Mello</i>	15
<i>La fabbrica illuminata</i> in short	17
<i>La fabbrica illuminata</i> Il libretto	19
<i>Erwartung</i> in breve	21
<i>Erwartung</i> in short	23
<i>Erwartung</i> Argomento	25
<i>Erwartung</i> Synopsis	26
<i>Erwartung</i> Argument	27
<i>Erwartung</i> Handlung	28
<i>Erwartung</i> Il libretto	29
Le ragioni di un dittico	39
Luigi Nono, dal teatro alla fabbrica <i>di Veniero Rizzardi</i>	41
Nel labirinto della psiche: interpretazioni di <i>Erwartung</i> <i>di Gianmario Borio</i>	57
Daniele Abbado: «Solitudine e alienazione collegano le due opere» <i>a cura di Leonardo Mello</i>	75
Daniele Abbado: “The two works are linked by solitude and alienation”	80
Jérémie Rhorer: «Schönberg, un maestro dell'orchestrazione»	85
Jérémie Rhorer: “Schönberg, a master of orchestration”	89
Nono e Schönberg alla Fenice <i>a cura di Franco Rossi</i>	93
MATERIALI	
I ricordi di Nuria Schönberg Nono <i>a cura di Leonardo Mello</i>	112
Nono e Scabia: una mostra, un convegno <i>di Massimo Marino</i>	116
CURIOSITÀ	
Schönberg e il tennis	118
Biografie	119
DINTORNI	
Il Premio Venezia giunge alla sua quarantesima edizione	124
Claudio Abbado, due libri tra note e alberi nei dieci anni dalla scomparsa	126
Nuova stagione e nuovi spazi per la Fenice	128



Luigi Nono con Giuseppe Pugliese nelle Sale Apollinee del Teatro La Fenice mentre visitano la mostra dedicata ad Arnold Schönberg nel 1976. Archivio storico del Teatro La Fenice.

LA FABBRICA ILLUMINATA

per voce femminile e nastro magnetico

libretto di **Giuliano Scabia e Cesare Pavese**

(da Due poesie a T per il finale)

musica di **Luigi Nono**

prima rappresentazione assoluta: Venezia, Teatro La Fenice, 15 settembre 1964

edizione critica a cura di Luca Cossetтини

editore proprietario Casa Ricordi, Milano

soprano Valentina Corò

regia del suono Alvise Vidolin

ERWARTUNG

(ATTESA)

monodramma in un atto e quattro scene op. 17

libretto di **Marie Pappenheim**

musica di **Arnold Schönberg**

prima rappresentazione assoluta: Praga, Neues Deutsches Theater, 6 giugno 1924

editore proprietario Universal Edition Wien

rappresentante per l'Italia Casa Ricordi, Milano

personaggi e interpreti

La donna Heidi Melton

maestro concertatore e direttore

Jérémie Rhorer

regia

Daniele Abbado

scene e light designer Angelo Linzalata

costumi Giada Masi

movimenti coreografici Riccardo Micheletti

Orchestra del Teatro La Fenice

in lingua originale con sopratitoli in italiano e in inglese

nnovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

nel 100° anniversario della nascita di Luigi Nono

e nel 150° anniversario della nascita di Arnold Schönberg

assistente alla regia Giorgio Pesenti; assistente alle scene Riccardo Mainetti; maestro di sala Julia Simonyan; altro maestro di sala Roberta Ferrari; maestri di palcoscenico Raffaele Centurioni, Roberta Paroletti; maestro alle luci Maria Cristina Vavolo; scene Surfacer (Treviso); costumi, calzature Atelier Teatro La Fenice; trucco, parrucche Michela Pertot (Trieste); video designer Studio Vertov di Luca Scarsella (Milano); videoproiezioni Studio GR (Venezia); suond designer Alvisè Vidolin; audio BH audio (Ferrara)

Si ringraziano l'Archivio Lisetta Carmi di Genova e il suo curatore Giovanni Battista Martini per la gentile concessione delle immagini utilizzate nel video della *Fabbrica illuminata*.

La fabbrica illuminata in breve

a cura di Leonardo Mello

Un nuovo teatro musicale, antinaturalistico e antimimetico, è sempre stato tra gli obiettivi principali di Luigi Nono. Un caso esemplare, in questo senso, è *Intolleranza 1960*, opera che al suo debutto alla Fenice, il 13 aprile 1961, lo consacra come compositore in Italia e nel mondo. Ma già prima la scena era stata tra gli orizzonti privilegiati della sua ricerca, nel tentativo di costruire un tipo di teatro musicale nuovo, che si collegasse alle avanguardie di Mejer'hold e Piscator e si allontanasse dalle logiche produttive vigenti in quegli anni.

L'incontro con Giuliano Scabia, giovane poeta interessatissimo alle potenzialità della scena, fa nascere un progetto rivolto al proletariato e alle drammatiche condizioni in cui versano le masse dei lavoratori, *Un diario italiano*, la cui struttura è già definita nell'aprile del '64. Questo lavoro, che si sarebbe dovuto suddividere in sei scene, dopo una fallimentare trattativa con la Scala si arena, ma nel frattempo la RAI chiede a Nono un brano per il Prix Italia, che quell'anno si sarebbe tenuto a Genova. Per la coppia Nono-Scabia è l'occasione di entrare, anche grazie a Eugenio Carmi, artista, pittore e responsabile immagine dell'Italsider, negli stabilimenti siderurgici di Cornigliano. Così nasce quella che poi sarebbe diventata *La fabbrica illuminata*, all'epoca ancora intesa come una delle parti di *Un diario italiano*. In quel luogo simbolico vengono registrati il materiale acustico della fabbrica e le voci degli operai, cui si unisce una massiccia raccolta di materiali cartacei relativi alle condizioni di lavoro cui erano sottoposti i dipendenti.

Nono coinvolge nell'impresa il mezzosoprano Carla Henius, già protagonista di *Intolleranza 1960*. Ma nel maggio dello stesso anno la stessa Henius con sorpresa vedrà il progetto cambiare rispetto alle premesse: *Un diario italiano* viene definitivamente accantonato e *La fabbrica illuminata* prende vita autonoma. L'organico prevede una voce femminile e quattro altoparlanti. Il procedimento compositivo, qui esperito per la prima volta e poi divenuto caratteristico della musica di Nono, parte dalla cantante stessa, cui vengono sottoposte tracce verbali accompagnate da indicazioni stilistiche per rendere il più espressive possibile le parole. Questo lavoro in parte confluirà nell'interpretazione dal vivo e in parte nelle tracce registrate su nastro, grazie al fondamentale contributo dello Studio di fonologia musicale della RAI di Milano e la collaborazione di Marino Zuccheri.

La fabbrica illuminata prende via via sostanza e vengono definiti più esattamente i contorni del 'testo', mentre di pari passo Nono perfeziona l'aspetto sonoro e musicale. Il risultato è un brano per la scena relativamente breve (poco più di quindici minuti),



Luigi Nono durante la rappresentazione di *Intolleranza 1960*, Venezia, Teatro La Fenice, 1961. Archivio storico del Teatro La Fenice.

suddiviso in quattro parti: «Esposizione operaia», «Giro del letto», «Tutta la città» e «Finale». Quest'ultimo non attinge più la trama verbale dalla tessitura onirico-allucinata preparata da Scabia, ma incamera invece quattro versi di *Due poesie a T* di Cesare Pavese, che gettano qualche germe di speranza verso il futuro.

La RAI, alla fine, rifiuta il componimento contestandone l'aspetto marcatamente politico, e l'attesa *première* a Genova, prevista per il 12 settembre, salta. Così *La fabbrica illuminata* vede la luce in prima assoluta in forma di concerto tre giorni dopo, il 15 settembre, all'interno del xxvii Festival Internazionale di Musica Contemporanea diretto da Mario Labroca, che allora si svolgeva alla Fenice, dove – a sessant'anni di distanza – è ora riproposta in forma scenica. Il consenso è unanime, e scompaiono anche le perplessità che alcuni avevano espresso in occasione di *Intolleranza 1960*. Punto di svolta nel percorso artistico di Nono, quest'opera diviene il manifesto della sua arte, e il modello – anche per quanto riguarda l'utilizzo di materiali elettroacustici – della produzione successiva del compositore.

La fabbrica illuminata in short

One of Luigi Nono's main objectives was always that of a new musical theatre, one that was antinaturalistic and anti-mimetic. An exemplary case, in this sense, is *Intolleranza 1960*, an opera that debuted at La Fenice, on 13 April 1961, consecrating him as a composer in Italy and in the world. However, even before this his research had concentrated on the stage in an attempt to create a new type of musical theatre that was connected to the avant-garde of Mejer 'hold and Piscator and moved away from the production logic that prevailed in those years.

It was his meeting with Giuliano Scabia, a young poet who was very interested in the potential of the stage that gave rise to a project aimed at the proletariat and the dramatic conditions in which the masses of workers found themselves, *Un diario italiano*, the structure of which was already defined in April 1964. This work, which was supposed to be divided into six scenes, came to a halt after negotiations with La Scala fell through, but in the meantime the RAI asked Nono for a piece for the Prix Italia, which was to be held in Genoa that year. For the Nono-Scabia partnership this was an opportunity to enter the steel mills of Cornigliano also thanks to Eugenio Carmi, artist, painter and image manager of Italsider. This marked the birth of what would later become *La fabbrica illuminata*, which was at the time still understood as one of the parts of *Un diario italiano*. It was in that symbolic place that the acoustic material of the factory and the workers' voices were recorded, combined with the massive collection of paper materials related to the working conditions the employees were subjected to.

Meanwhile, Nono involved the mezzo-soprano Carla Henius, already protagonist of *Intolerance 1960*. However, in May of the same year, Henius himself was surprised to see the premises of the project change: *Un diario italiano* was set aside once and for all and *La fabbrica illuminata* came to life independently, requiring just one female voice and four loudspeakers. The compositional process, experienced here for the first time but then becoming characteristic of Nono's music, starts with the singer herself, to which verbal tracks are subjected accompanied by stylistic indications to make the words as expressive as possible. This work became a combination of the live performance and the tracks recorded on tape, thanks to the fundamental contribution of RAI's Milan Studio of Musical Phonology and the collaboration of Marino Zuccheri.

La fabbrica illuminata developed gradually and the contours of the 'text' were defined more clearly, while at the same time Nono perfected the sound and music. The result

15 SETTEMBRE - ORE 21.30
TEATRO LA FENICE

Concerto di musiche strumentali e registrate

LUNGI NONO
La fabbrica illuminata
per voce e nastro magnetico
Testo di Giuliano Scabia e un frammento
da «Due Poesie a T.» di Cesare Pavese
CARLA HENIUS, contralto
Nastro magnetico realizzato presso lo Studio di Fisiologia della Radiotelevisione Italiana di Milano
con la partecipazione del Coro della RAI di Milano diretto da
GIULIO BERTOLA
(prima esecuzione assoluta)

LUCIANO BERO
Sequenza II
per arpa sola
FRANCIS PIERRE, arpa
(prima esecuzione in Italia)

ANDREY VOLKONSKI
Musica stretta op. II
(fantasia ricercata)
Andantino
Allegretto
Lento rubato
Allegro marcato
GIORGIO VIANELLO, pianoforte
(prima esecuzione in Italia)

ARNOLD SCHÖNBERG
Pierrot lunaire op. 21
Ventuno poesie (Melodrammi) di A. Gide (testo tedesco di O. E. Hartleben)
per voce recitante, pianoforte, flauto, oboe, clarinetto, clarinetto basso,
violino, viola e violoncello

I Parte
1. Mondschränken (Ebbro di luna) - 2. Columbius (Columbiana) - 3. Der Dandy (Il dandy)
4. Eine Blasse Wärscherin (Una pallida irlandese) - 5. Valse de Chopin (Valse di Chopin)
6. Malinna (Malinconia) - 7. Der kracke Mond (La luna malata)

II Parte
8. Nacht (Notte) - 9. Gebot an Pierrot (Porgiatti a Pierrot) - 10. Raub (Rapina)
11. Eine Messe (Messa rossa) - 12. Götterdämmerung (Canto della luna)
13. Entschprung (Deduplicazione) - 14. Der Kreuz (Le croci)

III Parte
15. Heimweh (Nostalgia) - 16. Geschehen (Vigilanza) - 17. Parodie (Parodia)
18. Der Monofleck (La macchia lunare) - 19. Sereenade (Serenata)
20. Heimfahrt (Rimpatrio) - 21. O alter Duft (O, vecchio profumo)

CARLA HENIUS, contralto
GINO CORENI, pianoforte; RINO FANTUZZI, violino; ALEAEDO SAVELLI, viola;
ALDO FAIS, violoncello; FASQUALE RISPOLI, flauto; BRUNO VOLTA, oboe;
GIOVANNI BACCHI, clarinetto; ELIO POLACCO, clarinetto basso

Dirigete
BRUNO MADERNA

Una pagina del programma di sala del XXVII Festival internazionale di Musica Contemporanea, dove il 15 settembre del 1964 debutta *La fabbrica illuminata*.

was a relatively short piece for the stage (just over fifteen minutes), divided into four parts: “Esposizione operaia”, “Giro del letto”, “Tutta la città” and “Finale”. It was no longer based on the verbal plot from the oneiric-hallucinated texture prepared by Scabia, but on four verses of *Due poesie a T.* by Cesare Pavese, which threw a glimmer of hope towards the future.

In the end, the RAI rejected the composition, contesting its markedly political aspect, and the première in Genoa, scheduled for September 12, fell through. As a result *La fabbrica illuminata* premiered three days later, on 15 September, at the Teatro La Fenice as part of the Biennale’s International Festival of Contemporary Music, directed at the time by Mario Labroca. The consensus was unanimous, and any perplexities that had been voiced regarding *Intolerance 1960* also disappeared. A turning point in Nono’s artistic career, this work became the manifesto of his art, and the model – also with regard to the use of electroacoustic materials – of the composer’s subsequent production.

La fabbrica illuminata

per voce femminile e nastro magnetico

libretto di Giuliano Scabia e Cesare Pavese (da *Due poesie a T* per il finale)
musica di Luigi Nono

Voci
soprano

1. fabbrica dei morti la chiamavano
esposizione operaia
a ustioni
a esalazioni nocive
a gran masse di acciaio fuso
esposizione operaia
a elevatissime temperature
su otto ore solo due ne intasca l'operaio
esposizione operaia
a materiali proiettati
relazioni umane per accelerare i tempi
esposizione operaia
a cadute
a luci abbaglianti
a corrente ad alta tensione
quanti MINUTI-UOMO per morire?

2. e non si fermano MANI di aggredire
ININTERROTTI che vuota le ore
al CORPO nuda afferrano
quadranti, visi: e non si fermano
guardano GUARDANO occhi fissi: occhi mani
sera giro del letto
tutte le mie notti ma aridi orgasmi
TUTTA la città dai morti VIVI
noi continuamente PROTESTE
la folla cresce parla del MORTO
la cabina detta TOMBA
tagliano i tempi
fabbrica come lager
UCCISI

3. passeranno i mattini
passeranno le angosce
non sarà così sempre
ritroverai qualcosa

Erwartung in breve

Composta nel 1909, e considerata il simbolo per eccellenza dell'espressionismo in musica, *Erwartung* è il primo lavoro teatrale di Arnold Schönberg. Nel corso del primo decennio del secolo il compositore viennese si allontanava dal sistema sintattico post-wagneriano, cercando un nuovo linguaggio che vanificasse le costrizioni imposte dal sistema tonale e dalle sue forme. Come molti artisti della sua generazione (prima tra tutti l'amico Vasilij Kandinskij), Schönberg sosteneva la radicalità del bisogno espressivo, il quale, proprio in quanto completamente soggettivo, imponeva anche la spontaneità di un'autonoma scelta formale: questo si fece particolarmente evidente al momento di cimentarsi con il teatro musicale, dove scendeva a confronto con compositori 'alla moda', come Richard Strauss e Franz Schreker. Marie Pappenheim, giovane poetessa e medico, gli fornì un libretto in cui sono rintracciabili stereotipi comportamentali femminili, modellati sulle suggestioni della psicanalisi che, in quegli anni, aveva fatto proseliti a Vienna (nel 1895, Freud aveva pubblicato *Studien über Hysterie*).

Il «monodramma» ha come unica protagonista una donna, impegnata in un delirante monologo senza interruzione: l'angosciata ricerca dell'uomo amato (alla fine scoperto già cadavere) scatena un continuo e isterico susseguirsi di emozioni, di memorie e presagi, di ricordi e di visioni puramente interiori. Questo si traduce musicalmente in una proliferazione continua del canto, che appare svuotato di ripetizioni formali e aderisce alla logica testuale nel brusco mutare dell'espressione. Per dirla con le parole di Adorno, la musica si propone come «registrazione sismografica di *choc* traumatici» e stabilisce «la legge tecnica della forma musicale, che proibisce ogni continuità e sviluppo». Nel pensiero di Schönberg, d'altronde, ogni contenuto deve trovare (o meglio cercare) una propria forma, e questa non può esistere a priori come statuto di genere. Tuttavia, al di là di questa innegabile apparenza, l'analisi della partitura rende possibile reperire un sistema compositivo che rivela una maggior ricchezza e complessità di rapporti, siano essi dovuti alla trasformazione motivica, agli aggregati degli accordi, alle logiche d'orchestrazione oppure, come suggerisce Carl Dahlhaus, a una peculiare «polifonia orchestrale». Come asseriva in quegli anni lo stesso Freud, anche la rappresentazione delle motivazioni inconscie e subconscie segue delle logiche formali, sebbene a un livello «per lo più interno» e assai profondo.

Per ottenere questa radicalità espressiva, Schönberg richiese una messa in scena assolutamente realistica (a partire dalla foresta), che rimarcasse l'immediatezza e l'autenticità



del monodramma. Nonostante l'incredibile rapidità con cui *Erwartung* era stata composta (neppure una ventina di giorni, nell'autunno 1909: non è escluso che l'autore vi rispecchiasse lo stato di agitazione per la grave vicenda coniugale in cui era stato coinvolto, conclusa col suicidio dell'amante della moglie, il pittore Richard Gerstl), per la prima rappresentazione si dovette aspettare fino al 6 giugno del 1924, quando andò in scena al Deutsches Theater di Praga, sotto la direzione di Alexander von Zemlinsky e la splendida interpretazione (come ricorderà lo stesso Schönberg) di Marie Gutheil-Schoder.

Egon Schiele (1890-1918), ritratto di Arnold Schönberg. Gouache, acquerello e matita nera su carta. Collezione privata.

Erwartung in short

Composed in 1909 and considered the symbol par excellence of expressionism in music, *Erwartung* is Arnold Schönberg's first opera. During the first decade of the century, the Viennese composer moved away from the post-Wagnerian syntactic system, seeking a new language that would loosen the constraints imposed by the tonal system and its forms. Like many artists of his generation (first and foremost his friend Vasily Kandinsky), Schönberg supported the radicality of the expressive need, which, precisely because it was completely subjective, also imposed the spontaneity of an autonomous formal choice: this became particularly evident when dealing with opera, where he came up against "fashionable" composers, such as Richard Strauss and Franz Schreker. Marie Pappenheim, a young poet and doctor, provided him with a libretto in which female behavioural stereotypes could be found, based on the suggestions of the psychoanalysis that, in those years, had become successful in Vienna (in 1895, Freud had published *Studien über Hysterie*).

The "monodrama" has as its only protagonist a woman, engaged in an uninterrupted, delirious monologue: the anguished search for a beloved man (in the end he is discovered as a corpse) unleashes a continuous and hysterical succession of emotions, memories and omens, memories and purely interior visions. Musically this is translated into a continuous proliferation of singing, which appears devoid of formal repetition and adheres to textual logic in the abrupt change of expression. In Adorno's words, the music is proposed as "seismographic recording of traumatic *chocs*" and establishes "the technical law of musical form, which prohibits all continuity and development." In Schönberg's thinking, on the other hand, each content must find (or rather search for) its own form, and this cannot exist a priori as a gender statute. However, this undeniable form aside, an analysis of the score reveals a compositional system that exposes a greater richness and complexity of relationships, whether they are due to motivational transformation, aggregates of the chords, logic of orchestration or, as Carl Dahlhaus suggests, to a peculiar "orchestral polyphony." As Freud himself asserted in those years, the representation of unconscious and subconscious motivations also follows formal logics, although at a "mostly internal" and extremely deep level.

To achieve this expressive radicalism, what Schönberg required was an absolutely realistic staging (starting with the forest), which highlighted the immediacy and authenticity of the monodrama. Despite the incredible speed with which *Erwartung* was composed (less than twenty days, in the autumn of 1909: one cannot exclude that the composer was



reflecting the state of agitation that ensued after his wife's serious marital affair which ended with the suicide of her lover, the painter Richard Gerstl), it was not until June 6, 1924 that it debuted when it was staged at the Deutsches Theater in Prague, under the direction of Alexander von Zemlinsky and with the splendid performance (as Schönberg himself will remember) of Marie Gutheil-Schoder.

Frontespizio della partitura di Erwartung (Vienna, Universal Edition, 1916).

Erwartung Argomento

L'«attesa» è quella di una donna (soprano) che ha un appuntamento col suo amante in un bosco: «monodramma», dunque, poiché l'opera è agita da un solo personaggio.

Scena I: una strada illuminata dalla luna, al limitare di un bosco. Una donna cerca il proprio amante, piena di ansia per la solitudine e l'oscurità che l'opprime.

Scena II: oscuro sentiero all'interno del bosco. La donna avanza in preda al terrore per i suoni indecifrabili che la circondano, e crede di urtare un corpo, che si rivela semplicemente un tronco d'albero.

Scena III: lo stesso sentiero, nei pressi di una radura illuminata dalla luna. La donna è terrorizzata dalle ombre in movimento, e dai rumori che ode tra l'erba.

Scena IV: strada ampia illuminata dalla luna, all'uscita dal bosco. La donna si imbatte nel cadavere dell'amante, nei pressi di una casa che potrebbe essere quella della rivale. Il corpo sanguina ancora: immersa nel delirio, la donna l'abbraccia con passione. Ma l'alba, che spesso ha interrotto i loro incontri, viene a separarli, stavolta per sempre.

Erwartung Synopsis

The «awaiting» of the title refers to a woman who has arranged a rendez-vous with her lover in the woods. The work is defined as a «monodrama» because there is only one character.

Scene I: In the deathly calm which overhangs the woods, a woman feels something threatening in the air, and is filled with dismay,

Scene II: The hint of menace grows and becomes increasingly oppressive. The woman believes she can hear the sound of weeping, and a sinister rustling noise. The shape of a tree trunk, which she mistakes for a dead body, seems to be a foreboding of the discovery yet to come.

Scene III: Fear has turned to panic. The woman is convinced that eyes are staring out at her from the shadows, and a hundred hands are trying to clutch at her.

Scene IV: At the home of her rival, the woman discovers her lover's corpse, still bleeding. She kisses him passionately and frenziedly clasps him in her arms. But dawn, which has so often interrupted their trysts, rises once again to separate the couple for the last time.

Erwartung Argument

L'«Attente» est celle d'une femme (soprano) qui a un rendez-vous avec son amant dans un bois: «monodrame» donc, puisque l'ouvrage se limite à un seul personnage.

Scène I: dans le calme mortel qui plane sur le bois, la femme sent quelque chose de menaçant qui la remplit d'effroi.

Scène II: le sens de la menace augmente et se fait plus pressant: la femme a l'impression d'entendre des pleurs, un bruissement sinistre. L'ombre d'un tronc, prise pour un corps inanimé semble annoncer déjà la découverte.

Scène III: La peur est devenue panique. La femme a l'impression de voir dans l'ombre des yeux exorbités qui la fixent, cent mains qui voudraient la saisir.

Scène IV: La femme découvre le cadavre de l'amant près de la maison de la rivale. Il saigne encore: comme en délire, elle l'embrasse passionnément, le serre dans ses bras. Mais l'aube, qui tant de fois a interrompu leurs rencontres, vient les séparer encore une fois, mais cette fois pour toujours.

Erwartung Handlung

Die «Erwartung» ist die einer Frau (Sopran), die sich auf ein Treffen im Wald mit dem Geliebten vorbereitet. «Monodrama» weil sich das ganze Geschehen auf eine Person begrenzt.

Erste Szene – Die große Stille die auf dem Wald ruht, ruft in der Frau Angstgefühle hervor derer sie sich nicht erwehren kann.

Zweite Szene – Das Angstgefühl verstärkt sich, wird erdrückend, Die Frau hat den Eindruck Weinen, unheimliches Rauschen wahrzunehmen. Der Schatten eines Baumstammes den sie für einen leblosen Körper hält, scheinen die Vorzeichen für die Entdeckung zu sein.

Dritte Szene – Ihre Angst ist zur Panik geworden. Die Frau hat den Eindruck, daß sie unsichtbare Augen fixieren und hundert Hände nach ihr greifen wollen.

Vierte Szene – In der Nähe des Hauses des Rivalen, entdeckt die Frau den Leichnam ihres Geliebten. Im Wahne der Verzweiflung reißt sie ihn an sich und küßt ihn leidenschaftlich. Aber das Morgengrauen, das schon so oft ihre heimlichen Treffen unterbrach, trennt sie erneut, aber für immer.

Erwartung

monodramma in un atto e quattro scene op. 17

libretto di Marie Pappenheim
musica di Arnold Schönberg

Personaggi
una donna

I SZENE

Am Rande eines Waldes. Mondhelle Straßen und Felder; der Wald hoch und dunkel. Nur die ersten Stämme und der Anfang des breiten Weges noch hell. Eine frau kommt; zart, weiß gekleidet. Teilweise entblätterte rote Rosen am Kleid. Schmuck.

(Zögernd)

Hier hinein?... Man sieht den Weg nicht... Wie silbern die Stämme schimmern... wie Birken!

(Vertieft zu Boden schauend)

Oh! Unser Garten... Die Blumen für ihn sind sicher verwelkt... Die Nacht ist so warm.

(In plötzlicher Angst)

Ich fürchte mich...

(Horcht in den Wald, beklommen)

Was für schwere Luft herausschlägt... wie ein Sturm, der steht...

(Ringt die Hände, sieht zurück)

So grauenvoll ruhig und leer... Aber hier ist es wenigstens hell...

(Sieht hinauf)

Der Mond war früher so hell...

(Kauert nieder, lauscht, sieht vor sich hin)

Oh! Noch immer die Grille mit ihrem Liebeslied... Nicht sprechen... es ist so süß bei dir... Der Mond ist in der Dämmerung...

(Auffahrend. Wendet sich gegen den Wald, i zögert wieder, dann heftig)

Feig bist du... willst ihn nicht suchen? So stirb doch hier...

(Leise)

Wie drohend die Stille ist...

(Sieht sich scheu um)

Der Mond ist voll Entsetzen... Sieht der hinein?

(Angstvoll)

Ich allein... in den dumpfen Schatten...

(Mut fassend, geht rasch in den Wald hinein)

Ich will singen, dann hört er mich...

SCENA PRIMA

Al limitare di un bosco. Strade e campi illuminati dalla luna; alberi d'alto fusto immersi nel buio. Solo i primi tronchi e l'inizio dell'ampia strada sono illuminati.

Giunge una donna esile, vestita di bianco. Sulla veste ha rose rosse in parte sfatte. È adorna di gioielli.

(Esitando)

Qui dentro?... Non si vede la strada... I tronchi luccicano come d'argento... sembran betulle!

(Osservando attentamente il terreno)

Oh, il nostro giardino... I fiori per lui sono certo appassiti... La notte è così calda.

(Con improvvisa inquietudine)

Ho paura...

(Tende l'orecchio in direzione del bosco, angosciata)

Che aria greve emana di qui... Come una bufera che incomba...

(Si tormenta le mani, guarda all'indietro)

Tutto così terribilmente calmo e deserto... Ma qui almeno è chiaro...

(Alza gli occhi)

La luna prima era così chiara...

(Si accoccola, sta in ascolto, guarda davanti a sé)

Oh, sempre quel grillo... col suo canto d'amore... Non parlare... è così dolce accanto a te... La luna è nel crepuscolo...

(Balza in piedi. Fronteggia la foresta, esita ancora, poi violentemente)

Sei vile, non vuoi cercarlo?... Piuttosto muori qui...

(Piano)

Com'è minaccioso il silenzio...

(Si guarda intorno con timore)

La luna è piena di spavento... forse lei vede là dentro?...

(Inquieta)

Io sola... fra queste ombre cupe...

(Entra repentinamente nel bosco, si fa coraggio)

Voglio cantare, allora mi sentirà...

II SZENE

*Tiefstes Dunkel, breiter Weg, hobe, dichte Bäume.
Sie tastet vorwärts.
Noch hinter der Szene.
Ist das noch der Weg?...
(Bückt sich, greift mit den Händen)
Hier ist es eben...
(Aufschreiend)
Was?... Laß los!
(Zitternd auf, versucht ihre Hand zu betrachten)
Eingeklemmt?... Nein, es ist was gekrochen...
(Wild, greift sich ins Gesicht)
Und hier auch... Wer rührt mich an?... Fort...
(Schlägt mit den Händen um sich)
Fort, nur weiter... um Gotteswillen...
(Geht weiter, mit vorgestreckten Armen)
So, der Weg ist breit...
(Ruhig, nachdenklich)
Es war so still hinter den Mauern des Gartens...
(Sehr ruhig)
Keine Sensen mehr... kein Rufen und Gehn...
Und die Stadt in hellem Nebel... so sehnsüchtig
schaute ich hinüber... Und der Himmel so
unermeßlich tief über dem Weg, den du immer zu
mir gehst... noch durchsichtiger und ferner... die
Abendfarben...
(Traurig)
Aber du bist nicht gekommen.
(Stehenbleibend)
Wer weint da?
(Rufend, sehr ängstlich)
Ist hier jemand?
(Wartet. Lauter)
Ist hier jemand?
(Wieder lauschend)
Nichts... aber das war doch...
(Hört wieder)
Jetzt rauscht es oben... Es schlägt von Ast zu Ast...
(Voll Entsetzen seitwärts flüchtend)
Es kommt auf mich zu...
(Schrei des Nachtvogels. Tobend)
Nicht her! Laß mich... Herrgott, hilf mir...
(Stille. Hastig)
Es war nichts... Nur schnell, nur schnell...
(Beginnt zu laufen, fällt nieder. Schon hinter der Szene)
Oh, oh, was ist das?... Ein Körper... Nein, nur ein
Stamm...*

SCENA SECONDA

*Oscurità profonda, una strada ampia, fitti alberi d'alto
fusto. Avanza a tentoni.
Ancora dietro la scena.
Ancora la strada, qui?
(Si china, brancola con le mani)
Sì, sì, è proprio questa...
(Gridando)
Che è mai? Lasciami andare!
(Si drizza tremante, cerca di guardarsi la mano)
Intrappolata?... No, è qualcosa che strisciava...
(Con violenza si prende il volto tra le mani)
E anche qui... Chi mi tocca?... Via!...
(Dà dei colpi all'intorno)
Avanti, avanti... per amor di Dio!...
(Avanza con le braccia distese)
Ecco, qui la strada è larga...
(Con calma, riflettendo)
Tutto era così quieto dietro le mura del giardino...
(Molto calma)
Più nessun rumore di falce... nessun grido, nessun
passo... E la città nella nebbia chiara... io guardavo
verso di essa con tanto desiderio... E il cielo così
infinitamente profondo sopra la strada che tu
percorri sempre per venire da me... ancora più
diafani e lontani i colori della sera...
(Con mestizia)
Ma tu non sei venuto.
(Arrestandosi)
Chi piange là?...
(Chiamando a voce bassissima, impaurita)
C'è qualcuno?
(Attende. Ad alta voce)
C'è qualcuno?
(Di nuovo tendendo l'orecchio)
Nulla... eppure era...
(Tende ancora l'orecchio)
Adesso c'è un fruscio lassù... dei colpi di ramo in ramo...
(Fuggendo di lato in preda all'orrore)
Viene verso di me...
(Si ode il grido di un uccello notturno. Smaniando)
Non qui!... lasciami!... Signoriddio aiutami...
(Silenzio. Precipitosamente)
Non era nulla... Via, presto, presto...
(Prende a correre, cade. Già dietro la scena)
Oh, oh, che cos'è questo?... Un corpo... No, solo un
tronco.*

III SZENE

Weg noch immer im Dunkel. Seitlich vom Wege ein breiter heller Streifen. Das Mondlicht fällt auf eine Baumlichtung. Dort hohe Gräser, Farne, große gelbe Pilze. Die frau kommt aus dem Dunkel.

Da kommt ein Licht!

(Atmet auf)

Ach! nur der Mond... Wie gut...

(Wieder halb ängstlich)

Dort tanzt etwas Schwarzes... hundert Hände...

(Sofort beherrscht)

Sei nicht dumm... es ist der Schatten...

(Zärtlich nachdenkend)

Oh! wie dein Schatten auf die weißen Wände fällt... Aber so bald mußt du fort.

(Rauschen. Sie hält an, sieht um sich und lauscht einen Augenblick)

Rufst du?...

(Wieder träumend)

Und bis zum Abend ist es so lang...

(Leichter Windstoß. Sie sieht wieder hin)

Aber der Schatten kriecht doch!... Gelbe, breite Augen...

(Laut des Schauderns:)

So vorquellend... wie an Stielen... Wie es glotzt...

(Knarren im Gras. Entsetzt)

Kein Tier, lieber Gott, kein Tier... Ich habe solche Angst... Liebster, mein Liebster, hilf mir...

Sie läuft weiter.

SCENA TERZA

La strada è sempre nel buio; di lato un'ampia striscia luminosa; il chiaro di luna illumina una radura. Alte erbe, felci, grossi funghi gialli.

La donna esce dal buio.

Là viene una luce!

(Riprende fiato)

Ah! solo la luna!... meno male...

(Ancora con una certa ansietà)

Là danza qualcosa di nero... cento mani...

(Subito dominandosi)

Non far la sciocca... è l'ombra...

(Ricordando con tenerezza)

Oh! la tua ombra che cade sulle pareti bianche...

Ma devi andartene così presto.

(Si ode un fruscio. Si ferma in ascolto per un istante)

Chiami?...

(Di nuovo sognando)

E fino a sera è così lungo il tempo...

(Un leggero colpo di vento. Volge di nuovo lo sguardo intorno a sé)

Eppure quell'ombra striscia!... Grandi occhi gialli...

(Grido di orrore)

Sporgenti... come su steli... Come fissano sbarrati...

(Un rumore nell'erba. Spaventata)

Non è un animale,

mio Dio, non è un animale... ho tanta paura...

Amore, amor mio, aiutami...

Segue a girare.

IV SZENE

Mondbeschienene, breite Straße, rechts aus dem Walde kommend. Wiesen und Felder (gelbe und grüne Streifen abwechselnd). Etwas nach links verliert sich die Straße wieder im Dunkel hoher Baumgruppen. Erst ganz links sieht man die Straße frei liegen. Dort mündet auch ein Weg, der von einem Hause herunterführt. In diesem alle Fenster mit dunklen Läden geschlossen. Ein Balkon aus weißem Stein. Die Frau kommt langsam, erschöpft. Das Gewand ist zerrissen, die Haare verwirrt. Blutige Risse an Gesicht und Händen.

(Umschauend)

Er ist auch nicht da... Auf der ganzen, langen Straße nichts Lebendiges... und kein Laut...

(Schauer; lauschend)

Die weiten blassen Felder sind ohne Atem, wie erstorben... kein Halm rührt sich...

(Sieht die Straße entlang)

Noch immer die Stadt... Und dieser fahle Mond... Keine Wolke, nicht der Flügelschatten eines Nachtvogels am Himmel... diese grenzenlose Totenblässe...

(Sie bleibt schwankend stehen)

Ich kann kaum weiter... Und dort läßt man mich nicht ein... Die fremde Frau wird mich fortjagen!... Wenn er krank ist...

(Sie hat sich in die Nähe der Baumgruppen geschleppt, unter denen es vollständig dunkel ist)

Eine Bank ... ich muß ausruhen ...

(Müde, unentschlossen, sehnsüchtig)

Aber so lang hab ich ihn nicht gesehen...

(Sie kommt unter die Bäume, stößt mit den Füßen an etwas)

Nein, das ist nicht der Schatten der Bank!...

(Mit dem Fuß tastend, erschrocken)

Da ist jemand...

(Beugt sich nieder, horcht)

Er atmet nicht...

(Sie tastet hinunter)

Feucht... hier fließt etwas...

(Sie tritt aus dem Schatten ins Mondlicht)

Es glänzt rot... Ach, meine Hände sind wund gerissen... Nein, es ist noch naß, es ist von dort...

(Versucht mit entsetzlicher Anstrengung den Gegenstand hervorzuzerren)

SCENA QUARTA

Una strada ampia illuminata dalla luna, che esce a destra dal bosco. Prati e campi (alternanze di fasce gialle e verdi). Verso sinistra la strada si perde di nuovo nel buio degli alti alberi. Solo sulla sinistra estrema la strada riemerge visibile. Vi si immette un sentiero che scende da una casa. In questa tutte le finestre dalle imposte scure sono chiuse. Un balcone in pietra bianca. La donna sopravviene lentamente, esausta. L'abito è lacerato, i capelli scarmigliati. Ha graffi sul volto e sulle mani.

(Si guarda attorno)

Anche qui non c'è... Per tutta la lunga strada nulla di vivo... e non un suono...

(È percorsa da un brivido; tende l'orecchio)

I vasti pallidi campi sono senza un alito, come morti... non un fuscello si muove...

(Segue con lo sguardo il percorso della strada)

E sempre ancora la città... e questa luna scialba... non una nube, neppur l'ombra di un'ala di uccello notturno sul cielo... questo sconfinato pallore mortale...

(Si ferma barcollante)

Non riesco quasi più a proseguire... e là non mi lasciano entrare... La donna sconosciuta mi scaccerà!... Se lui fosse malato...

(Si è trascinata vicino agli alberi, a sinistra, sotto i quali il buio è fitto)

Una panca... devo riposarmi...

(Stanca, indecisa, con nostalgia)

Ma da tanto tempo non lo vedo...

(Va sotto gli alberi, urta con i piedi in qualcosa)

No, questa non è l'ombra della panca!...

(Tastando col piede, terrorizzata)

Qui c'è qualcuno...

(Si china; ascolta)

Non respira...

(Tasta in basso)

Del bagnato... qui scorre qualcosa...

(Esce dall'ombra e entra nel chiarore della luna)

Un rosso vivo... Ah,, le mie mani son ferite... No, c'è ancora del bagnato, viene di là...

(Con un tremendo sforzo cerca di trascinare fuori l'oggetto)

Ich kann nicht.

(Bückt sich. Mit furchtbarem Schrei)

Das ist er!

(Sie sinkt nieder)

(Nach einigen Augenblicken erhebt sie sich halb, so daß ihr Gesicht den Bäumen zugewendet ist. Verwirrt)

Das Mondlicht... nein dort... Da ist der schreckliche Kopf... das Gespenst...

(Sieht unverwandt hin)

Wenn es nur endlich verschwände... wie das im Wald... Ein Baumschatten, ein lächerlicher Zweig... Der Mond ist tückisch... weil er blutleer ist, malt er rotes Blut...

(Mit ausgestreckten Fingern hinweisend, flüsternd)

Aber es wird gleich zerfließen... Nicht hinschauen... Nicht darauf achten... Es zergeht sicher... wie das im Wald...

(Sie wendet sich mit gezwungener Ruhe ab, gegen die Straße zu)

Ich will fort... ich muß ihn finden... Es muß schon spät sein...

(Schweigen. Unbeweglichkeit. Sie wendet sich jäh um, aber nicht vollständig. Fast jauchzend)

Es ist nicht mehr da... Ich wußte...

(Sie hat sich weiter gewendet, erblickt plötzlich wieder den Gegenstand)

Es ist noch da... Herrgott im Himmel...

(Ihr Oberkörper fällt nach vorne, sie scheint zusammenzusinken. Aber sie kriecht mit gesenktem Haupt hin)

Es ist lebendig...

(Tastet)

Es hat Haut... Augen... Haar...

(Sie beugt sich ganz zur Seite, als wollte sie ihm ins Gesicht sehen)

Seine Augen... es hat seinen Mund... Du... du... bist du es... Ich habe dich so lang gesucht... Im Wald und...

(An ihm zerrend)

Hörst du? Sprich doch... Sieh mich an...

(Entsetzt, beugt sich ganz. Atemlos)

Herrgott, was ist...

(Schreiend, rennt ein Stück fort)

Hilfe...

(Von ferne zum Hause hinauf)

Um Gotteswillen!... rasch!... hört mich denn niemand?... er liegt da...

(Schaut verzweifelt um sich. Eilig zurück unter die Bäume)

Non posso.

(Si china. Con un grido terribile)

È lui...

(Si accaccia)

(Alcuni momenti dopo si risollewa in parte, sì che il suo viso è rivolto verso gli alberi. Confusa)

Il chiaro di luna... no, là... è quella testa orrenda... lo spettro...

(Guarda immobile)

Se sparisse finalmente... come quello nel bosco... Un'ombra d'albero... un ridicolo ramo... La luna è insidiosa... Perché lei è senza sangue, dipinge sangue rosso...

(Accennando con le dita allargate, in un sussurro)

Ma si dileguerà presto... Non guardare... Non badarci... Certo si dissolve... come quello nel bosco...

(Si volge con calma forzata verso la strada)

Voglio andar avanti... devo trovarlo... Dev'essere già tardi...

(Silenzio. Immobilità. Si volta di scatto, ma non completamente. Quasi esultante)

Non c'è più... Lo sapevo...

(Si è voltata del tutto, a un tratto rivede l'oggetto:)

È ancora là... Signoriddio del cielo...

(La metà superiore del corpo cade in avanti, ella sembra crollare; ma si trascina a capo chino)

È vivo...

(Lo tocca)

Ha pelle, occhi, capelli...

(Si piega di lato quasi volesse vederlo in volto)

I suoi occhi... ha la sua bocca. Tu... tu... sei tu... da tanto tempo ti cerco... nel bosco e...

(Tirandolo)

Senti? Parla dunque... guardami...

(Spaventata, si piega del tutto. Senza fiato)

Signoriddio, che cos'è...

(Gridando corre via per un tratto)

Aiuto!...

(In direzione della casa)

Per amor di Dio!... presto!... non mi sente nessuno?... Giace qui...

(Si guarda intorno disperata. Ritorna sotto gli alberi)

Wach auf... wach doch auf...

(Flehend)

Nicht tot sein... mein Liebster... Nur nicht tot sein... ich liebe dich so.

(Zärtlich, eindringlich)

Unser Zimmer ist halbhell... alles wartet... die Blumen duften so stark...

(Die Hände faltend, verzweifelt)

Was soll ich tun... Was soll ich nur tun, daß er aufwacht?...

(Sie greift ins Dunkel hinein, faßt seine Hand)

Deine liebe Hand...

(Zusammenzuckend, fragend)

So kalt?...

(Sie zieht die Hand an sich, küßt sie. Schüchtern schmeichelnd)

Wird sie nicht warm an meiner Brust?

(Sie öffnet das Gewand)

Mein Herz ist so heiß vom Warten...

(Flehend, leise)

Die Nacht ist bald vorbei... Du wolltest doch bei mir sein diese Nacht.

(Ausbrechend)

Oh! es ist heller Tag... Bleibst du am Tage bei mir?... Die Sonne glüht auf uns... deine Hände liegen auf mir... deine Küsse... mein bist du... du... Sieh mich doch an, Liebster, ich liege neben dir... So sieh mich doch an...

(Sie erhebt sich, sieht ihn an, erwachend)

Ah! wie starr... Wie fürchterlich deine Augen sind...

(Laut aufweinend)

Drei Tage warst du nicht bei mir... Aber heute... so sicher... Der Abend war so voll Frieden... Ich schaute und wartete...

(Ganz versunken)

Über die Gartenmauer dir entgegen... So niedrig ist sie... Und dann winken wir beide...

(Aufschreiend)

Nein, nein... es ist nicht wahr... Wie kannst du tot sein?... Überall lebstest du... Eben noch im Wald... deine Stimme so nah an meinem Ohr... immer, immer warst du bei mir... dein Hauch auf meiner Wange... deine Hand auf meinem Haar...

[(Leidenschaftlicher)]

Oh! Der Abdruck deiner Füße im Grase... ganz früh, wenn du mich verliesest... Aber später stehen die Halme auf... dann kommt der lärm...

(Verträumt)

Svegliati... svegliati dunque...

(Lamentandosi)

Non essere morto amor mio... io ti amo tanto...

(Con tenerezza, in tono suavisivo)

La nostra camera è in penombra... Tutto aspetta...

I fiori hanno profumo così intenso...

(Torcendosi le mani, disperata)

Che debbo fare... Che posso fare per svegliarlo?...

(Afferra nel buio la sua mano)

La tua cara mano...

(Sobbalzando)

Così fredda?...

(Attira la mano a sé, la bacia. Accarezzandola con esitazione)

Non si scalda qui sul mio petto?...

(Si apre l'abito, implorando)

Il mio cuore è così ardente dalla lunga attesa...

(A bassa voce)

La notte è presto finita... tu volevi pur passare con me questa notte.

(Prorompente)

Oh, è giorno chiaro... Resti con me di giorno? Il sole scotta su di noi... le tue mani sono posate su di me... i tuoi baci... mio sei... tu... Guardami dunque, amore, sono coricata accanto a te... Ma guardami dunque...

(Lo guarda, si riscuote)

Ah, come sono fissi i tuoi occhi, spaventevoli...

(Con grande tristezza)

Per tre giorni non sei stato da me... Ma oggi ero così sicura... la sera così piena di pace... Io guardavo e aspettavo...

(Come assorta)

Guardavo oltre il muro del giardino... è così basso... E poi ci facevamo cenno tutt'e due...

(Gridando)

No, no... non è vero... Come puoi essere morto? Dappertutto mi vedi... Ancora poco fa nel bosco... la tua voce così vicina al mio orecchio... sempre, sempre eri accanto a me... il tuo respiro sulla mia guancia... la tua mano sui miei capelli...

(In tono più appassionato)

Oh! l'impronta dei tuoi piedi nell'erba... all'alba quando mi lasciavi... Ma più tardi gli steli rialzano il capo... poi si sente il rumore...

(Con ansietà)

Aber doch immer deine Küsse auf meinem Lippen... die Süsse deiner Worte in meinem Herzen...]

(Angstvoll)

Nicht wahr... es ist nicht wahr? Dein Mund bog sich doch eben noch unter meinen Küssen...

(Wartend)

Dein Blut tropft noch jetzt mit leisem Schlag... Dein Blut ist noch lebendig...

(Sie beugt sich tief über ihn)

Oh! der breite rote Streif... Das Herz haben sie getroffen...

(Fast unhörbar)

Ich will es küssen... mit dem letzten Atem... dich nie mehr los lassen...

(Richtet sich halb auf)

In deine Augen sehn... Alles Licht kam ja aus deinen Augen... mir schwindelte, wenn ich dich ansah...

(In der Erinnerung lächelnd, geheimnisvoll, zärtlich)

Nun küss ich mich an dir zu Tode.

(Tiefes Schweigen. Sie sieht ihn unverwandt an. Nach einer Pause plötzlich)

Aber so seltsam ist dein Auge...

(Verwundert)

ii Wohin schaust du?

(Heftiger)

Was suchst du denn?

(Sieht sich um; nach dem Balkon)

Steht dort jemand?

(Wieder zurück, die Hand an der Stirn)

Wie war das nur das letzte Mal?...

(Immer vertiefter)

War das damals nicht auch in deinem Blick?

(Angestrengt in der Erinnerung suchend)

Nein, nur so zerstreut... oder... und plötzlich bezwangst du dich...

(Immer klarer werdend)

Und drei Tage warst du nicht bei mir... keine Zeit... So oft hast du keine Zeit gehabt in diesen letzten Monaten...

(Jammernd, wie abwehrend)

Nein, das ist doch nicht möglich... das ist doch...

(In blitzartiger Erinnerung)

Ah, jetzt erinnere ich mich... der Seufzer im Halbschlaf... wie ein Name... du hast mir die

Ma pur sempre i tuoi baci sulle mie labbra... la dolcezza delle tue parole nel mio cuore.

(Con ansietà)

Nevvero... non è vero? La tua bocca si piegava ora sotto i miei baci...

(Pausa)

Il tuo sangue sgocciola ancora con un lieve palpito... Il tuo sangue è ancora vivo...

(Si china su di lui)

Oh, quella larga striscia rossa... Hanno colpito il cuore...

(Quasi inudibile)

Voglio baciarti... con l'ultimo fiato... non lasciarti mai più...

(Si solleva a metà, carezzevole)

Guardare nei tuoi occhi... Tutta la luce veniva dai tuoi occhi... mi coglievan le vertigini quando ti guardavo...

(Sorridente al ricordo, con espressione misteriosa e tenera)

Ora ti bacio fino a morire con te.

(Silenzio profondo. Lo guarda immobile dopo una pausa, d'improvviso)

Ma è così strano il tuo occhio...

(Sorpresa)

Dove guardi?

(Più vivacemente)

Che cosa cerchi mai?

(Si guarda attorno; si volta verso il balcone)

C'è qualcuno là?

(Torna a voltarsi indietro, la mano alla fronte)

Come fu l'ultima volta?...

(Sempre più concentrata)

C'era anche allora qualcosa di strano nel tuo sguardo?

(Cercando faticosamente nella memoria)

O solo un po' distratto... oppure... e all'improvviso ti dominavi...

(Afferrando sempre più chiaramente)

Per tre giorni non sei stato da me... non hai avuto tempo... quante volte non hai avuto tempo in questi ultimi mesi...

(In tono di lamento e come di rifiuto)

Non è possibile... non è...

(Ricordando d'improvviso)

Ah, ora mi ricordo... il sospiro nel dormiveglia... come un nome... Tu mi fermasti la domanda sulle

Frage von den Lippen geküßt...

(Grübelnd)

Aber warum versprach er mir, heute zu kommen?...

(In rasender Angst)

Ich will das nicht... nein ich will nicht...

(Aufspringend, sich umwendend)

Warum hat man dich getötet?... Hier vor dem Hause... Hat dich jemand entdeckt?...

(Aufschreiend, wie sich anklammernd)

Nein, nein... mein einzig Geliebter... das nicht...

(Zitternd)

Oh, der Mond schwankt... ich kann nicht sehen...

Schau mich doch an...

(Rast plötzlich)

Du siehst wieder dort hin?...

(Nach dem Balkon)

Wo ist sie denn... die Hexe, die Dirne... die Frau mit den weißen Armen...

(Höhnisch)

Oh, du liebst sie ja die weißen Arme... wie du sie rot küßt...

(Mit geballten Fäusten)

Oh, du... du ... du Elender, du Lügner... du...

Wie deine Augen mir ausweichen!... Krümmst du dich vor Scham?...

(Stößt mit dem Fuß gegen ihn)

Hast sie umarmt... Ja?...

(Von Ekel geschüttelt)

So zärtlich und gierig... und ich wartete... Wo ist sie hingelaufen, als du im Blut lagst?... Ich will sie an den weißen Armen herschleifen...

(Gebärde)

So...

(Zusammenbrechend)

Für mich ist kein Platz da...

(Schluchzt auf)

Oh! nicht einmal die Gnade, mit dir sterben zu dürfen...

(Sinkt nieder, weinend)

Wie lieb, wie lieb ich dich gehabt hab'... Allen Dingen ferne lebte ich... allen fremd.

(In Träumerei versinkend)

Ich wußte nichts als dich... dieses ganze Jahrseit du zum ersten Mal meine Hand nahmst... oh, so warm... nie früher liebte ich jemanden so... Dein Lächeln und dein Reden... ich hatte dich so lieb...

labbra con un bacio...

(Almanaccando)

Ma perché mi promise di venire oggi?

(Con angoscia terribile)

No, non voglio... non voglio...

(Balzando in piedi, voltandosi)

Perché ti hanno ucciso?...

Qui davanti alla casa... Ti ha scoperto qualcuno?...

(Gridando, come aggrappandosi)

No, no... mio unico amore... questo no...

(Tremando)

Oh, la luna oscilla... non posso vedere... Guardami dunque...

(S'acquieta d'un tratto)

Guardi ancora là?...

(Verso il balcone)

Dov'è dunque la strega, la sgualdrina... la donna dalle braccia bianche...

(Con scherno)

Ah, ti piacciono dunque le braccia bianche... e con quale ardore le baci...

(Stringendo i pugni)

Tu... tu... tu... sciagurato, bugiardo... tu... Come mi sfuggono tuoi occhi! Ti torci dalla vergogna?...

(Lo colpisce con il piede)

L'hai abbracciata?... Sì?...

(Con un brivido di nausea)

con tanta tenerezza e tanta brama... e io aspettavo... Dov'è scappata, quando tu giacesti nel sangue?... Voglio prenderla per le braccia bianche e trascinarla qui...

(Minacciosa)

Così...

(Accasciandosi)

Per me non c'è posto qui...

(Scoppia in singhiozzi)

Oh! neppure la grazia di potere morire con te...

(Cade a terra, piangendo)

Quanto, quanto ti ho voluto bene... Vivo lontana da ogni cosa... estranea a tutti.

(Trasognata)

Non sapevo di nulla fuorché di te... per tutto un anno, da quando mi prendesti la mano per la prima volta... oh, così calda... non avevo amato nessuno prima così... Il tuo sorriso e le tue parole... ti volevo tanto bene...

(Stille und Schluchzen. Dann leise, sich aufrichtend)

Mein Lieber... mein einziger Liebling... hast du sie oft geküßt?... während ich vor Sehnsucht verging...

(Flüsternd)

Hast du sie sehr geliebt?

(Flehend)

Sag nicht: ja... Du lächelst schmerzlich... Vielleicht hast du auch gelitten... vielleicht rief dein Herz nach ihr...

(Stiller, warm)

Was kannst du dafür?... Oh, ich fluchte dir... Aber dein Mitleid machte mich glücklich [und deine Lüge.] Ich [träumte... berauscht wie von Wein...] glaubte, war im Glück...

(Stille. Dämmerung links im Osten. Tief am Himmel Wolken, von schwachem Schein durchleuchtet, gelblich schimmernd wie Kerzenlicht. Sie steht auf)

Liebster, Liebster, der Morgen kommt... Was soll ich allein hier tun?... In diesem endlosen Leben... in diesem Traum ohne Grenzen und Farben... denn meine Grenze war der Ort, an dem du warst... und alle Farben der Welt brachen aus deinen Augen... Das Licht wird für alle kommen... aber ich allein in meiner Nacht?... Der Morgen trennt uns... immer der Morgen... So schwer küßt du zum Abschied wieder ein ewiger Tag des Wartens... Oh du erwachst ja nicht mehr... Tausend Menschen ziehn vorüber... ich erkenne dich nicht... Alle leben, ihre Augen flammen... Wo bist du?...

(Leiser)

Es ist dunkel... dein Küss wie ein Flammenzeichen in meiner Nacht... meine Lippen brennen und leuchten... dir entgegen...

(In Entzücken aufschreiend)

Oh, bist du da...

(Irgend etwas entgegen:)

ich suchte...

(Silenzio. Si odono i suoi singhiozzi. Poi, sollevandosi, a bassa voce)

Mio caro, mio unico amore... l'hai baciata spesso?... mentre io mi struggevo di desiderio...

(In un sussurro)

L'hai amata molto?

(Implorante)

Non dire: sì... Tu sorridi dolorosamente... forse hai sofferto anche tu... forse il tuo cuore amava lei...

(Più calma, con calore)

Che colpa ne hai?... Oh, ti maledico... Ma la tua pietà mi rendeva felice e la tua menzogna. Io sognavo... come ebbero di vino... credevo, ero felice...

(Silenzio. A sinistra sorge l'alba a oriente. Spesse nubi nel cielo, soffuse di un debole chiarore, tralucono di luce giallastra. Si leva in piedi)

Amore, amore mio, viene il mattino... Che farò io qui da sola?... In questa vita senza fine... in questo sogno senza confini e senza colori... perché il mio confine era il luogo dov'eri tu... e tutti i colori del mondo scaturivano dai tuoi occhi... La luce verrà per tutti... ma io sola nella mia notte?... Il mattino ci separa... sempre il mattino... È così greve il tuo bacio d'addio... Ancora un eterno giorno d'attesa... oh, ma tu non ti sveglierai più... Passano migliaia d'uomini... io non ti riconosco. Tutti vivono, i loro occhi brillano... Dove sei tu?

(A voce più bassa)

È buio... il tuo bacio come un segnale di fiamma nella mia notte... le mie labbra ardono luminose di te...

(Gridando estatica)

Oh, sei qui...

(Rivolta a qualcosa)

io cercavo...

Le ragioni di un dittico

Raccogliere insieme in una serata *Erwartung* e *La fabbrica illuminata* ha ben poco di arbitrario, se si prescinde dal fatto che ispirarsi alle ricorrenze a cifra tonda è appunto sempre un arbitrio. Perché in questo caso sono tante che sarebbe difficile ignorarle: nel 2024 sono infatti i centocinquant'anni dalla nascita di Arnold Schönberg e cento dalla nascita di Luigi Nono; poi *Erwartung*, benché composta nel 1909, ebbe la sua prima esecuzione cento anni fa, il 6 settembre 1924, a Praga; mentre *La fabbrica illuminata* fu invece composta giusto sessant'anni fa, ed eseguita per la prima volta il 15 settembre 1964, proprio in questo teatro.

Ma, lasciando da parte i numeri, con eventuali possibili esercizi di numerologia – di cui peraltro proprio Schönberg fu cultore – e poi, naturalmente, i legami di parentela acquisita tra i due compositori, vi sono diversi motivi sostanziali che giustificerebbero più di un parallelo tra le due opere.

Già negli anni in cui Nono componeva *La fabbrica illuminata* si era affermata una narrazione, che oggi possiamo leggere in tutti i manuali di storia della musica, che postulava una linea di continuità 'progressiva' tra la cosiddetta Seconda Scuola di Vienna, originata da Schönberg, e le esperienze postdodecafoniche degli anni Cinquanta, di cui Nono è stato uno dei principali esponenti. Ma vi è in più, in questo caso, un aspetto senz'altro soggettivo,



Luigi Nono con Mario Messinis durante una conferenza all'Istituto Pacinotti di Mestre, 1976. Archivio storico del Teatro La Fenice.

representato dal debito che Nono ha in molte occasioni dichiarato verso un maestro che per lui divenne presto un modello di ruolo, senza peraltro avere avuto modo di conoscerlo personalmente. Questo debito è iscritto, esplicitamente, nella sua opera d'esordio, le *Variazioni canoniche sulla serie dell'op. 41 di Arnold Schönberg*, un vero e proprio *exploit* che, nel 1950, lo rivelò come una delle



Alexander Zemlinsky (1871-1942), ritratto di Arnold Schönberg. Zemlinsky, direttore d'orchestra e compositore, diresse la prima rappresentazione di Erwartung.

giovani voci più autorevoli del rinnovamento musicale europeo. Prendere spunto da quella vera e propria requisitoria musicale contro la tirannide che è l'*Ode to Napoleon Buonaparte* – l'op. 41, appunto – su testo di Byron, equivalse per Nono a scrivere un manifesto di impegno civile. Impegno che per lui evolverà via via verso una musica e un teatro sempre più implicati nella lotta politica: una decina di anni più tardi, il suo primo lavoro scenico, *Intolleranza 1960*, porterà una dedica a Schönberg, che rimarrà sempre, in seguito, anche attraverso diversi mutamenti di rotta, il modello dell'artista la cui etica intransigente sostiene e giustifica la fantasia e l'impegno creativo. Occorre anche ricordare che, nel corso degli anni Cinquanta, negli accesi dibattiti sul nuovo comporre, fu proprio Nono a rivendicare gli aspetti innovativi e l'attualità della musica di Schönberg, quando

i compositori della sua generazione tendevano piuttosto ad assumere quella dell'allievo Anton Webern come esempio e giustificazione storica per i radicalismi dell'epoca.

Entrando nello specifico delle due opere, vi è senza dubbio una linea espressionistica che le vede per così dire disposte, a distanza, una di seguito all'altra. *Erwartung*, vero e proprio manifesto dell'espressionismo musicale – e teatrale –, opera enigmatica nella sua singolarità e nel suo sfuggire a ogni genere fino ad allora codificato, si qualifica come monodramma. Una donna sola è in scena, il suo monologo interiore, di cui lo spettatore viene reso partecipe, «può essere inteso come un incubo», scrive Schönberg, il quale dirà poi di aver voluto «rappresentare al rallentatore ciò che accade in un unico secondo di massima eccitazione spirituale»: proprio come i sogni che, come abbiamo poi appreso, sono esperienze la cui temporalità reale, neurofisiologica, è pressoché istantanea. Ma anche *La fabbrica illuminata* è una scena onirica: anche qui, come in *Erwartung*, ascoltiamo il «sogno-incubo» di una donna senza nome. La scena è ancor più smaterializzata: eco, o residuo di un teatro mai realizzato, la sua drammaturgia è sviluppata dai suoni di un'«orchestra» che non si vede e che pervade tutto lo spazio d'ascolto. La materia di questo incubo si origina in un luogo assai diverso dal bosco di Schönberg, dalla realtà della fabbrica, appunto: una realtà che tuttavia non è rappresentata narrativamente, bensì come per condensazione, in una temporalità ambigua e sconvolta, dove si susseguono e si sovrappongono impressioni, stati d'animo, immagini verbali e acustiche che appaiono all'improvviso. È quello di Nono un espressionismo 'industriale', in cui l'angoscia del soggetto è socialmente determinata, ma è rappresentata senza didascalismi, appunto come in sogno. (*Veniero Rizzardi*)

Luigi Nono, dal teatro alla fabbrica

di Veniero Rizzardi

Nel catalogo di Nono si incontrano opere la cui riuscita, e successiva fortuna, sono il frutto di una riduzione – o meglio, una serie di riduzioni – del progetto iniziale condotta con un’attitudine tanto radicalmente critica da riuscire a condensare intenzioni espressive e contenuti tecnici in un artefatto che finisce per fare genere a sé. Uno dei casi più caratteristici è proprio *La fabbrica illuminata*. Ciò che, in prima approssimazione, si potrebbe descrivere come una scena lirica *sui generis* fu in realtà il distillato finale di una tormentata riflessione attorno alle possibilità di un nuovo teatro che Nono era andato cercando in un susseguirsi di sperimentazioni durate almeno tre anni. Questa composizione della durata di diciassette minuti, per quanto compiuta e perentoriamente definita nella sua autonomia, è *anche* la realizzazione parziale e fondamentale non scenica di un’ipotesi di teatro, ben più ricca e articolata, che non avrebbe mai visto la luce. Per comprenderne pienamente il senso è dunque opportuno ricostruirne la genesi nel contesto in cui maturò.

Occorre innanzitutto riferirsi alla prima realizzazione teatrale di Nono, *Intolleranza 1960*, che, andata in scena alla Fenice il 13 aprile del 1961, si candidò subito al ruolo di episodio fondamentale del teatro musicale novecentesco – ovvero di forte risposta a quella che da molto tempo era percepita come una lunga e irrisolta crisi. Per Nono fu il compimento di una lenta approssimazione al formato ottimale per le urgenze drammaturgiche che la sua musica aveva espresso fin dalle prime prove. Già *Il canto sospeso* del 1956, su testi tratti da lettere di condannati a morte della Resistenza europea, aveva dimostrato come l’espressionismo astratto della nuova avanguardia fosse in grado di veicolare un’inedita drammaturgia sonora e fosse anche compatibile con un deciso impegno civile. Per il pubblico fu una novità eclatante, ma già diversi anni prima Nono aveva espresso il medesimo intento, soltanto con mezzi tecnici meno sofisticati, in una cantata rimasta incompiuta su testi tratti dal memoriale postumo del partigiano ceco Julius Fučík. Questa composizione del 1951, che sarebbe stata la sua opera seconda, anticipa per così dire gli *Epitaffi a Federico García Lorca* del 1952-1953, ma in un formato marcatamente drammatico. Molti sono poi, negli anni successivi, i progetti teatrali ideati, abbozzati, scartati o magari trasformati in brani da concerto (i *Cori di Didone* per esempio), in un susseguirsi di tentativi che disegnano un’interessante storia parallela a quella delle opere compiute.¹ Uno sguardo ravvicinato sul laboratorio di Nono nel corso di tutti gli anni Cinquanta rivela infatti un compositore risolutamente motivato



Intolleranza 1960 di Luigi Nono al Teatro La Fenice nella prima esecuzione assoluta del 13 aprile 1961. Direttore Bruno Maderna, regia di Vaclav Kašlik, costumi e scene di Emilio Vedova, allestimento tecnico di Josef Svoboda (Foto Film Venezia – Giacomelli). Archivio Luigi Nono, Venezia.

a scrivere per il teatro, però altrettanto deciso a non scendere a compromessi con la sperimentazione tecnico-compositiva, centrata sulla tecnica postdodecafonica e seriale, *koiné* allora condivisa con i colleghi della sua generazione. D'altronde, all'interno della «scuola di Darmstadt» – fortunata espressione che fu proprio Nono a coniare – egli era certamente il solo a perseguire questi obiettivi, vagheggiando un possibile nuovo, teatro 'totale' ispirato alle esperienze storiche di Vsevolod Mejer'hold ed Erwin Piscator.

Una delle novità di *Intolleranza 1960* fu anche il suo nascere da un lavoro collettivo che coinvolgeva l'invenzione visiva di Emilio Vedova innestata su quella registica e scenotecnica di Josef Svoboda, e intendeva per l'appunto riferirsi a quegli storici modelli tedeschi e sovietici, soprattutto per il loro rapporto a tempi di rivoluzione. In parallelo Nono aveva cercato di tradurre in pratica, ispirandosi a Jean-Paul Sartre, un moderno «teatro di situazione» con la messa in scena di una vicenda ispirata alla realtà della cronaca, muovendo

personaggi allegorici e anonimi attraverso peripezie in cui si denunciavano la condizione dei lavoratori migranti e le repressioni poliziesche delle lotte operaie.

La prima veneziana di *Intolleranza 1960* fu un avvenimento che lasciò il segno. Surriscaldato da una provocazione organizzata da un circolo fascista (la sezione locale del Centro Studi Ordine Nuovo), il nuovo lavoro di Nono accese, fin dalle numerose reazioni della stampa, una discussione che si estese a un vero e proprio dibattito attorno al teatro musicale contemporaneo. All'indomani di questa realizzazione, fu Nono per primo ad avviare un'impegnata riflessione, espressa pubblicamente in una serie di scritti che, muovendo da un'analisi dettagliata del lavoro compositivo in rapporto alle esigenze della drammaturgia, si spingevano a postulare nuove possibilità per il teatro musicale a partire da una ricognizione delle avanguardie storiche, della condizione del teatro di parola contemporaneo e delle incipienti aperture della nuova musica al gesto, e ad altre pratiche che in seguito si sarebbero evolute nella *performance art*.² La riflessione non era soltanto un'esplorazione teorica, ma segnava l'avvio di un laboratorio volto a mettere in pratica un formato se possibile ancora più lontano dalle convenzioni e dalle costrizioni delle strutture produttive del teatro musicale. *Intolleranza 1960* aveva soltanto postulato questo distacco ma senza realizzarlo pienamente.

Nono viveva in quel momento una delle stagioni più critiche e feconde della sua carriera. Consapevole di avere conquistato la dimensione del teatro a cui tanto aveva aspirato, gli si chiariva la visione di una musica vivificata da una stretta relazione alla realtà sociale, che a suo avviso non trovava cittadinanza tra le avanguardie musicali a cui pure apparteneva; e da cui era ormai desideroso di distaccarsi, anche a seguito di attriti e polemiche che erano sorti nell'ambiente di Darmstadt, dove i suoi richiami alla responsabilità dell'artista nei confronti della storia e della società erano cadute nell'indifferenza se non nell'ostilità.³ Furono anche gli anni del distacco dall'ambiente tedesco, dove Nono aveva pure costruito la sua fortuna e godeva di un prestigio assai superiore che nel suo stesso Paese. Qui la sua posizione era difficile e isolata, anche all'interno del suo campo politico, perché la sua ricerca andava in direzione opposta al realismo sociale, fin dagli anni in cui questo orientamento estetico era l'unico ufficialmente ammesso dal Partito Comunista, di cui era militante. Come avrebbe sintetizzato retrospettivamente Giuliano Scabia: «Eravamo antirealisti, ma cercavamo la realtà».⁴ E, della realtà, quella strettamente attuale. Tra le principali fonti di Nono, in questa fase, si trovano infatti due resoconti d'inchiesta, quella condotta sul lavoro alla FIAT di Giovanni Carocci, e quella di Danilo Dolci sulla società siciliana, che ebbero grande diffusione ed eco, non solo tra i militanti del movimento operaio.⁵ Nel contempo, l'avvicinamento, anche questo a lungo tentato e dilazionato, al laboratorio elettroacustico (lo Studio di fonologia musicale della RAI di Milano) produceva finalmente i primi promettenti risultati, che Nono intendeva rendere presto funzionali ai suoi esperimenti teatrali.

Erano insomma questi gli stimoli che spingevano Nono a un lavoro intenso, produttivamente disordinato, in cui nel corso di tre anni coinvolse via via diverse figure di giovani scrittori esordienti che gli parevano a lui affini: Nanni Balestrini, innanzitutto, con cui Nono inizia a dialogare ancora prima che vada in scena *Intolleranza 1960*, e con cui si delinea nel corso del 1961 un'ipotesi centrata sul tema dell'emancipazione femminile, dove

compaiono, reinventate, le figure di Tristano e Isotta in uno spettacolo che avrebbe impiegato un insieme di «coro – nastro – mimi – film». ⁶ Nel volgere di un anno la collaborazione si interrompe ⁷ ma nel frattempo Nono ha già abbozzato un nuovo progetto insieme a un altro giovane intellettuale, Emilio Jona, che aveva da poco fornito a Giacomo Manzoni il libretto de *La sentenza*, ed era all'epoca uno dei principali animatori di Cantacronache insieme a Sergio Liberovici. Il nuovo progetto con Jona è in gran parte centrato su di una vicenda all'epoca molto discussa, quella del fisico Robert Oppenheimer, assunto a emblema del conflitto tra la scienza come avventura dello spirito e come strumento di dominio; a essa si intreccia una materia ancora più attuale e immediata, la condizione operaia in fabbrica, l'alienante monotonia del lavoro che si prolunga negli incubi notturni.

Nono in privato dice che sta lavorando a una «nuova» o «seconda Intolleranza», ed è risoluto ad abbandonare ogni linearità narrativa:

Mi trovo con Emilio Jona, per decidere i vari testi da montare; non libretto, ma tecnica di montaggio insieme alla stesura della musica.

Così scrive all'amico Bruno Maderna, vagheggiando per il festival del 1964 una serata condivisa. ⁸

Quanto agli eterogenei soggetti considerati, Nono persegue il principio con cui aveva trattato l'anonimo protagonista di *Intolleranza 1960*, in un «continuo sconfinamento tra la sua presenza d'individuo e una realtà collettiva». ⁹ Nel corso del 1963 Nono lavora per così dire su due tavoli: mentre elabora un piano dettagliato, in quattordici scene, insieme a Emilio Jona, avvia una collaborazione in parallelo con un giovane poeta che aveva conosciuto proprio in occasione di *Intolleranza 1960*, Giuliano Scabia. ¹⁰ Così, per diversi mesi, Jona e Scabia staranno scrivendo, sostanzialmente l'uno all'insaputa dell'altro, due 'libretti' differenti su cui Nono proietta più o meno le stesse idee ed elaborazioni musicali. Attraverso la corrispondenza è possibile ricostruire questo intrecciarsi di prospettive

e il fissarsi di alcune idee drammaturgiche di base, come la presenza di un personaggio femminile singolo scomposto in quattro o cinque voci – un'idea discussa da Nono con Erwin Piscator già nel 1952 – e alcuni materiali musicali: i cori e le sonorità elettroacustiche.



Giuliano Scabia durante le 'azioni teatrali' di Torino (1969).

Scabia aiuta Nono a mettere meglio a fuoco l'area tematica che più gli interessa: i materiali dell'inchiesta sulle lotte alla FIAT – presenti anche nel progetto con Jona – nelle parole degli intervistati forniscono infatti la descrizione di un'esperienza insieme alla lingua nella quale viene espressa. Era, come dirà retrospettivamente Scabia, il

tentativo di agganciarsi all'emersione della nuova lingua di cui si cominciò proprio in quegli anni a discutere (è del '64 la conferenza di Pasolini *Nuove questioni linguistiche*).¹¹ Anche la ricerca di un suono fuori dai confini tradizionali della musica andava in questa direzione. Come se la lingua per Nono (il suono della lingua, o una parte di esso) fosse là fuori, in quei cori e voci di cortei e delle 'passioni' operaie e contadine.¹²

E Scabia traduce questa esigenza in uno stile che gli permette di consegnare a Nono un materiale ancora più lontano dal 'libretto', con diversi percorsi verbali aperti e multidirezionali tracciati a colori su un grande rotolo di carta.

Ma quando l'artista vuole andare incontro alla realtà, succede che anche la realtà si muova verso l'artista. Improvvisamente, nell'ottobre del 1963, si produce la sciagura del Vajont, 1918 morti. Nono registra e incorpora immediatamente nel suo lavoro il fatto, sconvolgente, che da subito appare tutt'altro che una mera fatalità. Per quanto incline a rappresentare le ripercussioni esistenziali dei conflitti esterni, Nono abbandona il personaggio individuale, 'eroico' di Oppenheimer in favore della messa in scena della collettività: da una parte il proletariato industriale d'immigrazione che, oltre alla condizione di fabbrica, soffre lo *choc* culturale dello sradicamento – dall'altra una comunità annichilita da un disastro colposo, frutto di scelte politiche e tecniche sconsiderate. Nono e Scabia cercano insomma di portare sulla scena la nuova identità del Paese nel momento in cui si stanno accelerando e approfondendo le trasformazioni sociali. Il titolo, *Un diario italiano*, riflette anche un indirizzo formale:

La forma diario (che sviluppava il *Diario Polacco* n.1) poneva la questione del presente senza narrazione, senza psicologia dei personaggi, senza vero inizio e senza clausole.¹³

Nell'aprile del 1964 lo schema finale dell'opera, in sei scene, era pronto e Nono aveva già composto del materiale corale, di cui almeno un brano compiuto ed eseguibile, per 72 voci soliste organizzate in doppio coro.¹⁴ Iniziarono trattative con la Scala di Milano, che presto si arenarono, appena fu chiaro quanto il testo fosse politicamente esplicito. Nel frattempo, la RAI richiedeva a Nono un nuovo lavoro per l'inaugurazione del Prix Italia, le cui manifestazioni nel 1964 si sarebbero tenute a Genova. L'occasione si rivelò decisiva per orientare diversamente tutto il lavoro condotto da Nono e Scabia fin lì.

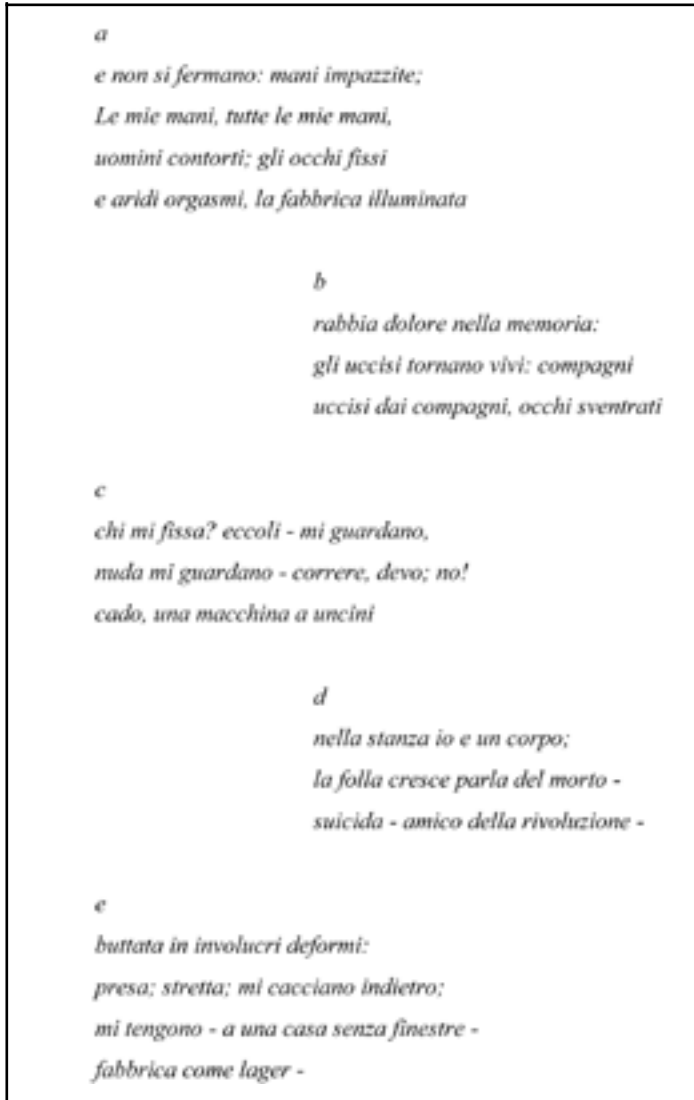
Poiché il concerto doveva aver luogo in Genova, chiesi allora di poter andare all'Italsider di Cornigliano, per registrare dal vivo nella fabbrica stessa: quest'esperienza, pur rapida, avrebbe costituito per me la provocazione decisiva appunto per *La fabbrica illuminata*, che ancora pensavo come uno studio-frammento per *Un diario italiano*. Ma una volta nella realtà tumultuosa e incandescente di Cornigliano, ne fui sconvolto non tanto per la spettacolarità acustica e visiva apparentemente fantasiosa del laminatoio a caldo e di quello a freddo, o per la implacabile

ritualità negli altiforni per la colata, ma proprio, non restandone affascinato astrattamente, per la violenza invece con cui in quei luoghi mi si manifestava la presenza reale operaia nella sua complessa condizione. e l'idea e il testo per *La fabbrica illuminata* si precisarono di conseguenza. Alla Cornigliano si registrò materiale acustico nel laminatoio a caldo e a freddo e negli altiforni; inoltre anche voci di operai.¹⁵

La fabbrica illuminata, come ha precisato in seguito Scabia, prese vita dallo sviluppo di un frammento della seconda scena del *Diario italiano* dal titolo *Sogno incubo cinque*

donne. Questo testo, che si riporta qui integralmente (cfr. Tav. 1), era inteso a rappresentare la trasfigurazione onirica delle angosce di una donna, un'operaia, moltiplicata più volte su se stessa – ancora: il piano individuale e collettivo confusi l'uno nell'altro. Quel testo descrive situazioni e contiene espressioni che si ritroveranno nel testo della nuova composizione, viepiù frammentato nella riduzione finale (cfr. Tav. 2), di cui possono completare il senso.

Scabia e Nono avvertono la necessità di calare questo spunto poetico iniziale nella realtà concreta della situazione di fabbrica che hanno conosciuto direttamente. Dunque, la visita all'Italsider di Genova-Cornigliano non produce soltanto una raccolta di materia sonora: tra le carte di Nono accanto agli abbozzi della composizione si trova un grande quantità di pubblicazioni e documenti sindacali, di periodici e volantini, abbon-



Tav. 1. Giuliano Scabia, testo di *Sogno incubo cinque donne*, frammento della scena n. 2 di *Un diario italiano*.

Coro (su nastro)	Voce (dal vivo)	Voce (su nastro)
[I.] [3]	fabbrica dei morti la chiamavano	
esposizione operaia a esalazioni nocive a ustioni a gran masse di acciaio fuso		
esposizione operaia a elevatissime temperature	su otto ore solo due ne intasca l'operaio	
esposizione operaia a materiali proiettati	relazioni umane per accelerare i tempi	
esposizione operaia a cadute a luci abbaglianti a corrente ad alta tensione	quanti minuti-uomo per morire?	
[2]		
[II.] [3]	e non si fermano di aggredire	mani di ininterrotti che vuota le ore al corpo
	quadranti, visi nuda afferrano e non si fermano	afferrano nuda e non si fermano
[4]		tutte le mie notti ma aridi orgasmi occhi fissi guardano giro del letto
[coro femm. senza parole]		
[III.] [5]	tutta la città dai morti	
NOI VIVI	continuamente	
PROTESTE	la folla cresce parla del morto	
la cabina detta tomba tagliano i tempi fabbrica come		lager uccisi
[Finale.]	passeranno i mattini passeranno le angosce	
	non sarà così sempre ritroverai qualcosa	

Tav. 2. Il testo della Fabbrica illuminata, così come lo si ascolta, differisce in parte da come viene presentato nella partitura. Qui si è cercato di riprodurlo nel modo più fedele possibile mantenendo distinta la parte vocale dal vivo (colonna centrale, grassetto) da quelle elaborate su nastro: a sinistra le parti del coro (corsivo), a destra la voce registrata di Carla Henius, spesso sovrapposta a se stessa e talora modificata. La suddivisione in tre parti più finale, in numeri romani, è quella indicata in partitura. Quella ulteriore in cinque parti più finale è quella indicata nel quaderno di regia di Nono.

dante materiale raccolto in fabbrica a Genova relativo alle denunce della pericolosità delle lavorazioni, della nocività dell'ambiente, e alle iniziative di lotta per il salario e le condizioni di lavoro. È materiale che, opportunamente selezionato e ridotto all'essenziale, entrerà a far parte del testo definitivo della composizione, in un'ibridazione non facile tra materia letteraria ed extraletteraria che è però del tutto coerente con le premesse del loro lavoro.

Il 15 maggio del 1964 Nono scrive a Carla Henius, il mezzosoprano che aveva tenuto il ruolo di «una donna» in *Intolleranza 1960*. Le chiede disponibilità immediata in vista di un nuovo lavoro che sarà articolato in diverse scene, con coro e strumenti e, aggiunge Nono, la direzione di Maderna. La cantante aderisce con entusiasmo, ma nemmeno due settimane dopo Nono le prospetta un lavoro differente: la nuova musica sarà per lei sola insieme a quattro altoparlanti. È in questo lasso di tempo, evidentemente, che la realizzazione del *Diario italiano* viene accantonata e nasce *La fabbrica illuminata*: Nono annuncia una prima esecuzione a Genova per il 12 settembre e una seconda al festival di Venezia il 15. Le sedute milanesi si tengono in giugno; se ne ha riscontro negli appunti di Nono e in una ventina di minuti di registrazioni superstiti della cantante, selezione da materiale certo molto più abbondante, e sono ben descritte in alcune pagine di diario di Henius. Da questa documentazione emerge chiaramente come Nono sperimenti un metodo di lavoro per lui del tutto nuovo, che diverrà in seguito caratteristico: il punto di partenza non è una scrittura musicale, ma l'interprete stessa, cui viene sottoposto un testo verbale (in questo caso il «sogno-incubo» di Scabia) insieme a diversi suggerimenti operativi e di stile, come del modo di impostare la vocalità in rapporto al significato della parola; i risultati dell'invenzione estemporanea dell'interprete sono poi fissati su nastro e in seguito selezionati. Nono sa già che questo materiale andrà a formare la parte riservata all'esecuzione dal vivo, ma confluirà anche, più o meno trasformato, nel nastro magnetico a quattro tracce. È così che intende finalmente realizzare, a partire da un unico timbro vocale, la scomposizione – anche nello spazio, per mezzo degli altoparlanti – del personaggio multiplo «cinque donne». Questa moltiplicazione-spazializzazione di un'unica sorgente sonora, preconizzata nella scrittura delle composizioni degli ultimi anni Cinquanta, si ritroverà poi sempre nella musica di Nono, fino alle realizzazioni elettroacustiche in tempo reale degli ultimi anni, a *Prometeo* e oltre.

Il lavoro in Studio insieme a Nono e al tecnico Marino Zuccheri, nella descrizione di Henius, appare intenso, entusiastico, febbrile: le sedute si protraggono fino a notte, matasse di nastro inutilizzato si accumulano a terra. Da quelle pagine si evince inoltre che Nono ha già elaborato i materiali corali e i suoni dell'impianto industriale di Genova. Questo si riscontra anche nella parallela corrispondenza con Scabia, in cui si intrecciano ancora idee a proposito del terzo coro del *Diario italiano*, il «coro Vajont», e fitti scambi a proposito del modo di riformulare la scena del «sogno-incubo» in funzione della nuova composizione.

Henius torna a Milano all'inizio di agosto per altri due giorni di lavoro, questa volta per provare la sua parte dal vivo insieme a quella nel frattempo elaborata sul nastro. Scrive Henius:

Sembra che [Nono] abbia scartato metà del materiale che avevamo registrato all'inizio e che mi pareva molto ricco. Non mi è ancora chiaro quali criteri di selezione abbia usato. È chiaro però che quanto rimane è come un distillato, forte, forte e pieno di colori. Mi sembra che tutto



Carla Henius durante lo studio con Luigi Nono nella sua casa alla Giudecca; FD300T0018; Archivio Luigi Nono, Venezia; © Eredi Luigi Nono.

il superfluo sia stato eliminato. Tutto il tempo e tutto il lavoro erano giustificati. Questa è musica che va direttamente al sodo.¹⁶

Nono questa volta dà istruzioni precise a Henius su come ‘duettare’ col nastro, anche se per lei una parte scritta ancora non c’è. Emergerà da queste ultime sedute, e sarà ultimata un paio di settimane avanti la prima. È chiaro che Nono ha fatto interamente a meno di una notazione preventiva per raggiungere il risultato voluto: lo si comprende anche da certe caratteristiche della parte stessa, come la notazione in campo aperto e gli attacchi indicati in minuti e secondi, l’approssimazione dei valori di durata, l’oscillazione tra altezze definite e non, in generale la dipendenza dai materiali su nastro. Nono ha trattato la voce viva alla stregua dei suoni registrati ed elaborati in Studio. Soltanto il breve epilogo della composizione, come si vedrà tra poco, fa ricorso a un più tradizionale rapporto tra scrittura ed esecuzione.

La composizione finita, come si è detto, è una scena relativamente breve, poco più di un quarto d’ora. L’articolazione drammaturgica, seguendo le indicazioni di Nono in partitura, è quadripartita (tre parti principali più il finale pavesiano a voce sola):

- I) [«Esposizione operaia»]
- II) «Giro del letto»
- III) «Tutta la città»
- IV) «Finale»

ma in un quaderno che il compositore aveva approntato a uso personale come guida per la regia del suono compare una suddivisione di carattere piuttosto musicale, in sei parti:

1)	«esposizione operaia»	0'00"	(I)
2)	«colata»	3'31"	
3)	«e non si fermano»	6'46"	(II)
4)	«tutte le notti»	9'52"	
5)	«tutta la città»	12'15"	(III)
6)	«finale»	15'20"	(IV)

È proprio il termine «esposizione» a comparire subito nel testo, nel senso di esposizione fisica dell'operaio ai rischi fatali di lavorazioni pericolose, che è però anche, formalmente, l'esposizione della situazione che si vuole rappresentare, con i principali motivi della condizione di fabbrica: la nocività del lavoro, l'iniquità della legge del profitto, le *human relations*, l'accelerazione dei tempi. In questa prima parte, della durata di circa tre minuti, la voce della solista si staglia episodicamente sulla massa del coro presente sul nastro. Il materiale corale, parte cantato, parte parlato, deriva dal secondo coro del *Diario italiano*, «ipoliziotidellafiat» (cfr. III. 1).

A seguire, un episodio («colata») in cui tutte le voci tacciono e fanno la loro comparsa, in tutta la loro violenza, i suoni dell'impianto industriale, in particolare con il grande crescendo della colata d'acciaio che ha il suo punto culminante («*ffffff*») a 6'46" (cfr. III. 2).

Da qui in avanti inizia una sezione più quieta che meglio corrisponde alla caratterizzazione di «madrigale onirico», proveniente dal *Diario italiano*, anch'essa della durata di tre minuti circa: compare qui per la prima volta, nel nastro, la voce di Carla Henius moltiplicata e talora modificata per mezzo di effetti di riverbero e trasposizioni.

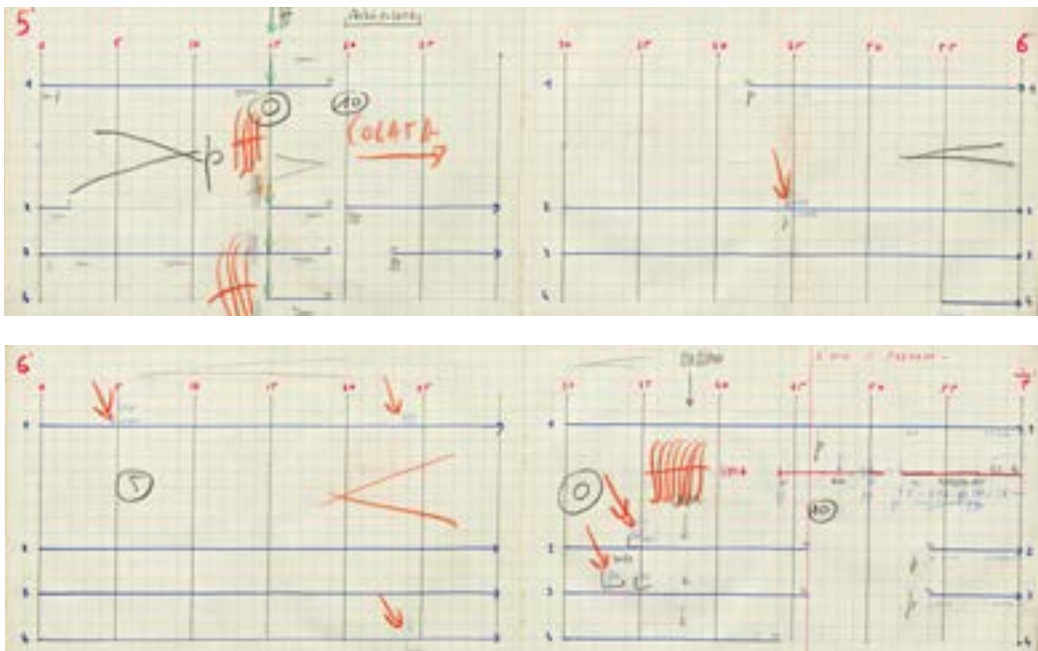
Nella seconda parte de *La fabbrica illuminata* ho voluto mostrare l'ossessione di una operaia. [...] «Giro del letto», questo gesto è l'ossessione della donna che lavora; lei pensa al poco tempo che ha per dormire. Il tempo di uscire dalla fabbrica, di ritornare a casa, poi di riprendere i turni di notte che esistono in questa fabbrica. C'è anche la sua situazione erotica. Oppressione notturna e oppressione reale: le ho rese tramite delle sovrapposizioni di voci... È la stessa voce che canta...

Poco prima dei dieci minuti, in corrispondenza del n. 4 («tutte le mie notti») si aggiungono le voci femminili del coro.

Il sottofinale inizia a 12'15" e ha un carattere che si potrebbe definire di ricapitolazione: rientra il coro tutto, ricompaiono le sonorità concrete ed elettroacustiche, e sulle immagini dell'incubo entrano in dissolvenza le voci della realtà, il commento elegiaco a una morte sul lavoro, le proteste espresse dal coro (cfr. III. 3).



Ill. 1. La fabbrica illuminata. Parte I («Esposizione operaia»), stesura definitiva della parte del coro; 27.14 f. 05v; Archivio Luigi Nono, Venezia; © Eredi Luigi Nono.



Ill. 2. Quaderno di regia per la diffusione del nastro, minuti 5-7 («Colata»). Autografo, 27.18.11/14 Archivio Luigi Nono, Venezia; © Eredi Luigi Nono.

The image shows a handwritten musical score for a voice soloist, consisting of four systems of music. The score is annotated with various dynamic markings and performance instructions.

- System 1:** Starts with a dynamic marking of *pp*. The lyrics are "TU-TTA LA CITTA". There are dynamic markings of *pp* and *ppp*. A red arrow points to measure 11.
- System 2:** Starts with a dynamic marking of *p*. The lyrics are "ATI". There are dynamic markings of *pp* and *ppp*. A red arrow points to measure 23.
- System 3:** Starts with a dynamic marking of *mf*. The lyrics are "VIVI PROTESTE". There are dynamic markings of *f* and *p*. A red arrow points to measure 36.
- System 4:** Starts with a dynamic marking of *ppp*. The lyrics are "LA FOLLA CRESCE - PARLA DEL MORTE". There are dynamic markings of *p* and *ppp*. A red arrow points to measure 44.

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The lyrics are written in Italian. The score is annotated with red arrows and numbers indicating specific measures.

III. 3. La fabbrica illuminata. Voce solista, inizio della sezione III. («Tutta la città»), stesura definitiva. Autografo, fotocopia con annotazioni autografe; 27.17.02 f. 11; Archivio Luigi Nono, Venezia; © Eredi Luigi Nono.

A 15'20" il nastro si tace e fa spazio al finale vero e proprio. Oltre al diradamento del tessuto sonoro, la tensione generata dal trattamento fin qui assai frammentario del testo, dal vivo e su nastro, si scioglie in un epilogo disteso, composto separatamente; l'incubo e il lutto lasciano spazio a una visione di lucida speranza, e la voce sola intona un frammento di Cesare Pavese, anche questo risultato delle caratteristiche, drastiche potature poetiche di Nono:

quattro versi, estratti da *Due poesie a T.*,¹⁷ cantati [...] per due minuti e mezzo, con voce spiccata, dischiusa, dopo la coscienza del mattino.¹⁸

La fabbrica illuminata non fu gradita alla RAI che, appena conosciuto il testo della composizione, propose di mitigarlo per ragioni di 'opportunità' politica, incontrando l'ovvio rifiuto di Nono, sostenuto tra l'altro da una dichiarazione di solidarietà da parte degli operai dell'Italsider. Il festival veneziano, diretto allora da Mario Labroca, ebbe così l'occasione di una prima assoluta, che si tenne il 15 settembre del 1964. Il riscontro non fu controverso come *Intolleranza 1960* tre anni prima, ma la carica innovativa dell'opera fu evidente a tutti i commentatori, per l'impiego espressivo dei suoni elettroacustici, per la loro insolita dislocazione nello spazio del teatro, per il loro farsi veicolo dell'irruzione di una realtà trasfigurata ma anche eloquente nella sua crudezza – e anche per la nuova direzione che la musica di Nono sembrava aver preso. Tra le tante reazioni si trascrive qui quanto Martine Cadieu, durante la cena che seguì la serata, raccolse presso Jean-Paul Sartre:

Io non conoscevo la musica di Nono... fino a oggi avevo l'impressione che la musica fosse, come la letteratura, in una specie di vicolo cieco. Cioè, che le ricerche musicali attuali, appassionanti, corrispondessero un po' a quelle del *nouveau roman* e non potessero essere seguite che da un pubblico chiuso, molto limitato. Non sapevo che qualcuno avesse trovato, facendo progredire al contempo il linguaggio musicale, il modo di comunicare con un grande pubblico e di testimoniare. Ne *La fabbrica illuminata* c'è una grande apertura e, pur utilizzando l'elettronica, le tecniche più moderne del nostro secolo, è una voce umana, un grido umano che ne risulta. Ognuno deve lottare con le proprie armi. Nono e io cerchiamo pressappoco le stesse cose e io le comprendo, lo capisco molto bene... Fino a ora avevo ascoltato solo il gruppo del *Domaine Musical*, che mi interessa ma non corrisponde a quello che mi aspetto dalla musica di oggi. Mi dispiace molto di non conoscere *Intolleranza*. Spero che la allestiranno a Parigi...¹⁹

Per Nono *La fabbrica illuminata* ebbe il valore di un manifesto, oltre che di un modello per il suo lavoro successivo. Nonostante la sua musica continuasse a essere presentata nei circuiti dei festival e delle manifestazioni dedicate alle nuove esperienze musicali, Nono si sentiva lontano dall'avanguardia e riteneva che la sua musica potesse entrare in un autentico dialogo con la realtà che l'aveva ispirata, con un pubblico non borghese, bensì popolare e politicamente motivato.²⁰ Si adoperò per presentare la sua composizione in sedi differenti dai teatri, nelle sezioni sindacali e di partito, in circoli operai, anche apprestando un'apposita versione acusmatica 'portatile' in cui la voce della solista era incorporata al nastro quadri-fonico. Nono non mostrava condiscendenza, né si attendeva da questo potenziale nuovo pubblico un'adesione militante e acritica alla sua posizione, che dispensasse dal comprendere davvero quello che ascoltava; ma anzi ricercava i punti di frizione tra le abitudini del

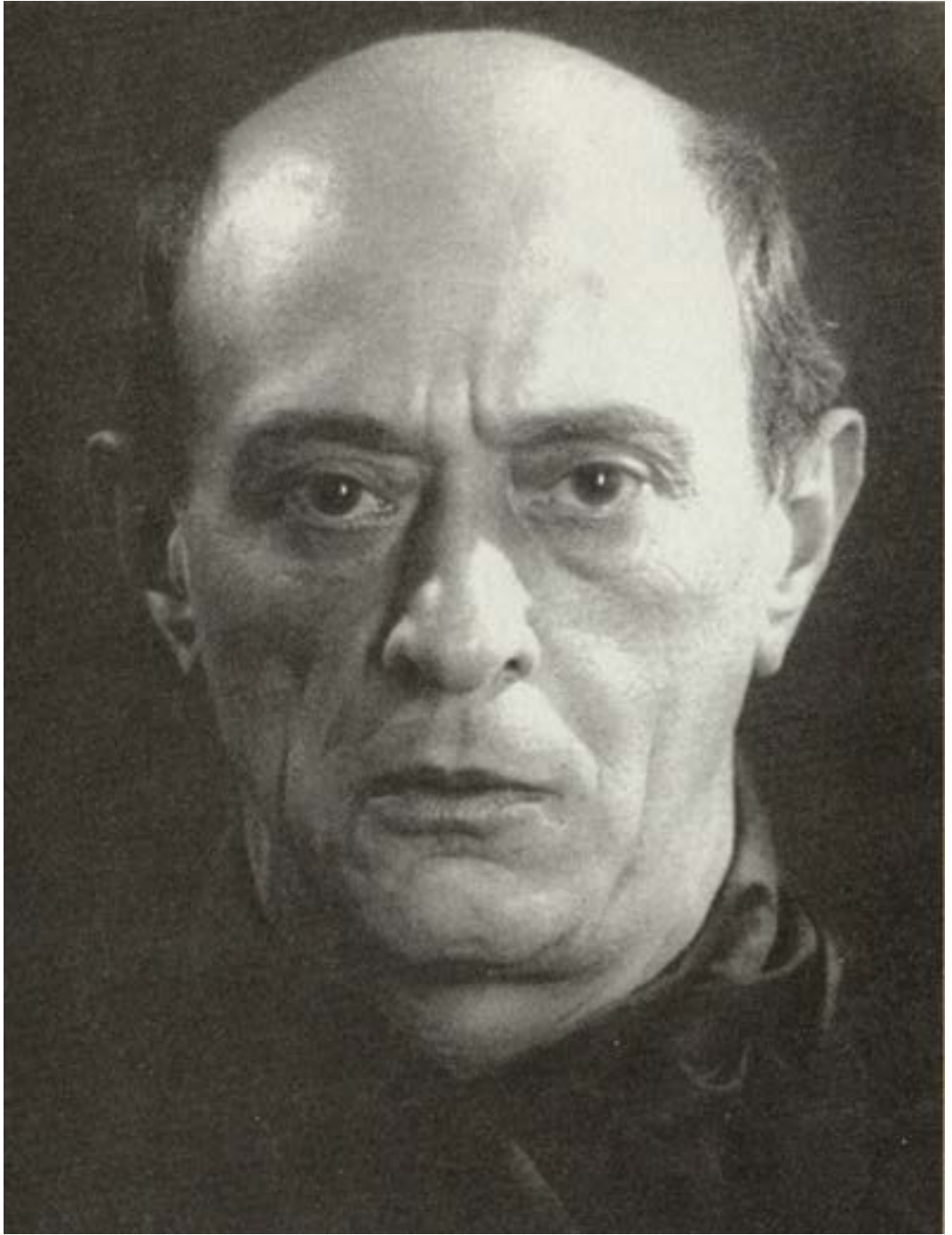


Tavolata alla Taverna La Fenice dopo la prima della Fabbrica illuminata. Si riconoscono, da sinistra a destra: Nuria Schoenberg Nono, Italo Calvino, Luigi Nono, Giuliano Scabia, (Luigi Pestalozza, nascosto), Antonio Negri, Michi Cima Pestalozza, Martine Cadieu, Jean-Paul Sartre, Rossana Rossanda, Massimo Mila. FA300T0008; Archivio Luigi Nono, Venezia; © Eredi Luigi Nono.

consumo musicale di massa con la sua proposta sperimentale. E, dopo diverse esperienze in questo senso, concludeva che gli era stato possibile trovare un piano d'intesa con un pubblico operaio, non tanto, a suo avviso, in un'astratta comprensione della sua poetica, ma nella discussione attorno alla funzione di una musica d'arte di nuovo tipo, e nella condivisione di problemi comuni al lavoro manuale e a quello intellettuale e artistico.

Ancora per diversi anni l'opera di Nono sarà profondamente implicata in questi problemi, e addirittura negli stessi paesaggi sonori di quello che gli parrà «folklore di oggi», fino agli esiti radicali della *Musica Manifesto n.1* del 1969: dove a seguire *ex abrupto* il «madrigale amoroso» di *Un volto e del mare* irrompe la «musica di strada» di *Non consumiamo Marx* («madrigale guerriero») fatta proprio con i suoni, brutalmente *lo-fi*, delle manifestazioni di massa. Nella *Fabbrica illuminata*, tuttavia, questi aspetti contrastanti convivono ancora in un equilibrio formale finemente intessuto che, nel formato di un «monodramma», certamente non ignaro del modello di *Erwartung*, hanno fatto sì che quest'opera, nei sessant'anni dalla sua creazione, si sia ricavata una solida e meritata posizione nel repertorio.

- ¹ Una prima ricognizione in questo senso si può trovare in Veniero Rizzardi, *Verso un nuovo stile rappresentativo. Il teatro mancato e la drammaturgia implicita*, ne *La nuova ricerca sull'opera di Luigi Nono*, a cura di Gianmario Borio, Giovanni Morelli e Veniero Rizzardi, Olschki, Firenze 1998 (Archivio Luigi Nono. Studi, I), pp. 35-51.
- ² Luigi Nono, *Alcune precisazioni su Intolleranza 1960*, e *Possibilità e necessità di un nuovo teatro musicale*, entrambi ora in *La nostalgia del futuro. Scritti e colloqui scelti, 1948-1989*, a cura di Angela Ida De Benedictis e Veniero Rizzardi, Il Saggiatore, Milano 2019, pp. 169-185 e 186-203. Gli articoli erano comparsi per la prima volta, rispettivamente, su «La Rassegna Musicale», xxxii/2-4 («Numero speciale dedicato all'Opera del xx secolo»), 1962 e su «Il Verri», ix, 1963.
- ³ Soprattutto a seguito della polemica conferenza tenuta a Darmstadt nel 1959 e poi pubblicata come *Presenza storica nella musica d'oggi*, in *La nostalgia del futuro*, cit., pp. 271-281.
- ⁴ Giuliano Scabia, *Composizione de La fabbrica illuminata di Luigi Nono e Lettere del 1964*, «Musica/Realtà» n. 33 (dicembre 1990), p. 44.
- ⁵ *Inchiesta alla Fiat. Indagine su taluni aspetti della lotta di classe nel complesso Fiat*, a cura di Giovanni Carocci, Firenze, Parenti 1960, già pubblicata nel 1958 sulla rivista «Nuovi Argomenti», n. 31-32. Danilo Dolci, *Inchiesta a Palermo*, Einaudi, Torino 1956.
- ⁶ Lettera di Nanni Balestrini a Nono del 13 agosto 1962 (Archivio Luigi Nono, Venezia).
- ⁷ *Tristano* fu il primo romanzo pubblicato da Balestrini nel 1966. Era in realtà il testo base di un romanzo sperimentale concepito già nel 1961 per un numero illimitato di esemplari ognuno diverso dall'altro, ricavati da diverse combinazioni degli elementi del testo base. Balestrini tornerà a collaborare con Nono nel 1968 per il *Contrappunto dialettico alla mente*.
- ⁸ «Perché la serata alla Biennale non parla con teatro tuo e mio insieme? Perché non ti decidi a scrivere un nuovo Perlimplin? Il tempo c'è. E sarebbe ora che tu lo facessi. E sta famosa serata nostra è da tempo che dovrebbe esserci. E sarebbe bellissimo!!!!!!!» Lettera di Nono a Bruno Maderna del 7 luglio 1963 (Collezione Bruno Maderna, Paul Sacher Stiftung, Basilea).
- ⁹ Luigi Nono, *Alcune precisazioni su Intolleranza 1960*, cit., p. 171.
- ¹⁰ Scabia, che era appena entrato nel Gruppo 63 ma non aveva ancora pubblicato, esordisce con la raccolta poetica *Padrone e servo*, Sciascia, Caltanissetta 1965.
- ¹¹ Pier Paolo Pasolini, *Nuove questioni linguistiche*, «Rinascita» n. 51, 26 dicembre 1964, pp. 19-22; successivamente rivisto e corretto in *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 1972, pp. 9-28.
- ¹² Giuliano Scabia, cit., p. 44.
- ¹³ *Ibid.* Scabia fa qui riferimento alla *Composizione per orchestra n. 2 – Diario Polacco '58* di Nono (1959), la cui forma è determinata da una giustapposizione di brevi episodi concepiti come pagine di diario.
- ¹⁴ La composizione, della durata di circa 8 minuti, ebbe una pubblicazione provvisoria con il titolo *Da un diario italiano* presso l'editore Schott, cui Nono sarebbe stato legato ancora per poco tempo (nel 1964 passerà a Ricordi). Sarà eseguita per la prima volta soltanto il 29 gennaio 2000 a Colonia, Funkhaus am Wallrafplatz, dal WDR Rundfunkchor Köln e dal swr Vokalensemble Stuttgart sotto la direzione di Rupert Huber.
- ¹⁵ Luigi Nono, *La fabbrica illuminata* [note di programma], in *Scritti e colloqui*, a cura di Angela Ida De Benedictis e Veniero Rizzardi, Ricordi-LIM, Milano-Lucca 2000, vol. 1, p. 446.
- ¹⁶ *Carla Carissima. Carla Henius und Luigi Nono. Briefe, Tagebücher, Notizen*, mit einem Vorwort von Carla Henius und einem Essay und Materialien von Jürg Stenzl, Europäischer Verlagsanstalt Hamburg 1995, p. 35 (Trad. dell'A.).
- ¹⁷ Si tratta dei versi 8-9 e 12-13 della prima delle *Due poesie a T.* («Passeranno i mattini, / passeranno le angosce [...] / - non sarà così sempre / ritroverai qualcosa»), in Cesare Pavese, *Poesie edite e inedite*, a cura di Italo Calvino, Einaudi, Torino 1962, p. 176.
- ¹⁸ *Luigi Nono: due interviste (1964) e un epitaffio (1962)*, a cura di Angela Ida De Benedictis e Veniero Rizzardi, in «Musica/Realtà» n. 65, luglio 2001, pp. 191-201: 197.
- ¹⁹ *Luigi Nono: due interviste (1964) e un epitaffio (1962)*, cit., p. 200. I concerti di musica contemporanea del Domaine Musical erano stati inaugurati a Parigi nel 1954 da Pierre Boulez e furono attivi fino al 1967.
- ²⁰ «Ritengo che il rapporto diretto con voi operai contadini e nuovi tecnici sia il punto di partenza per il compagno compositore», scrive Nono in una lettera aperta agli operai dell'Italsider per preparare un'audizione dell'opera in fabbrica. *Lettera di Luigi Nono agli operai dell'Italsider di Genova-Cornigliano*, in *Scritti e colloqui*, cit., p. 187.



Arnold Schoenberg in una fotografia (1927) di Man Ray (1890-1976).

Nel labirinto della psiche: interpretazioni di *Erwartung*

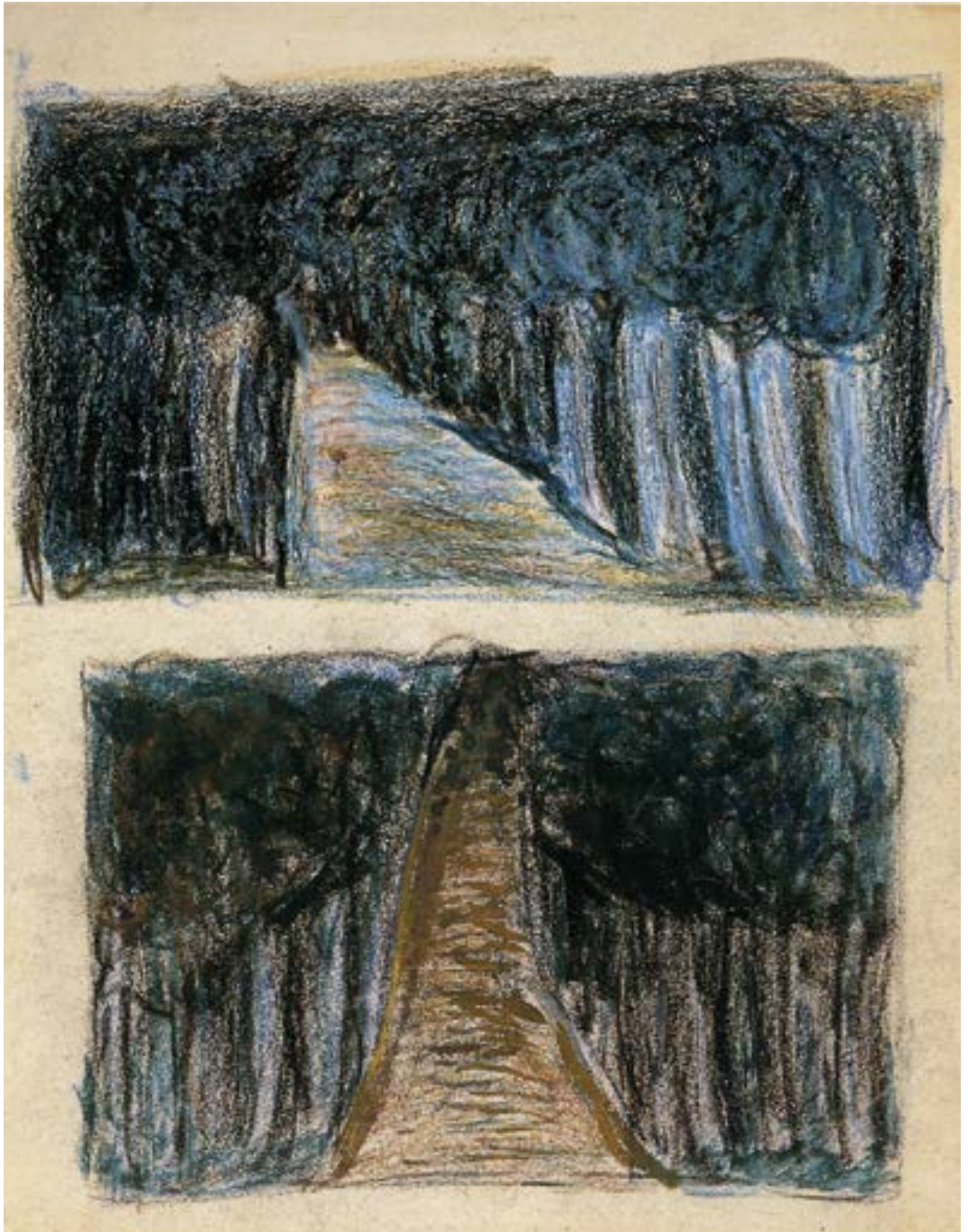
di Gianmario Borio

A dispetto del fatto che sia universalmente riconosciuta come l'opera paradigmatica dell'espressionismo musicale, *Erwartung* non ha perso quel carattere di enigma con cui sbalordì i suoi primi fruitori. A determinarlo concorrono diversi fattori, tra i quali i più importanti sono l'insubordinazione nei confronti delle classificazioni di genere, l'opacità di diversi passaggi del libretto e un decorso musicale in apparenza caotico. L'indicazione «monodramma in un atto», che ritroviamo sulla partitura, rinvia alla tradizione piuttosto discontinua del melologo, una forma intermediale nella quale la declamazione di un testo si alternava alla pantomima e alla musica. Il suo atto di nascita viene generalmente fissato con il *Pygmalion* di Jean-Jacques Rousseau eseguito per la prima volta con musica di Anton Schweitzer a Lyon nel 1770; il melologo ebbe ampia diffusione in Germania a partire da *Ariadne auf Naxos* di Georg Benda su testo di Johann Christian Brandes (1775), che portava l'indicazione «Duodramma con interludi musicali», e nel corso del secolo diciannovesimo divenne un fenomeno di massa con addentellati nel varietà. Da questo punto di vista, la definizione «monodramma», che proviene dall'autrice del libretto, Marie Pappenheim, potrebbe riferirsi a un melologo con un unico personaggio, che però qui è affidato a una voce cantante; la musica mantiene comunque la funzione di sottolineare le emozioni espresse nel testo. Tuttavia, Schönberg legò a quest'opera una pretesa di livello artistico che va ben al di là dello spettacolo popolare. *Erwartung* segue ben quattro tentativi, nessuno dei quali fu portato a termine, con cui il compositore si misurò con il teatro musicale;¹ l'obiettivo che egli perseguiva era quello di trovare una propria collocazione nel quadro di problemi che si era delineato con il dramma musicale di Wagner. Su questo nesso si soffermò il primo esteso studio su *Erwartung*, che Paul Bekker pubblicò nella *Festschrift* per il cinquantesimo compleanno di Schönberg:

Si potrebbe collegare *Erwartung* direttamente a *Tristan*, al quale si rapporta come l'ultima brillante fioritura di un ceppo da cui si è originata la musica di mezzo secolo. L'idea è quella della musica della donna, della voce sentimentale dell'eros, della musica che dalla coscienza sprofonda in giù fino ad arrivare all'inconscio, della musica come liberazione, trasfigurazione e redenzione. Tutto ciò è rappresentato al di fuori di ogni delucidazione concettuale, viene compresso nel contenuto fondamentale che peraltro si manifesta solamente nella scena finale o addirittura nel suo effetto ideale. È importante rendersi conto di queste relazioni nell'affrontare un'opera che sembra collocarsi al di fuori di ogni consuetudine. Sul piano della concezione, questo significa la conseguente prosecuzione di ciò che è storicamente tramandato nella forma di una fortissima compressione della sostanza. È per così dire l'*homunculus* del dramma romantico.²



Arnold Schönberg, Introduzione scenica a Erwartung (tavole con tecniche e supporti vari), 1911 circa (cfr. Arnold Schönberg: Catalogue raisonné, a cura di Christian Meyer e Therese Muxeneder).



Arnold Schönberg, Introduzione scenica a Erwartung (tavole con tecniche e supporti vari), 1911 circa (cfr. Arnold Schönberg: Catalogue raisonné, a cura di Christian Meyer e Therese Muxeneder).

Dal punto di vista dell'argomento e, almeno in parte, di quello dell'espressione musicale, *Erwartung* si impianta dunque su un terreno ampiamente dissodato da Wagner. Il tema del desiderio femminile, istintivo e irrefrenabile, la cui impossibilità trova uno sbocco tragico nella follia o nella morte – tema fondamentale per *Salome* ed *Elektra* di Strauss – aveva trovato la sua prima espressione compiuta nella figura di Isotta; le contraddittorie emozioni dell'anonima donna che, nel monodramma di Schönberg, vaga nella foresta nella disperata ricerca dell'uomo amato, potrebbero rappresentarne una versione demitologizzata e urbanizzata.

Il riferimento all'orizzonte delineatosi nel recente passato illumina soltanto un lato della problematica; l'altro è quello di un'opera che guarda al futuro sperimentando una nuova sintesi di testo, musica e scena. La precisazione «in un atto» induce a situare *Erwartung* nel processo di distanziamento critico nei confronti del teatro classico che, secondo Peter Szondi, creò le condizioni del «dramma moderno». ³ Le figure chiave di quel processo sono Maeterlinck e Strindberg, due scrittori che Schönberg sentiva particolarmente affini. Un dramma di Maeterlinck sta alla base del poema sinfonico *Pelleas und Melisande* (1903) e da lui proviene pure il testo di *Herzgewächse* per soprano e tre strumenti (1911). Schönberg era un lettore delle opere di Strindberg, come dimostrano sia la presenza nella sua biblioteca di tutti i volumi della prima edizione tedesca (a cura di Emil Schering), sia i riferimenti allo scrittore sparsi in diversi saggi. ⁴ Da diversi passi degli epistolari tra il compositore e i suoi allievi Alban Berg e Anton Webern si evince a che grado fosse giunta l'influenza del drammaturgo svedese. Webern fu però l'unico a mettere in musica un testo di Strindberg: il terzo pezzo dei *Lieder* op. 12 (1907), *Schien mir's, als ich die Sonne sah*, impiega un passo di *Sonata degli spettri*. Dal canto suo Schönberg, nel 1911, cominciò a lavorare a un dramma il cui testo fa riferimento a *Giacobbe lotta* di Strindberg; questo lavoro, che fu interrotto diverse volte e di cui rimane come unica testimonianza l'oratorio incompiuto *Die Jakobsleiter*, riveste un ruolo di primaria importanza nell'itinerario che portò alla definizione del «metodo di comporre con dodici suoni solamente in relazione tra di loro». ⁵

Gli atti unici di Maeterlinck e Strindberg rappresentano uno dei momenti cruciali di transizione verso le nuove forme di teatro che per Szondi sono rappresentate dalla rivista politica di Piscator, dal teatro epico di Brecht, dalla decostruzione dei ruoli di Pirandello e nel monologo interiore di O'Neill – una serie a cui si potrebbero aggiungere il teatro della crudeltà di Artaud e la costruzione dell'insensato in Beckett. I loro elementi qualificanti sono la sospensione delle coordinate spazio-temporali, lo scandaglio della psicologia di personaggi anonimi e l'imporsi di un paesaggio simbolico a discapito della dialettica drammatica. ⁶ In Maeterlinck ha luogo una peculiare sintesi tra forma e contenuto; la staticità dell'azione è il rispecchiamento formale dell'impotenza esistenziale dei personaggi: «il linguaggio non è più espressione di un singolo individuo che attende una risposta, ma è il riflesso dello stato d'animo che domina tutti». ⁷ In modo ancora più radicale, Strindberg pone al centro le vicende della psiche, le cui scissioni sono documentate in un susseguirsi di stazioni, non necessariamente collegate da rapporti di causa ed effetto; la tensione drammatica è dislocata nella «situazione limite, la situazione che precede immediatamente la catastrofe». ⁸ In uno dei suoi undici atti unici, *La più forte*, Strindberg ha smantellato dimostrativamente la

tensione tra i personaggi, affidando l'intero testo a un unico personaggio – una donna – e costringendo il secondo personaggio, la presunta antagonista, all'immobilità e al silenzio; è un monologo di un quarto d'ora che contiene già l'opposizione espressionista tra l'io isolato e il mondo che gli è diventato estraneo.

Esaminando questi atti unici, Szondi ha fatto un'osservazione che è di pertinenza anche per *Erwartung*:

non è un dramma di proporzioni ridotte, ma una parte del dramma che si è eretta a tutto. Il suo modello è la scena drammatica.⁹

Per analogia, si potrebbe affermare che Schönberg si sottrae alla drammaturgia tradizionale mediante l'ingrandimento di un'unica scena operistica; Karl Heinrich Wörner ritiene che il prototipo di tale scena, incentrata sulla psicologia di una donna, sia il *Lamento di Arianna di Claudio Monteverdi* (1608).¹⁰ Questa ipotesi dischiude la visuale su una rete di rapporti che passa attraverso le epoche storiche e i generi: l'indagine sulla psiche femminile e sulle sue esigenze di liberazione è un tema ricorrente nel teatro *fin de siècle* (da Ibsen e Hofmannsthal a Wedekind e Wilde); in *Erwartung* potrebbero convivere le memorie (anche inconsapevoli) di due opere così diverse come *Arianna a Nasso* di Monteverdi e di *Ariane auf Naxos* di Benda; la sua espressività istantanea e scioccante sarebbe invece rivolta a future forme di comunicazione artistica, sottratte alle norme drammatiche che Schönberg (e probabilmente anche Pappenheim) percepivano come consuete e inutilizzabili.

Erwartung è una conseguenza e al contempo un agente dell'estetica espressionista che si diffondeva, in ambito tedesco, nel primo decennio del secolo ventesimo, anche grazie all'impulso iniziale di Strindberg. Con essa condivide la concezione dell'arte come espressione immediata di moti psichici, la dissociazione degli elementi e la limitazione all'essenziale di un'esperienza irripetibile.¹¹ In un resoconto sulla propria attività, redatto intorno al 1930, Schönberg rivela che in questa composizione mirò

a rappresentare *al rallentatore* ciò che accade in un unico secondo di massima eccitazione spirituale, distendendolo in una mezz'ora.¹²

In che cosa consiste questa 'istantanea della psiche' proiettata su grandi dimensioni temporali? La vicenda del monodramma non ha un decorso continuativo, ma procede da immagine a immagine, in una successione disordinata di ricordi, presentimenti, impulsi, dubbi, allucinazioni e manifestazioni di sgomento. Il libretto si articola in quattro scene disomogenee per durata e peso: le prime tre, che occupano circa un quarto dell'opera, sono una sorta di introduzione alla peripezia che si compie nell'ultima scena. All'inizio la protagonista, che nella partitura viene semplicemente definita «la donna», si trova, in una notte illuminata dalla luna, all'imboccatura di un sentiero che si inoltra in una fitta foresta; la seconda scena si svolge nella profonda oscurità della foresta, nel groviglio di imponenti alberi; nella terza scena, la donna recita ai margini di una radura; la quarta scena inizia su una strada nelle cui adiacenze si trova la casa della rivale e termina nello stesso luogo ai primi albori del giorno. I gesti della donna e le modalità di declamazione



Arnold Schönberg, Introduzione scenica a Erwartung (tavole con tecniche e supporti vari), 1911 circa (cfr. Arnold Schönberg: Catalogue raisonné, a cura di Christian Meyer e Therese Muxeneder).

del testo sono regolati da precise e frequenti indicazioni di regia. La donna è alla ricerca dell'amato che non si è presentato all'appuntamento; nel corso di questa ricerca, si pone domande su se stessa e sull'uomo che fanno emergere in rapida sequenza sentimenti di amore, gelosia, rabbia, compassione e rassegnazione; il culmine drammatico è raggiunto con la raccapricciante scoperta del cadavere dell'uomo. Il testo inizia e finisce con due domande che lasciano intendere, senza però specificarli, un prima e un dopo del dramma: «Hier hinein?» («Qui dentro?») e «Ich suchte...?» («io cercavo?»).¹³ Spesso le frasi sono interrotte oppure giustapposte ad altre di senso diverso. Alla fine il lettore del libretto (o l'ascoltatore della musica) ha la sensazione di essere rimasto all'oscuro di ciò che è veramente accaduto.

Una ricognizione della genesi di *Erwartung* può fornire qualche indizio per circoscriverne il campo di significati. Schönberg compose l'opera in un lasso brevissimo di tempo, a Stainakirchen am Forst nell'estate del 1909. Marie Pappenheim raggiunse il compositore e alcuni componenti del suo circolo, che trascorrevano un periodo di vacanza nella località del Niederösterreich, subito dopo avere sostenuto la laurea in medicina all'Università di Vienna. Nel 1906 la rivista «Die Fackel», fondata e diretta da Karl Kraus, aveva ospitato due sue poesie nelle quali si riflettevano esperienze cliniche: *Sezierraum* (che dalla fisionomia di un cadavere desume tratti del carattere dell'uomo in vita) e *Prima gravitas* (che si sofferma sulle emozioni suscitate dalla gravidanza). Entrambe, anche se con accenti diversi, sono caratterizzate dall'intreccio tra malessere fisico e condizione psicologica. Nel testo di *Erwartung* la dimensione psicoanalitica emerge in modo ancora più marcato. La quasi omonimia con Berta Pappenheim, la paziente affetta da isteria curata Josef Breuer negli anni 1882-1883, ha suscitato una serie di quesiti, rispetto ai quali la ricerca storico-filologica non è finora riuscita a fornire una risposta univoca.¹⁴ Il caso viene discusso nel primo capitolo degli *Studi sull'isteria*, pubblicati in collaborazione con Freud nel 1895, in cui Berta appare con lo pseudonimo di Anne O.¹⁵ Il fatto che la seconda edizione del libro sia uscita proprio nel 1909 costituisce un ulteriore stimolo per approfondire la questione. Si impongono le seguenti domande: si possono riconoscere tracce inequivocabili della storia di Anne O. nel testo di *Erwartung*? In tal caso, si tratta di una tra le tante possibili fonti di ispirazioni, oppure Marie Pappenheim ha inteso documentare poeticamente gli episodi della patologia? Schönberg era consapevole di questo retroscena del libretto? Nella composizione della musica egli ha assecondato questa impostazione o ha seguito un itinerario diverso?

Un confronto tra il testo di *Erwartung* e il resoconto di Breuer rivela coincidenze degne di nota. Sia Anne O. che la donna soffrono di allucinazioni, in particolare di quella che viene definita zoopsia, cioè la visione di animali minacciosi; per esempio un passaggio della versione originale, eliminato da Schönberg,¹⁶ fa riferimento a un serpente, immagine ricorrente nella narrazione della paziente. Entrambe soffrono di amnesia e di momentanei ricordi in cui elementi repressi riemergono in forma frammentaria. Anche l'afonia di Anna si ritrova nell'eloquio della donna che è marcato da frequenti interruzioni, mutamenti improvvisi e pause immotivate. Anne O. vive i suoi stati patologici di giorno e riprende coscienza di notte, durante la quale avvengono le sedute con lo psicanalista; il viaggio della donna nella foresta avviene di notte. Anne O. non mangia e dorme per tre giorni; la donna afferma nella quarta scena che il suo amante è assente da tre giorni. La donna sta rivivendo

L'ORCHESTRA

3 FLAUTI
 OTTAVINO
 4 OBOI
 3 CLARINETTI
 CLARINETTO PICCOLO
 CLARINETTO BASSO
 3 FAGOTTI
 CONTROFAGOTTO

4 CORNI
 3 TROMBE
 4 TROMBONI
 TUBA

TIMPANO

PERCUSSIONI

ARPA

CELESTA

ARCHI

un evento traumatico del passato (la morte violenta del suo amante) esattamente come Anne O. rivive la morte del padre durante il trattamento. Vi è un altro passaggio del testo di Pappenheim, anche questo soppresso nella versione definitiva, che sembra avvalorare una variante della medesima ipotesi: l'evento rimosso potrebbe essere che è stata lei a commettere l'assassinio.¹⁷ La donna, ancora incredula di fronte al corpo esanime, guarda con orrore le proprie mani insanguinate; alcuni versi dopo, evoca in brevi immagini la scena del delitto: l'uomo appoggiato a un tronco e il colpo di pistola.

Malgrado il suo innegabile fascino, la lettura psicanalitica nelle sue svariate declinazioni incontra notevoli ostacoli: mette in ombra i legami indiscutibili e rilevanti che tengono unita l'opera all'estetica espressionista; non trova alcuna conferma negli scritti di Schönberg, pubblicati o inediti; non tiene conto che Schönberg ha inserito poco prima della fine la citazione di un passo di una propria composizione, *Am Wegrand* (il sesto pezzo dei *Lieder* op. 6), che sposta il baricentro verso i temi dell'isolamento e della solitudine. A ciò va aggiunta la componente dell'emancipazione femminile che, pur emergendo con maggiore chiarezza nei successivi scritti di Marie Pappenheim, traspare già nel

sistema di simboli di *Erwartung*.¹⁸ Elizabeth L. Keathley interpreta il percorso nella foresta come allegoria dello sviluppo verso la piena personalità e del conseguimento dello *status* di soggetto libero: all'inizio la protagonista appare come un'icona della femminilità sottomessa («fragile, vestita di bianco, rose in parte sfiorite sul vestito») e, dopo le vicissitudini del viaggio, fa accesso alla scena quarta recando i segni dell'impresa appena compiuta («il vestito dilaniato, i capelli in disordine / escoriazioni sul viso e sulle mani»). In questo tragitto periglioso la donna ha infranto le norme di comportamento imposte e ha lasciato emergere le proprie pulsioni (desiderio, gelosia, rabbia, violenza); nella scena quarta inizia un altro tipo di viaggio, quello emozionale, che culmina nel riconoscimento della propria

solitudine. È probabile che Schönberg non fosse consapevole di questa dimensione testuale o che comunque non ne abbia tenuto conto perché non si conciliava con il suo progetto; tuttavia nel libretto si scorgono diversi segnali in questa direzione, che porta inevitabilmente oltre l'orizzonte freudiano. La composizione di *Erwartung* cade in un momento in cui i principi della psicanalisi si stavano diffondendo anche al di fuori della ristretta cerchia dei pazienti di Freud; alcune personalità vicine a Schönberg erano membri della Wiener Psychoanalytische Vereinigung e la «Fackel» di Kraus ospitava scritti sulla nuova disciplina. È peraltro assai probabile che il compositore si sia interessato a Freud proprio in un momento nel quale i concetti di inconscio e pulsione stavano diventando così rilevanti per la sua poetica. Tuttavia, come avremo modo di constatare, una disamina delle varie componenti di *Erwartung* permette di concludere che la prospettiva psicanalitica è stata un mezzo piuttosto che un fine. Essa ha conferito una particolare incisività alle situazioni, fornendo una sorta di metodo per la realizzazione di una logica della discontinuità – tutto questo senza però che l'opera venisse ridotta a una rappresentazione teatrale dell'isteria. Una possibilità di mediazione tra le varie posizioni si intravede nell'interpretazione di Adorno:

Leroina del monodramma *Erwartung* è una donna che, in preda ai terrori dell'oscurità, cerca di notte il suo amato, per trovarlo infine assassinato. Essa viene consegnata alla musica quasi come una paziente psicanalitica. La confessione di odio e bramosia, la gelosia e il perdono, e ancora l'intera simbolistica dell'inconscio le vengono letteralmente estorte; e la musica si ricorda del proprio diritto di opporsi e di consolare solo al momento della pazzia della protagonista. Ma la registrazione sismografica di *shock* traumatici diviene nello stesso tempo la legge tecnica della forma musicale, che proibisce ogni continuità e sviluppo. Il linguaggio musicale si polarizza verso gli estremi: da una parte produce gesti di *shock*, simili a brividi corporei, dall'altra trattiene in sé, vitreo, ciò che l'angoscia fa irrigidire.¹⁹

La musica di Schönberg mira ad articolare qualcosa di inafferrabile rispetto a cui le parole rappresentano dei sintomi; la fluttuazione semantica di molti passaggi del libretto è funzionale a tale scopo. Se si vuole penetrare nei meandri di *Erwartung*, conviene dunque mantenere l'estetica dell'Espressionismo come orizzonte ermeneutico primario, subordinandogli le istanze comunque importanti della psicanalisi e del femminismo. Alfred Einstein sosteneva che la musica espressionista produce «psicogrammi» o, come dice Adorno, «registrazioni protocollari, non stilizzate della vita psichica».²⁰ Quest'ultimo, discutendo *Erwartung*, indica nella paura il nucleo verso il quale muove l'introspezione. Vedremo in seguito che la paura rappresenta uno dei centri, e non l'unico; è cioè una delle zone di questa ricognizione dell'inconscio che procede, grazie a un apparato multimediale, simultaneamente nelle sfere della parola, del suono, della gestualità e delle immagini. Il procedimento che Schönberg impiega qui per generare lo «psicogramma» è quello a cui accennava nell'autoriflessione precedentemente citata: il rallentatore. L'intensità di un'emozione è infatti inversamente proporzionale alla sua durata; l'analisi, anche quella del racconto del paziente di fronte allo psicanalista, presuppone un rallentamento mediante il quale l'unità dell'emozione si scinde in elementi di natura diversa.

La tecnica ispettiva di Schönberg – sotto questo aspetto imparentata con i procedimenti di Freud – parte da un addensamento di simboli, che sul piano della forma si



Arnold Schönberg, Paesaggio. Olio su cartone.

presenta come un incastro di componenti disparate e su quello del contenuto come una serie di indizi ambigui o assolutamente impenetrabili. Quando viene messo in atto il rallentamento, le componenti cominciano a svincolarsi l'una dall'altra e i simboli assumono gradualmente valenze semantiche. La riduzione di velocità determina infatti un allentamento dell'ordito e crea spiragli in cui può infiltrarsi il passato nella forma di improvvise immagini o di nette sensazioni: il significato dell'emozione si configura nel punto di tangenza tra il suo passato (il vissuto) e le sue possibili conseguenze (presentimenti). Se si prende in considerazione il decorso formale di *Erwartung* nel suo complesso, si nota che il procedimento di rallentamento si combina con un procedimento simile a quello che nella musica elettronica si chiama *loop*: un frammento registrato viene ripetuto meccanicamente; la percezione circolare e reiterata fa sì che l'origine immediata del fenomeno sonoro passi in secondo piano e che ne emergano qualità oggettive.²¹ È ovvio che il grado di cognizione aumenta tanto più il processo viene rallentato. In *Erwartung*, la situazione iniziale di addensamento simbolico viene sottoposta a molteplici trasformazioni, le cui relazioni assomigliano a quelle intercorrenti tra i circoli di un *loop* a varie velocità. Cominciamo ad osservare il processo nel momento del suo formarsi, alle prime battute del testo:

«Hier hinein?» («Qui dentro?»): un'istanza non appartenente all'opera impone alla donna di entrare nella foresta; ella si accerta che stia prendendo la strada giusta;

«Man sieht den Weg nicht» («Non si vede la strada»): la donna prende atto delle difficoltà del cammino;

«Wie silbern die Stämme schimmern... wie Birken!» («I tronchi luccicano come d'argento... sembrano betulle!...»): la foresta assume attributi simbolici;

«Oh, unser Garten...» («Oh, il nostro giardino...»): intrusione di un'immagine del passato;

«Die Blumen für ihn sind sicher verwelkt...» («I fiori per lui sono certo appassiti...»): la donna percepisce la caducità dell'immagine;

«Die Nacht ist so warm...» («La notte è così calda...»): si annuncia il rapporto tra notte ed eros;

«Ich fürchte mich...» («Ho paura...»): si annuncia il tema della paura.

La foresta, il sentiero, la luna e il giardino rappresentano gli elementi primari di questo intreccio; i bozzetti delle scene, nei quali Schönberg ha combinato, graduato e messo in gerarchia questi simboli, rivelano la rivisitazione ossessiva dello stesso luogo simbolico. Si deve tenere però presente che Schönberg opera con un apparato multimediale e che pertanto la comprensione di questo viaggio può essere conseguita solo mettendo in relazione le dimensioni della parola, della musica e dell'immagine. Il testo verbale, lungi dal consentire un accesso integrale al campo semantico, può essere impiegato come segnavia per la lettura del testo generale audiovisivo. Gli elementi che abbiamo individuato nelle parole assumono un'inflessione e una dinamica specifica mediante la musica; senza di essa non sarebbero ciò che sono. Le annotazioni che Alban Berg appose sulla riduzione per pianoforte di *Erwartung* offrono validi spunti per capirne le funzioni.²² L'allievo di Schönberg distingue due categorie principali di interventi musicali: «suoni impressionisti»



Arnold Schönberg, Scena di strada notturna. Olio su legno.

e «temi espressionisti». Gli aggettivi non vanno intesi come caratterizzazioni stilistiche bensì come indici di funzioni: impressioniste sono le sonorità che si riferiscono all'ambiente circostante; espressioniste sono le linee melodiche della cantante o di singoli strumenti che portano alla superficie la voce dell'inconscio. La contrapposizione tra la pallida luce della luna e l'oscurità della foresta viene resa nelle prime battute con la contrapposizione tra la melodia dell'oboe e l'agitazione rumorosa degli archi gravi. Nel corso dell'opera la luna è quasi sempre caratterizzata da atmosfere tenui, tempi dilatati, suoni lunghi e tenuti, spesso costituiti da aggregati di terze minori e maggiori: è l'orizzonte dell'esistenza ancora vuota, l'anima pura, una superficie priva di segni. È la luna che marca il ritmo delle movenze circolari fino all'inizio della quarta scena.

Esaminiamo stralci significativi di alcune indicazioni di regia riguardanti le quattro scene:

1. «Am Rande eines Waldes. Mondhelle Strassen und Felder, der Wald hoch und dunkel» («Al limitare di un bosco. Strade e campi illuminati dalla luna; alberi d'alto fusto immersi nel buio.»);
2. «Tiefstes Dunkel, breiter Weg, hohe dichte Bäume.» («Oscurità profonda, una strada ampia, fitti alberi d'alto fusto.»);
3. «Weg noch immer im Dunkel. Seitlich vom Wege ein breiter heller Streifen. Das Mondlicht fällt auf eine Baumlichtung» («La strada è sempre nel buio; di lato un'ampia striscia luminosa; il chiaro di luna illumina una radura.»);
4. «Mondbeschienene breite Strasse» («Una strada ampia illuminata dalla luna»).

Il completamento del primo circolo (bb. 1-14) è segnalato non solo dal ritorno, dopo un incremento agogico, a un metronomo prossimo a quello iniziale (= 48 e poi = 50), ma anche dal fatto che le parole con cui si apre la sezione successiva «Aber hier ist wenigstens hell... der Mond war früher so hell» («Ma qui almeno è chiaro... La luna prima era così chiara...») accolgono sul piano testuale ciò che prima si trovava nelle indicazioni di regia. Il secondo circolo, più breve del precedente, è caratterizzato da una curva analoga che però termina con una premonizione della catastrofe: «Wie drohend die Stille ist... der Mond ist voll Entsetzen» («Com'è minaccioso il silenzio... La luna è piena di spavento», bb. 26-27). Il primo cambio di scena avviene con l'entrata della donna nella foresta; la presenza della luna si fa sentire sul piano della musica e dell'illuminazione quando la donna pronuncia le parole «So, der Weg ist breit» («Ecco, qui la strada è larga...»). Gli *incipit* della terza e quarta scena sono nuovamente impregnati del carattere lunare. La luna assume un'ultima volta la funzione di marcatore alla cesura più importante del monodramma, lo scoprimento del cadavere. Dopo un'eloquente pausa generale – la più lunga dell'opera – si ripresentano i suoni tenuti dei fagotti e i tremoli della celesta insieme al tempo lento e alla dinamica contenuta, il che crea uno stridente contrasto con ciò che abbiamo appena ascoltato; ora però la luna appare insanguinata, irrevocabilmente macchiata.²³ Vi è un ultimo richiamo alla luna con tutte le componenti descritte, ma per una durata più breve, poco prima dell'esplosione di gelosia: «Oh, der Mond schwankt ... ich kann nicht sehen» («Oh, la luna oscilla... non posso vedere», bb. 318-320).

Inizialmente il simbolo del giardino si muove in un percorso parallelo ai circoli segnati dalla luna. Resterà una componente fissa delle immagini rammemorative,

raccogliendo in sé un insieme di sentimenti che va dalla nostalgia al desiderio sessuale, dalla trepidante attesa all'esperienza estatica. La sua comparsa coincide con quello che Berg considerava il primo «tema espressionista», affidato ai violoncelli in registro acuto e con modo di esecuzione «espressivo» (b. 6). La stessa modalità si presenta conseguentemente nel secondo circolo, dopo l'immagine del chiarore lunare: al verso «Oh! Noch immer die Grille mit ihrem Liebeslied» («Oh, sempre quel grillo... col suo canto d'amore», bb. 17-19) si sovrappongono una frase lirica del clarinetto e un fremito quasi onomatopeico di celesta e violini. Nella seconda scena si riscontra una figura analoga nella linea del violino («sehr innig und ausdrucksvoll, aber zart») abbinata al verso «Es war so still hinter den Mauern des Gartens» («Tutto era così quieto dietro le mura del giardino», bb. 49-52). Nelle fasi concitate del ritrovamento del cadavere, si percepiscono solo figure pallide e fugaci di questa zona della psiche; per esempio, la tenue voce della tromba che si sovrappone alle parole «Ich habe dich so lang gesucht» («da tanto tempo ti cerco», bb. 180-182) o, poco dopo, quella del violoncello che accompagna in registro acuto la melodia «Die Blumen duften so stark» («I fiori hanno profumo così intenso», bb. 211-212). Insieme alla simbologia della luna si dissolve anche quella del giardino. Alle immagini del passato, che si insinuavano d'improvviso e con violenza nel campo di osservazione della donna, si sostituiscono ricordi lucidi e definiti, rievocazioni e chiarificazioni sancite scenicamente dal sorgere del sole: «Oh! es ist heller Tag» («Oh! È giorno chiaro», bb. 225-226). Quanto più avanza il dissolvimento dei conflitti e il ripristino della percezione ordinaria, tanto più la temporalità multipla si contrae nel tempo presente. Dopo una transizione che assomiglia a un cambio di scena (indicazioni di regia: «Stille, Dämmerung im Osten, tief am Himmel Wolken, von schwachem Schein durchleuchtet, gelblich schimmernd wie Kerzenlicht» – «Silenzio. Sorge l'alba a oriente. Spesse nubi nel cielo, soffuse di un debole chiarore, tralucono di luce giallastra»), la donna declama «con calma» e «senza passione» i versi «Liebster, Liebster, der Morgen kommt... Was soll ich allein hier tun?... In diesem endlosen Leben... in diesem Traum ohne Grenzen und Farben» («Amore, amore mio, viene il mattino... Che farò io qui da sola?... in questa vita senza fine... in questo sogno senza confini e senza colori», bb. 389-396). L'assenza di passione viene sottolineata dall'assenza di colori e dall'immobilità della protagonista sul palcoscenico. In questo momento sembra chiudersi il circolo più largo, quello che comprende l'intera vicenda. Un percorso che, iniziato nella pallida luce lunare, aveva attraversato diverse situazioni contrastive, sembra cioè terminare in questa assenza di colori – due tipi diversi di chiarore denotano stati opposti come l'anima senza iscrizioni e la disincantata visione delle cose. Senonché la spirale drammatica compie un ultimo inatteso volteggio: la donna pronuncia quasi sussurrando parole di desiderio; nell'arco di poche battute si compie l'escursione da *ppp* a *fff*, l'intero ambito dinamico dell'opera; la donna esclama fuori di sé «Oh, bist du da» («Oh, sei qui») e poi in modo contenuto «Ich suchte...» («io cercavo...»). Anziché conseguire una soluzione, l'enigma viene riproposto su un altro livello.

Erwartung è un viaggio nel labirinto della psiche intesa come un testo multidimensionale, costituito da parole, immagini e suoni. Le singole dimensioni si articolano a loro volta in componenti parziali: i «suoni impressionisti» e i «temi espressionisti»; i gesti della cantante, la scenografia e le luci; le parole di prima e quelle di adesso. Il campo di

significati si modifica in continuazione a seconda del luogo psichico in cui deve essere condotto il fruitore; la selezione, coordinazione e subordinazione delle dimensioni sono i mezzi con cui Schönberg compie questi spostamenti. Il senso non si dispiega tanto sul piano sintattico e lineare, quanto nelle modalità di stratificazione. Gli autori di *Erwartung* mirano a conciliare la staticità dell'atto unico con la variabilità dello stato d'animo: malgrado i cambiamenti di luogo, atmosfera e illuminazione, la donna deve rimanere sempre visibile nella foresta. Questo è il motivo per cui Schönberg ha composto cambi di scena molto brevi, per la realizzazione dei quali aveva previsto un sistema di piani mobili, come risulta da una lettera al direttore della Staatsoper di Berlino:

La maggiore difficoltà di *Erwartung* è la seguente:

1. è necessario che la donna sia sempre visibile *nella foresta*, per capire che ne ha *paura!* L'intera opera *può* essere intesa come un incubo. Pertanto deve essere una foresta *vera* e non semplicemente 'oggettivistica' (*sachlich*), giacché di fronte a una foresta di questo tipo si può rabbrivire ma non avere paura.
2. Nella composizione non ho quasi lasciato tempo per i tre cambiamenti di scena; pertanto devono avvenire a scena 'aperta'.
3. A ciò si aggiunge che nell'ultima scena entra in gioco il fondale, pertanto il proscenio dovrebbe essere *vuoto*, cioè bisognerebbe rimuovere tutto ciò che può disturbare la visione.

Nei primi due cambiamenti di scena ci si può regolare mostrando il *sentiero* che la donna deve percorrere in modo sempre differente mediante le luci, facendole fare le comparse da lati diversi e per il resto limitandosi a presentare un'altra porzione della foresta con l'ausilio di piani mobili o rotanti; invece nella quarta scena la casa dovrebbe essere visibile sullo sfondo mentre la foresta è scomparsa. Questo problema non è facile da risolvere. – Nel mio studio ho cominciato a realizzare un piccolo modello che rappresenta due dischi rotanti da collocare sul palcoscenico in modo che con una rotazione completa vengano eliminati tutti gli elementi di disturbo.²⁴

La prescrizione per cui la foresta deve essere resa in modo il più vicino possibile alla realtà, e non secondo le rappresentazioni stilizzate della *Neue Sachlichkeit*, rimanda a uno dei capisaldi dell'arte espressionista: la dialettica tra io e mondo. Da un lato, le persone circostanti e gli oggetti dell'ambiente sono proiezioni della coscienza individuale, ovvero la visione del mondo è condizionata dal particolare stato d'animo con cui il soggetto lo osserva; dall'altro lato, le cose sono animate e si presentano come cause, la cui vera sostanza rimane ignota, di processi psichici, imprimendo a questi una determinata direzione. Nella prima metà di *Erwartung*, i comportamenti della donna vengono interpretati attraverso la musica come reazioni a fenomeni della natura; la particolare tensione che si accumula fino al momento di svolta viene cioè ottenuta da Schönberg mediante la configurazione musicale di rumori e suoni dell'ambiente, la musicalizzazione di una sfera che di per sé è extramusicale. Ciò avviene per esempio all'inizio della scena seconda, quando la donna si impiglia nella fitta ramificazione, situazione che viene resa con accordi ribattuti di archi e tromboni con sordina; in corrispondenza, all'inizio della scena terza, la minaccia delle ombre («Dort tanzt etwas Schwarzes...» – «Là danza qualcosa di nero...») si fa suono nel gioco di rapide figure dei clarinetti. Rendere tangibile la natura con la musica significa animarla;

questo accorgimento è funzionale all'espressione, permette cioè al fruitore di riconoscere nel mondo esterno, diventato incomprensibile, forze che sono cifre dell'inconscio.

A queste forze appartiene anche il silenzio, che in *Erwartung* presenta la prima minaccia per la donna manifestandosi, mentre ella volge lo sguardo alla foresta, nei tremoli di archi bassi e flauti; la protagonista registra questa invisibile presenza con le parole «Wie drohend die Stille ist» («Com'è minaccioso il silenzio», b. 26). Il tipo di silenzio esplicitato dagli strumenti si distingue dai silenzi reali che Schönberg appone in momenti critici e enfatizzano gli ambiti tematici principali dell'opera: l'ansiosa ricerca («Ist hier jemand?» – «C'è qualcuno?», b. 66); la visione del morto; la scena immaginata, che è, per certi versi, complementare alla precedente, dell'uccisione della rivale («Ich will sie an den weißen Armen herschleifen ... so» – «Voglio prenderla per le braccia bianche e trascinarla qui... così», bb. 346-348) e il dubbio sul passato («Hast Du sie sehr geliebt?» – «L'hai amata molto?», b. 374). Reale e immaginario non stanno in opposizione netta, ma rappresentano i punti di attrazione di molteplici costellazioni, in cui si configura il rapporto tra io e mondo. In questo aspetto si manifesta marcatamente l'influenza di Maeterlinck e Strindberg, nei cui drammi lo spettatore non riesce sempre a stabilire se gli eventi rappresentati vadano intesi come fatti oggettivi della narrazione o come fantasie dei protagonisti. Il passo iniziale della prefazione al *Sogno* suona come un manifesto per *Erwartung*:

In questo «sogno», richiamandosi a un suo sogno precedente, *Verso Damasco*, l'Autore ha cercato di imitare la forma sconnessa ma apparentemente logica del sogno. Tutto può avvenire, tutto è possibile e probabile. Tempo e spazio non esistono; su una base minima di realtà, l'immaginazione disegna motivi nuovi: un misto di ricordi, esperienze, invenzioni, assurdità e improvvisazioni.²⁵

¹ Si tratta di *Odoakar*, un dramma eroico di impostazione wagneriana, *Aberglaube*, opera sul conflitto tra amore spirituale e fisico, *Die Schildbürger*, commedia popolare (tutte del 1901); dopo avere assistito alla prima esecuzione austriaca della *Salome* di Richard Strauss nel 1906, Schönberg abbozzò *Und Pippa tanzt!*, su testo di Gerhard Hauptmann.

² Paul Bekker, *Schönberg: «Erwartung»*, in *Arnold Schönberg zum fünfzigsten Geburtstage, 13. September 1924*, numero speciale di «Musikblätter des Anbruch», 7/8, 1924, p. 277.

³ Cfr. Peter Szondi, *Teoria del dramma moderno 1880-1950* [*Theorie des modernen Dramas*, 1956], Einaudi, Torino 1962.

⁴ Cfr. *Strindbergs Werke*, deutsche Gesamtausgabe unter Mitwirkung von Emil Schering, München, Georg Müller Verlag, 1908. Il primo riferimento al drammaturgo svedese compare in apertura del saggio *A proposito della critica musicale* del 1909, in Arnold Schönberg, *Analisi e pratica musicale. Scritti 1909-1950*, a cura di Ivan Vojtech, Einaudi, Torino 1974, p. 6; il compositore richiama congiuntamente Maeterlinck e Strindberg nella prefazione al *Manuale di armonia* [*Harmonielehre*, 1911], Il Saggiatore, Milano 1991, p. 2.

⁵ Sulle modalità con cui Schönberg recepì il pensiero di Strindberg cfr. Mathias Hansen, *Arnold Schönberg. Ein Konzept der Moderne*, Bärenreiter, Kassel 1993, pp. 144-150; Friedrich Buchmayr, «Könnte von mir sein» *Arnold Schönbergs Bewunderung für August Strindberg*, «Musicologia Austriaca», 20, 2001, pp. 9-28; Florian Heesch, *Strindberg in der Oper. August Strindbergs Opernpoetik und die Rezeption seiner Texte in der Opernproduktion bis 1930*, PhD Göteborgs Universitet, Göteborg 2006, in particolare pp. 451-461 nelle quali l'autore discute alcuni aspetti di *Erwartung*.

⁶ Cfr. Hans-Peter Bayerdörfer, *Die neue Formel. Theatergeschichtliche Überlegungen zum Problem des Einakters*, in *Geschichte und Dramaturgie des Operneinakters*, a cura di Sieghart Döhring e Winfried Kirsch, Laaber-Verlag, Laaber 1991, pp. 31-46.

⁷ Szondi, *Teoria del dramma moderno* cit., p. 48.

⁸ Ivi, p. 76.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Cfr. Karl Heinrich Wörner, *Schönbergs «Erwartung» und das Ariadne-Thema*, in ID., *Die Musik in der Geistesgeschichte. Studien zur Situation der Jahre um 1910*, H. Bouvier, Bonn 1970, pp. 91-117.

¹¹ Cfr. Anna Maria Morazzoni, *L'istanza espressiva in Schönberg e nell'espressionismo*, in *Storia dei concetti musicali*, 2 voll., a cura di Gianmario Borio e Carlo Gentili, Carocci, Roma 2007, II, *Espressione, forma, opera*, pp. 119-138.

¹² Arnold Schönberg, *New Music: My Music*, in ID., *Style and Idea*, a cura di Leonard Stein, Faber and Faber, London-Boston 1984, p. 105. La versione originale in lingua tedesca di questo passo si trova nel catalogo *Arnold Schönberg Gedankenausstellung 1974*, a cura di Ernst Hilmar, Universal, Wien 1974, p. 203.

¹³ L'ultimo punto interrogativo è una questione controversa sul piano filologico. La maggior parte delle fonti stampate non lo riporta, tuttavia esso appare nella fonte originaria del libretto (come riportato in Arnold Schönberg, *Sämtliche Werke / Complete Edition*, Mainz-Wien, Schott-Universal, 3.a.6, *Buhnenwerke 1*, p. 175). Anche se il punto interrogativo non appartenesse al testo, non dovrebbero esserci incertezze sul carattere interrogativo o dubitativo delle battute finali.

¹⁴ Cfr. Lewis Wickes, *Schoenberg, «Erwartung», and the Reception of Psychoanalysis in Musical Circles in Vienna until 1910/1911*, «Studies in Music», 23, 1989, pp. 88-106; Robert Falck, *Marie Pappenheim, Schoenberg and the «Studien über Hysteria»*, in *German Literature and Music, An Aesthetic Fusion: 1890-1989*, a cura di Claus Reschke e Howard Pollack, W. Fink, München 1992, pp. 131-145 («Houston German Studies, 8»); Alexander Carpenter, *«Erwartung» and the Scene of Psychoanalysis: Interpreting Schoenberg's Monodrama as a Freudian Case Study*, PhD, University of Toronto, 2004.

¹⁵ Cfr. Josef Breuer, Sigmund Freud, *Studi sull'isteria (1892-95)*, in Freud, *Opere*, I, *Studi sull'isteria e altri scritti*, Boringhieri, Torino 1967, pp. 189-212.

¹⁶ Schönberg, *Buhnenwerke* cit., p. 164.

¹⁷ Ivi, p. 170. Questa ipotesi è sostenuta da Bryan Simms nel suo articolo *Whose Idea Was «Erwartung?»*, in *Constructive Dissonance. Arnold Schoenberg and the Transformations of Twentieth-Century Culture*, a cura di Juliane Brand, University of California Press, Berkeley 1997, pp. 100-111.

¹⁸ Cfr. Eva Weissweiler, *Schreiben Sie mir doch einen Operntext, Fraulein*, «Neue Zeitschrift für Musik», 145, 1984, pp. 4-8; Elizabeth L. Keathley, *«Die Frauenfrage» in «Erwartung», Schoenberg's Collaboration with Marie Pappenheim*, in *Schoenberg and Words. The Modernist Years*, a cura di Charlotte M. Cross and Russell A. Barman,

Garland, New York-London 2000, pp. 139-177; EAD., *Marie Pappenheim and «die Frauenfrage» in Schoenberg's Viennese Circle*, in *Arnold Schönbergs Wiener Kreis. Bericht zum Symposium 12.-15. September 1999*, a cura di Christian Meyer, Arnold Schoenberg Center, Wien 2000, pp. 22-227; EAD., *«Erwartung», Monodram in einem Akt op. 17*, in *Arnold Schönberg. Interpretationen seiner Werke*, a cura di Gerold W. Gruber, Band 1, Laaber Verlag, Laaber 2002, pp. 229-248.

¹⁹ Theodor W. Adorno, *Filosofia della musica moderna [Philosophien der neuen Musik, 1949]*, Einaudi, Torino, 1975, p. 49.

²⁰ Theodor W. Adorno, *Neunzehn Beiträge über neue Musik*, in ID., *Gesammelte Schriften*, a cura di Rold Tiedemann e Klaus Schultz, Suhrkamp, Frankfurt 1984, XVIII, p. 60.

²¹ Cfr. le osservazioni sul «sillon fermé» in Pierre Schaeffer, *À la recherche d'une musique concrète*, Seuil, Paris, 1952, p. 40.

²² Cfr. la trascrizione di una significativa porzione di questa fonte nell'appendice di Sigfried Mauser, *Das expressionistische Musiktheater der Wiener Schule*, Bosse, Regensburg 1982.

²³ La luna è una cifra simbolica ricorrente nello Schönberg espressionista e viene ampiamente tematizzata nel *Pierrot lunaire*. La combinazione di luna e sangue compare nei pezzi n. 5 e 7 (*Valse de Chopin* e *Der kranke Mond*). Sul carattere simbolico dei colori bianco, rosso e nero in *Pierrot lunaire* cfr. Anselm Gerhard, *Farben und Formen in einem «Totentanz der Prinzipien». Arnold Schönbergs «Pierrot lunaire» und das «Zerfließen» der Tradition*, in *Autorschaft als historische Rekonstruktion. Arnold Schönberg – Vorgänger, Zeitgenossen, Nachfolger und Interpreten*, a cura di Andreas Meyer e Ulrich Scheideler, Stuttgart-Weimar, Metzler 2001, pp. 221-248.

²⁴ Lettera di Schönberg a Ernst Legal del 14 aprile 1930; in *Arnold Schönberg 1874-1951. Lebensgeschichte in Begegnungen*, a cura di Nuria Nono-Schönberg, Ritter, Klagenfurt 1992, p. 63.

²⁵ August Strindberg, *Il sogno [Ett Drömspel]*, a cura di Giorgio Zampa, Adelphi, Milano 1994, 20053, p. 11.

Daniele Abbado: «Solitudine e alienazione collegano le due opere»

a cura di Leonardo Mello

Con Daniele Abbado parliamo del suo allestimento del dittico in scena alla Fenice.

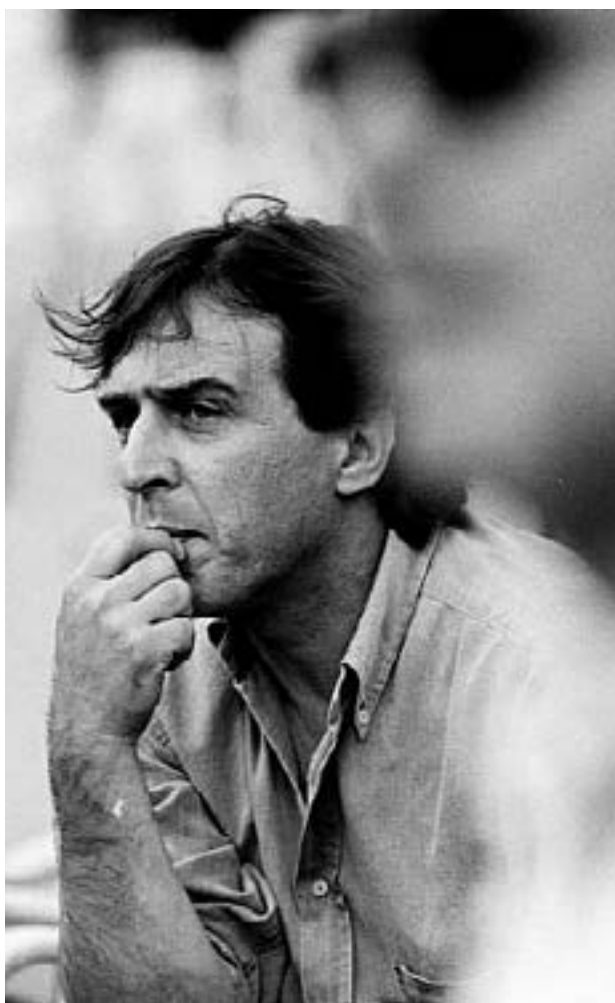
Mettere insieme un brano celeberrimo come Erwartung e un pezzo breve e intenso come La fabbrica illuminata sembra un accostamento inedito.

Credo anch'io che sia assolutamente inedito, inclusa la particolare successione cronologica, perché la serata inizierà con *La fabbrica illuminata* e proseguirà con *Erwartung*. Il progetto è stato impostato così dal sovrintendente e direttore artistico della Fenice Fortunato Ortombina e in un primo momento mi ha un po' stupito, ma poi ho aderito con entusiasmo, perché ho riflettuto su questa scelta. Mi sembra evidente la volontà di strappare *Erwartung* dalla sua abituale storicizzazione di monodramma che racconta un caso clinico, in quanto coevo agli studi sull'isteria di Freud e Breuer. Rinchiudere *Erwartung* in questa lettura storica non sembra più interessante. Il significato e il valore di quest'opera oggi vanno ben al di là dell'analisi clinica. Anzi la travalicano completamente. Questo è stato il primo impulso che ho provato.

Partiamo allora dalla Fabbrica illuminata, che è il primo brano che ascolteremo.

Pur non essendo la prima in assoluto, *La fabbrica* è l'opera in cui Luigi Nono si confronta totalmente e con coraggio con le possibilità tecnologiche del suo tempo. Stiamo parlando di un nastro magnetico su quattro piste, cioè di suoni reali registrati nella fabbrica di Cornigliano ed elaborati poi nello Studio di Fonologia di Milano con la collaborazione di Marino Zuccheri. È questa nuova possibilità di teatro musicale in presa diretta con la realtà a interessare e stimolare Nono, che affronta l'impresa con un coraggio enorme. Per lui significa soprattutto rifuggire da qualsiasi lettura o interpretazione di tipo naturalistico. Questo termine, 'naturalistico', torna spesso nei suoi scritti e nelle sue lettere. Dice esattamente: «Nessuna tentazione mimetica, nessun naturalismo populista». Non si tratta di comporre un ritratto, ma di fissare l'esperienza della fabbrica, degli operai, e allo stesso tempo anche l'esperienza del compositore, che entra come protagonista in questo rapporto. Giuliano Scabia, parlando di questo lavoro, dice appunto che la composizione illumina un momento di relazione, composta da diversi soggetti e situazioni. L'opera parla cioè della realtà della fabbrica attraverso i suoni, le voci, le parole, i testi che Nono e Scabia acquisiscono. Dietro questo c'è la realtà esistenziale che

vivono gli operai, e ovviamente anche la presenza e l'intervento del compositore e del poeta. Non soltanto nell'elaborazione musicale, artistica e drammaturgica del progetto, ma anche 'in avanti', quindi nel confronto e nella restituzione. Infatti *La fabbrica illuminata* è divenuto in seguito uno dei suoi pezzi più eseguiti, in tantissime occasioni diverse e anche in formulazioni tecniche differenti: non sempre la cantante era in scena. E, guardando le testimonianze, si scopre che in alcuni casi venivano proiettate immagini della fabbrica. Scabia fa notare che Nono si è posto proprio sul margine della musica. Il coraggio di cui parlavo prima consiste nel riconoscere che il soggetto principale è l'uomo, il lavoro e i suoi strumenti terrificanti. Il ciclo di lavorazione dell'acciaio dai momenti iniziali fino alla colata e alla fase delle laminazioni era lungo un chilometro e mezzo. Queste fabbriche erano delle cattedrali. Bisogna ricordare il



Daniele Abbado.

contesto in cui il brano vede la luce: siamo nel 1964, Nono e Scabia stavano lavorando da due anni a *Un diario italiano*, che era stato commissionato dalla Scala e che però rimase un'opera incompiuta. Quando *Un diario italiano* cade sotto la scure della censura, e una sua costola diventa *La fabbrica illuminata*, anche quest'ultima va incontro a censure drastiche e viene rifiutata dal Prix Italia, che pure era stato il committente. Bisogna tenere a mente che in quegli anni la morte in fabbrica era tabù, non se ne poteva parlare. Ma allora rappresentava una realtà sconvolgente: se oggi muoiono sul lavoro alcune centinaia di persone all'anno, nel '64 morivano oltre dieci operai al giorno. È una cifra spaventosa, e chi ne parlava veniva accusato di criticare il governo. Di lì a poco tempo, il problema esplose nel modo più visibile con il famoso *sketch* di Dario Fo per il quale venne cacciato dalla RAI. Questo per contestualizzare il periodo in cui nasce *La fabbrica illuminata*. Allo stesso tempo però, è un momento di grandissima qualità artistica. Nono entra nella fabbrica di Cornigliano grazie a due figure importantissime,

Lisetta Carmi, musicista e poi fotografa, che aveva già realizzato a Cornigliano delle fotografie di una forza e di una bellezza straordinaria, ed Eugenio Carmi, suo fratello, artista, pittore e responsabile immagine dell'Italsider. Stiamo parlando di un periodo in cui esisteva un legame fortissimo tra l'industria pesante e l'arte contemporanea. La «Rivista Cornigliano», curata da Carmi, presenta copertine con creazioni di Burri, Fontana, Pomodoro... Insomma la nuova grande arte italiana. Grazie a tutto questo Nono entra nello stabilimento genovese. È un momento spaventosamente drammatico ma al tempo stesso estremamente ricco di vitalità e slancio verso il futuro, un'altra parola cara a Nono.

Forse anche il finale, con i quattro versi di Pavese, potrebbe essere visto come un segnale di speranza nel futuro...

La questione del finale è variamente interpretabile. Non so se l'inserimento di quei versi sia da intendere in senso ottimistico nel senso più preciso del termine. Direi che è piuttosto un sentire umano, perché l'uomo che lavora in fabbrica rischia di perdere la coscienza della vita presente. Quando gli operai ascoltarono *La fabbrica illuminata* dissero proprio questo: «Noi non abbiamo più coscienza dell'inferno sonoro in cui viviamo». Quando l'opera diviene autonoma dal *Diario italiano*, viene realizzata in tempi rapidissimi: i due artisti iniziano a lavorarci nel maggio '64 e in settembre *La fabbrica* è eseguita alla Fenice in forma di concerto nell'ambito del xxvii Festival Internazionale di Musica Contemporanea della Biennale. In quel pochissimo tempo c'è un intenso scambio di lettere e incontri tra Nono e Scabia. Viene stabilito un testo le cui parole rappresentano l'incubo, l'allucinazione, l'aspetto onirico, la notte come momento di stordimento rispetto al giorno di lavoro. A mio parere il testo di Pavese interviene proprio sull'umanità superstite, residua. Chiaramente, mettere in scena quest'opera oggi in parte assume il senso di un racconto epico, vale a dire di una narrazione oggettiva, e al tempo stesso rimane un pezzo attualissimo, perché sappiamo benissimo cos'è successo alla siderurgia italiana, basti pensare all'ILVA di Taranto.

Forse i due componimenti non sono poi così distanti, se li si guarda dal punto di vista dell'alienazione...

Direi proprio di sì, ma senza forzare similitudini che non ci sono. Però *Erwartung* – che è attesa, ma anche lutto, perdita – parla di una solitudine disperata e collettiva. Per questo il suggerimento di proporla dopo *La fabbrica illuminata* nel lavoro che stiamo costruendo potrebbe costituire non tanto la prosecuzione, ma la transizione da un mondo a un altro.

Che tipo di lettura registica ha immaginato per questo dittico?

Premetto che bisogna essere consapevoli della difficoltà di parlare di un progetto in anticipo, nel senso che poi conta quello che si vedrà in palcoscenico. Ciò che posso raccontare adesso sono più che altro idee e suggestioni. Prima di tutto avremo il palcoscenico vuoto, che è una grande metafora del mondo. Nel caso della *Fabbrica illuminata* rappresenta la fabbrica



Cornigliano (GE), impianti dismessi dell'Italsider.

del palcoscenico come dato concreto. È quindi un palco liberato da qualsiasi elemento scenografico o mimetico. In questo contesto utilizzeremo alcune proiezioni delle immagini che Lisetta Carmi ha realizzato a Cornigliano. Ci sarà un grande elemento sospeso per aria, una sorta di grande vela che raccoglie del materiale carbonizzato, e che come una clessidra determina lo scorrere del tempo. Alla fine questa vela si squarcerà e il materiale accumulato si rovescerà a terra. In *Erwartung* invece il palcoscenico diventa il mondo esterno, che è conflittuale con la figura femminile.

Quindi il bosco di Erwartung è immaginario...

Sì, è lasciato all'immaginazione, ma usando le luci e gli elementi concreti tipici di ogni macchina scenica, quindi le americane, i ballatoi e quant'altro, ciò che si vede dovrà funzionare come grande analogo del bosco, della città, della natura. Ovviamente, speriamo di far scattare l'immaginario dello spettatore...

Il materiale umano che compare in scena è piuttosto limitato...

Ci sono naturalmente le due protagoniste, e sarà presente un gruppo di persone, a simboleggiare il popolo della fabbrica o del palcoscenico di oggi. E questo gruppo avrà principalmente una funzione di ascolto, per rinforzare la dimensione epica e di racconto oggettivo cui accennavo prima.



Arnold Schönberg, *Marie Pappenheim*. Vienna, Collezione Franz Eckert.

In conclusione, vorrei tornare a quanto diceva all'inizio a proposito del 'liberare' l'opera di Schönberg dalle interpretazioni che l'hanno caratterizzata in passato.

Conosco abbastanza bene la tradizione esecutiva di *Erwartung*. Però il compito che mi è stato assegnato è proprio quello di ripensarla e ristudiarla in una luce più aperta e più vicina a noi. Purtroppo la solitudine di cui parla è il disorientamento dell'uomo contemporaneo. È leggendaria la rapidità con cui Schönberg ha composto *Erwartung*, pare che abbia impiegato solo diciassette giorni. E da alcune fonti si apprende che Marie Pappenheim non fosse troppo convinta del testo che aveva sottoposto al compositore. Più che altro non era sicura che fosse del tutto compiuto, mentre Schönberg l'ha considerato perfetto per quello che aveva in mente di scrivere. Però, rispetto all'originale, il musicista attua due importanti interventi. Il primo riguarda un taglio, di cui parla anche Gianmario Borio: Schönberg

espunge la descrizione dettagliata dell'omicidio. Nel testo originario infatti incontriamo una figura maschile e la protagonista parla di un colpo di pistola. Il compositore elimina questi due elementi, per rendere ancora più indistinta questa generale commistione di reale e immaginario, questa compresenza di temporalità diverse, presente, passato e anche futuro. In fondo, non è determinante che si parli di un omicidio. Se non avesse operato questa soppressione saremmo di fronte alla cronaca di un delitto, presumibilmente dovuto alla gelosia o a un abbandono. Schönberg rifiuta questa lettura univoca, e questo mi sembra molto interessante. Il suo secondo intervento, al contrario, è un'aggiunta altrettanto emblematica: inserisce sotto finale un testo che proviene dalla sua raccolta *8 Lieder* op. 6. E lo fa proprio quando parla della città e degli uomini, del senso di solitudine, dell'impossibilità di riconoscersi nel mondo degli altri. Ne deriva quindi una situazione di estraniamento e di alienazione totali. Questi due interventi mi sembrano avvalorare la lettura che sto portando avanti, nel senso che anche noi spettatori siamo messi nella condizione di dubitare il più delle volte delle affermazioni di questa donna in preda a stati allucinatori. Nel finale invece si va verso una sorta di 'detensione' psichica, come se si andasse chiarificando mano a mano ciò che sta provando la donna sul palcoscenico. È come se faticosamente emergesse qualche maggiore verità in questo percorso di sofferenza, ed è una verità straziante.

(luglio 2024)

Daniele Abbado: “The two works are linked by solitude and alienation”

We are talking with Daniele Abbado and discussing his production of the diptych on stage at the La Fenice.

Combining a famous piece like Erwartung and a short and intense piece like La fabbrica illuminata seems a highly original combination.

Yes, I also believe that this is an absolute first, including the particular chronological order, because the evening will begin with *La fabbrica illuminata* and then continue with *Erwartung*. The general manager and artistic director Fortunato Ortombina came up with the project and at first I was slightly surprised, but then I agreed with enthusiasm, after having reflected on this choice. I think it is obvious that there is the desire to tear *Erwartung* from its usual historicisation of monodrama that narrates a clinical case, since it is contemporary with Freud and Breuer's studies on hysteria. Keeping *Erwartung* in this historical interpretation no longer seems interesting. Today, the meaning and value of this work go far beyond clinical analysis. In fact, they go beyond it completely. This was my first reaction.

Then let's start with La fabbrica illuminata, which is the first opera we will hear.

Although it is not the very first, *La fabbrica* is the work in which Luigi Nono courageously tackles the technological possibilities of his time to the full. We are talking about a four-track magnetic tape, that is, real sounds recorded in the Cornigliano factory and then processed in the Phonology Studio in Milan with the collaboration of Marino Zuccheri. It was this new possibility of musical theatre in direct contact with reality that interested and stimulated Nono, who approached the undertaking with such courage. For him above all it meant shying away from any reading or interpretation of a naturalistic nature. This term, 'naturalistic', appears frequently in his writings and correspondence. More precisely he says: "No mimetic temptation, no populist naturalism." It is not a question of composing a portrait, but of setting out the experience of the factory, of the workers, and at the same time also the experience of the composer, who enters this relationship as a protagonist. Whilst discussing this opera Giuliano Scabia says that the composition illuminates a moment of a relationship, which is made up of different subjects and situations. The piece describes the reality of the factory through the sounds, voices, words, and texts that Nono and Scabia acquired. Behind this is the existential reality of the workers' lives, and of course



Locandina della Fabbrica illuminata all'interno del concerto promosso alla Fenice dalla CGIL per i cento anni del sindacato. (2006). Archivio storico del Teatro La Fenice.

however, it was a time of great artistic quality. Nono entered the Cornigliano factory thanks to two very important figures, Lisetta Carmi, musician and later photographer, who had already taken photographs of extraordinary strength and beauty in Cornigliano, and Eugenio Carmi, her brother, artist, painter and image manager of Italsider. We are talking

also the presence and intervention of the composer and poet, not only regarding the musical, artistic and dramaturgical elaboration of the project, but also 'going forward', therefore by means of comparison and reconstruction. In fact, *La fabbrica illuminata* not only went on to become one of his most frequently performed pieces on many different occasions but also used different technical arrangements; for example, the singer was not always on stage. And, going back over the testimonies, it turns out that in some cases images of the factory were actually projected. Scabia points out that Nono placed himself right on the edge of the music. The courage I was talking about earlier consists in recognising that the main subject is man, work, and its terrifying tools. From the very beginning to the casting and rolling phase the steel production cycle was one and a half kilometres long. These factories were cathedrals. One must bear in mind the context in which the piece was created; it was 1964, Nono and Scabia had been working for two years on *Un diario italiano*, which had been commissioned by La Scala and which, however, remained an unfinished opera. When *Un diario italiano* was axed because of censorship, and one of its parts became *La fabbrica illuminata*, the latter also faced drastic censorship and was rejected by the Premio Italia, which had also commissioned the piece. One must remember that in those years death in the factory was taboo and you couldn't talk about it. But at the time it was a shocking reality because while today a few hundred people die at work every year, in 1964 more than ten workers died every day. It is a frightening figure, and those who spoke about it were accused of criticising the government. A short time later, the problem exploded in the most visible way with the famous *sketch* by Dario Fo which resulted in him being kicked out of the state television RAI. This is to contextualise the period in which *La fabbrica illuminata* was composed. At the same time,



Cesare Pavese.

La fabbrica illuminata they simply said: “We are no longer aware of the hell we are living in.” When the work became independent from *Un diario italiano*, it was completed very quickly; the two artists began working on it in May ‘64 and in September *La fabbrica* was staged at La Fenice in a concert of the xxvii Festival Internazionale di Musica contemporanea. In that very short time, there was an intense exchange of correspondence and numerous meetings between Nono and Scabia. They agreed upon a text, the words of which represented a nightmare, a hallucination, a dreamlike aspect, and the night as a moment of being in a daze compared to the working day. In my opinion, Pavese’s text intervenes precisely on the aspect of surviving, residual humanity. Clearly, staging this work today partly takes on the sense of an epic tale, that is, an objective narrative, while at the same time it remains a highly topical piece, because we know all too well what happened to the Italian steel industry; just think of the ILVA in Taranto.

If you look at them from the point of view of alienation, perhaps the two compositions are not all that far apart...

I agree, but without imagining similarities that are not there. However, *Erwartung* – which not only means expectation, but also mourning and loss – narrates a desperate and collective loneliness. That’s why the suggestion to stage it after *La fabbrica illuminata* in our production could constitute not so much the continuation, but the transition from one world to another.

about a period in which there was a very strong link between heavy industry and contemporary art. “Rivista Cornigliano”, edited by Carmi, published covers with creations by Burri, Fontana, Pomodoro... In short, the new great Italian art. It was thanks to all of this that Nono was able to enter the Genoese plant. It was a frighteningly dramatic moment but at the same time one that was full of vitality and momentum towards the future, another word that was close to Nono’s heart.

Perhaps even the finale, with Pavese’s four lines, could be seen as a sign of hope in the future...

The question of the finale has been interpreted in different ways. I do not know whether the addition of those lines is to be understood optimistically in the strictest sense of the word. I would say instead that it is a human feeling, because the man who works in the factory risks losing his awareness of present life. When the workers heard

As director, what kind of reading did you imagine for this diptych?

First of all, let me say that you have to be aware of the difficulty of talking about a project in advance, in the sense that it is what you see on stage that actually counts. What I can tell you now are just basically ideas and suggestions. First of all, the stage will be empty as a great metaphor for the world. In the case of the *Fabbrica illuminata* it actually represents the stage factory. It is therefore a stage without any scenographic elements or camouflage. Instead, we will be projecting some of the images that Lisetta Carmi made in Cornigliano. There will be a huge element hanging in the air, a sort of large sail that collects carbonised material, and that like a sort of hourglass marks the passing of time. At the end, this sail will rip and the material that accumulated in it will all fall on the ground. In contrast, in

Erwartung the stage becomes the external world, which is in conflict with the female figure.

So the forest in Erwartung is imaginary...

Yes, it is left to your imagination, but using the lights and concrete elements that are part of all stage machinery, so the American ones, the balconies and so on, what you see functions as a great analogue of the forest, of the city, of nature. Obviously, we hope to trigger the viewers' imagination...

There will be very few people appearing on stage...

There are of course the two protagonists, and a group of people will be present, to symbolise the people of today's factory or stage. And the main function of this group will be as listeners, to reinforce the epic dimension and objective storytelling that I mentioned before.



Marie Gutheil-Schoder (1874–1935), la prima interprete di Erwartung, qui nei panni di Elektra alla Hofoper di Vienna, 1909.

In conclusion, I would like to go back to what you said at the beginning about 'freeing' Schönberg's work from the interpretations that have characterised it in the past.

I know the performance tradition of *Erwartung* quite well. However, the task I was given was to rethink it and reexamine it in a more open light that is closer to us. Unfortunately, the loneliness he describes regards the disorientation of contemporary man. The speed with which Schönberg composed *Erwartung* is legendary, and it apparently took him only seventeen days. And several sources have revealed that Marie Pappenheim was not particularly convinced of the text he had given the composer. More than anything, he wasn't sure it was complete, while Schoenberg considered it perfect for what he was thinking of composing. However, compared to the original, the musician made two important changes. The first was a cut, which Gianmario Borio also talks about: Schönberg eliminated the detailed description of the murder. In fact, in the original text there is a man, and the protagonist mentions a gunshot. The composer eliminates these two elements in order to make even more indistinct this general combination of the real and imaginary, this coexistence of different times, present, past and even future. Ultimately, it is not decisive whether we are talking about a murder. If he had not cut this detail, we would be facing the chronicle of a crime, presumably due to jealousy or being abandoned. Schönberg refused this unique reading, and I find this very interesting. The second change he made, on the contrary, is an addition that is equally emblematic: after the finale he added a text that comes from his collection *8 Lieder* op. 6. And he does so precisely when he is speaking of the city and of men, of the sense of loneliness, of the impossibility of recognising oneself in the world of others. This results in a situation of total estrangement and alienation. I think that these two interventions validate my personal interpretation in the sense that we spectators are also put in a position where, more often than not, we find ourselves doubting the statements of this woman in the grip of hallucinatory states. On the other hand, in the finale, we move towards a sort of psychic detension, as if we were gradually clarifying what the woman is feeling on stage. It is as if some greater truth is laboriously emerging in this path of suffering, and it is a heartbreaking truth.

(July 2024)

Jérémie Rhorer: «Schönberg, un maestro dell'orchestrazione»

Maestro, recentemente lei ha diretto Erwartung a Madrid, quindi conosce e ricorda nel dettaglio quest'opera, che descrive l'angoscia di una donna. A suo parere, come ci presenta Schönberg questa strana storia ambientata in un bosco?

Credo sia la metafora di una sua esperienza personale. Non ne so molto di più, perché all'interno dell'opera non ci vengono fornite molte informazioni, ma Schönberg aveva avuto una precedente relazione con una donna che aveva già un figlio e tutta una vita propria prima di incontrare lui. In un certo senso, penso che questo fosse il *background* del compositore quando ha composto *Erwartung*.

Lei ha interpretato tutti i tipi di musica, comprese le opere di Richard Strauss. Come potrebbe definire le differenze tra questi grandi e 'tradizionali' lavori e le nuove tendenze delineate da Schönberg?

Sono anch'io un compositore, e mi affascina quanto Schönberg fosse integrato, come compositore, nel più serio e rigoroso stile tedesco. Ha scritto molti manuali di composizione, pieni di riferimenti a metodi e modalità di comporre nello stile tonale, che ho letto con grande interesse. È una vera e propria piccola Bibbia delle tecniche compositive a lui precedenti. In questo senso è estremamente vicino a Richard Strauss, che aveva esattamente lo stesso *background*. Conoscevano entrambi molto bene Brahms e Wagner, ma credo vi sia qualcosa di molto diverso in Schönberg, per quanto riguarda il suo senso della storia. È una delle prime figure di intellettuale della musica. Cercava di rendere la sua conoscenza un sistema, e in ciò mi ricorda, in un'altra epoca, il francese Jean-Philippe Rameau. Schönberg aveva questo tipo di rapporto con la scienza della composizione. Allo stesso tempo assomigliava più a Stravinskij nel modo di comporre, perché concepiva ogni suo lavoro come un'esperienza. Schönberg aveva una forte e dettagliata conoscenza della musica e possedeva il gusto della sperimentazione. Per un caso della storia sarebbe poi divenuto uno dei più importanti creatori di 'sistema', un creatore anche 'ideologico', ma non credo che per natura fosse un tipo di persona del genere, come invece era Anton Weber, che voleva davvero essere parte di un sistema. Schönberg invece no. Aveva molte più affinità con Stravinskij, come accennavo e – per rispondere alla domanda – era molto diverso da Strauss perché andava alla ricerca di nuove strade, nuove posture, si potrebbe dire...

Tornando a Erwartung, cosa può dire della struttura di questo 'monodramma'?

Se devo riassumere in breve il senso della *pièce*, il suo punto di forza sta nel fatto che la musica è estremamente connessa alla drammaturgia. È una musica che è nata proprio dalla stessa drammaturgia e dal potere del teatro. E questa musica Schönberg ha voluto che non fosse tematica: infatti vi si ritrova una giustapposizione tra differenti atmosfere psicologiche, di volta in volta tese o rilassate. Queste atmosfere, attraverso le loro differenze e le loro attrattive, danno forma all'intera struttura. Questo è quanto accade in *Erwartung*. È molto importante immaginarsi il significato e i cambiamenti che sono presentati senza alcun tema, dopo i *leitmotiv* di Wagner e gli anni d'oro di Strauss. Bisogna immaginare una forma che possa funzionare senza quegli aspetti tematici. Si deve compensare questa assenza aggiungendo molti dettagli a ogni elemento e a ogni atmosfera per creare il disegno complessivo. Questo per me è ciò che caratterizza maggiormente *Erwartung*.



Jérémie Rhorer (foto di Caroline Doutré).

Può raccontarci qualcosa in più sull'orchestrazione?

Per me in *Erwartung* c'è una reale scienza dell'orchestrazione, basata sul peso e sulla forza variabili dell'orchestra. È quello che ho tentato di sottolineare nella mia lettura dell'opera, e sono felice che molti critici l'abbiano messo in evidenza. Si incontra la grande esplosione di suono, chiaramente identificabile come post-wagnerismo o reminiscenza Straussiana, ma allo stesso tempo ci si imbatte in una riduzione della tessitura musicale in termini minimali, che rivela gli elementi psicologici dell'opera. Mi piace molto questo lato di *Erwartung*, dove l'orchestra è ridotta quasi al silenzio dopo il grande *climax*. In questo contrasto si può definire Schönberg un maestro dell'orchestrazione. Non è tanto il trovare il giusto equilibrio in ogni momento, ma il padroneggiare la struttura bilanciando l'opposizione dei timbri e delle densità.

In conclusione, cosa pensa del progetto di affiancare Erwartung alla Fabbrica illuminata di Luigi Nono?

Mi sembra un'intelligente visione italiana, e lo dico assolutamente in senso positivo. È un modo di creare un legame tra due opere che possono essere distanti tra loro nel panorama culturale generale, cui solo gli italiani possono dare un senso perché le immettono nelle antiche radici greche e romane che caratterizzano in senso ampio la loro cultura. Magari sono andato troppo lontano dicendo questo, ma istintivamente risponderei così a questa domanda. Ovviamente c'è una connessione tra Nono e Schönberg, ma questo è meno interessante dell'immaginare una risonanza tra due esperienze lontane tra loro nel tempo che possono però essere ridefinite da un'altra forma artistica.

Nella sua carriera lei ha affrontato la musica antica, moderna e contemporanea. Quali sono le differenze nel suo approccio, se ne esistono?

Effettivamente è così. Ho interpretato per esempio la musica di Bach, e posso rispondere in modo molto semplice a quello che mi chiede. Come dicevo prima, ho studiato composizione, e penso che questa forma espressiva rappresenti il modo ideale di vivere sulla terra, perché nel messaggio musicale c'è qualcosa che va oltre le parole e può oltrepassare ogni ideologia. Esiste un'intima libertà del compositore, perché è inventore del suono e delle vibrazioni e può parlare della sua anima e del suo modo di considerare il mondo molto di più di qualsiasi altro studioso, filosofo o artista. Il mio obiettivo, la mia missione è cercare di essere il più vicino possibile al messaggio del compositore. Al di là del repertorio che si vuole affrontare, bisogna avere lo stesso approccio e la stessa attitudine verso ciascun autore, e quando ci si cimenta con Mozart, Beethoven, Mahler o Schönberg bisogna pensare a cosa volevano dire e anche al modo in cui volevano dirlo. Verdi, per esempio, aveva definito un suo tipo di estetica, molto diversa da quella che si stava sviluppando in Germania e Austria ai suoi tempi. Tutto questo va preso in considerazione per capire nel profondo qual era l'obiettivo del compositore quando scriveva la sua opera. Credo che questo sia molto impor-



Arnold Schönberg, Introduzione scenica a Erwartung (tavole con tecniche e supporti vari), 1911 circa (cfr. Arnold Schönberg: Catalogue raisonné, a cura di Christian Meyer e Therese Muxeneder).

tante per ricoprire la giusta posizione quando collabori con altre persone. Talvolta qualche regista mi ha detto che il compositore che si stava affrontando in quel momento non comprendeva il teatro. Ho sempre risposto che, da musicista, consideravo proprio i musicisti i più geniali creatori di teatro. Lo sono stati Verdi, Puccini, Strauss e tutti gli altri. Dobbiamo tenerne costantemente conto, perché loro hanno sempre nuove cose da dirci. (*l.m.*)

Jérémie Rhorer: “Schönberg, a master of orchestration”

Maestro, you recently conducted Erwartung in Madrid, so you know and remember this opera in detail, an opera that describes the anguish of a woman. In your opinion, how does Schönberg present this strange story set in a forest?

I think it's the metaphor of a personal experience. I don't know much more, because the opera itself does not give us much information, but Schönberg had a previous relationship with a woman who already had a child and a whole life of her own before meeting him. In a way, I think this was the composer's background when he composed *Erwartung*.

You have conducted all kinds of music, including the works of Richard Strauss. How would you define the differences between these great and 'traditional' works and the new trends introduced by Schönberg?

I am a composer myself, and I am fascinated by how much Schönberg was integrated, as a composer, into the most serious and rigorous German style. He wrote many composition manuals, full of references to methods and modes of composing in the tonal style, which I read with great interest. It is a real little Bible of the compositional techniques that preceded him. In this sense he is extremely close to Richard Strauss, who had exactly the same background. They both knew Brahms and Wagner very well, but I think there is something very different about Schönberg as far as his sense of history is concerned. He is one of the first figures of an intellectual in music. He tried to make his knowledge a system, and in this he reminds me, in another era, of the Frenchman Jean-Philippe Rameau. Schönberg had this kind of relationship with the science of composition. At the same time, he was more like Stravinsky in the way he composed, because he conceived each of his works as an experience. Schönberg had both a sound and detailed knowledge of music and a taste for experimentation. By chance in history, he would later become one of the most important creators of the 'system', a creator who was also 'ideological', but I don't think that by nature he was actually that kind of person, as Anton Weber was, who really wanted to be part of a system. Schönberg didn't. He had much more in common with Stravinsky, as I mentioned earlier and – to answer your question – he was very different from Strauss because he was seeking new paths, new stances, you could say...

Going back to Erwartung, what can you tell us about the structure of this 'monodrama'?

If I have to summarise the meaning of the *pièce*, its strength lies in the fact that the music is closely linked to the dramaturgy. It is a music that was born from the dramaturgy itself and from the power of theatre. And Schönberg did not want this music to be thematic: in fact, there is a juxtaposition between different psychological atmospheres, alternating between tense and relaxed. Through their differences and attractions, it is these atmospheres



Jérémie Rhorer (foto di Caroline Doutre).

that shape the entire structure. This is what happens in *Erwartung*. It is very important to imagine the meaning and the changes that are presented without any theme, after Wagner's *leitmotifs* and Strauss's golden years. You have to imagine a form that functions without those thematic aspects. You have to make up for this absence by adding many details to every element and every atmosphere to create the overall picture. I think this is the most characteristic aspect of *Erwartung*.

What can you tell us about the orchestration?

I think there is a real science of orchestration in *Erwartung* that is based on the weight and variable strength of the orchestra. That is what I tried to underline in my interpretation of the opera and I'm glad that it was highlighted by many critics. There is a great explosion of sound, which can clearly be identified as post-Wagnerism or a reminiscence of Strauss, but at the same time there is also a reduction of the musical fabric in minimal terms, which reveals the psychological elements of the opera. I really like this aspect of *Erwartung*, where the orchestra is almost reduced to silence after the great climax. In this contrast I think Schönberg can be defined a master of orchestration. It is not so much a matter of finding the right balance at every moment, but of mastering the structure by balancing the opposition of the timbre and density.

In conclusion, what do you think of the project combining Erwartung with Luigi Nono's Fabbrica Illuminata?

I think it is an intelligent Italian vision, and I mean this positively. It is a way of creating a link between two operas that may be distant from one another in the general cultural panorama, but only the Italians can give it a meaning because they also add the ancient Greek and Roman roots that characterise their culture in a broader sense. Perhaps this is going slightly too far, but that is my instinctive reply to the question. Obviously, there's a connection between Nono and Schönberg but that is less interesting than imagining a resonance between two experiences that are distant in time, but that can be redefined by another artistic form.

During your career, you have worked with ancient, modern and contemporary music. What are the differences in your approach, if any?

Yes, that's true. I have interpreted Bach's music for example, and I can answer your question very simply. As I said earlier, I studied composition, and I think that this expressive form represents the ideal mode of living on earth because there is something in the musical message that goes beyond words and can go beyond any ideology. The composer has an intimate liberty because he is the inventor of sound and vibrations, and he can speak about his soul and the way in which he considers the world much more than any other scholar, philosopher or artist. My objective, my mission, is to try and be as near as possible



Copertina della partitura di Erwartung (Wien, Universal Edition, 1916).

to the composer's message. The repertoire you are working with aside, you have to have the same approach and same attitude towards every composer, and when you work with Mozart, Beethoven, Mahler or Schönberg, you not only have to think about what they wanted to say but also about how they wanted to say it. Verdi, for example, defined his own kind of aesthetics, which differed considerably from the one that was developing in Germany and Austria during his lifetime. These are all things that need to be taken into consideration if one is to really understand what the composer's objective was when he wrote his work. I think this is very important when you are working with other people. A director once told me that the composer we were working on at that moment did not understand the theatre. I have always replied that, as a musician, I think musicians are the most ingenious creators of the theatre. Think of Verdi, Puccini, Strauss and all the others. I think we should always bear this in mind because they always have something to tell us.

Nono e Schönberg alla Fenice

a cura di Franco Rossi

Quando la sua musica appare per la prima volta alla Fenice, Luigi Nono ha già compiuto ventotto anni: l'altro grande compositore veneziano, Bruno Maderna (che aveva comunque quattro anni più di lui), lo aveva preceduto davvero di poco, dal momento che di anni ne aveva ventisei al suo esordio, ove si voglia eccettuare la di lui celebre esibizione – ancora con il nome del padre – del 1932 in veste di piccolo (ma sapiente) direttore d'orchestra. Essere eseguiti oggi poco prima dei trent'anni in un grande teatro rappresenterebbe, nell'ambiente teatrale oramai drogato dal repertorio, un successone; al contrario se andassimo a censire gli esordi dei grandi compositori del passato ci troveremmo di fronte ad età sensibilmente inferiori... È per questo che è sempre importante contestualizzare, confrontare, paragonare le biografie degli artisti, tanto più per questi magnifici nomi che hanno dovuto confrontarsi con gli orrori della seconda guerra mondiale: il primo settembre 1939 la Germania nazista invade la Polonia, e Maderna conta diciannove anni mentre Nono ne ha solo quindici, il 10 giugno dell'anno successivo Mussolini dichiara guerra agli alleati, e i due massimi compositori veneziani del secondo Novecento sono solo dei giovinotti. E oggi sono rimaste ben poche persone che possano ricordare quel periodo e rendersi conto di quante sofferenze tutti (questa volta non solo i musicisti) abbiano dovuto patire. È quindi doveroso considerare il peso e l'influsso di quei terribili momenti nella carriera di un artista.

Torniamo a Nono: la sera di sabato 15 novembre 1952 Hermann Scherchen, direttore d'orchestra tedesco ma fiero oppositore del nazismo, alla guida dell'Orchestra del Teatro propone un concerto articolato in cinque titoli: la Sinfonia *Dudelsack* di Franz Joseph Haydn, la Toccata per percussioni e orchestra del compositore messicano Carlos Chavez (prima esecuzione in Italia), la *Polifonica/Menodia/Ritmica* per orchestra (anch'essa prima esecuzione in Italia) appunto di Luigi Nono, la Suite sinfonica op. 68 *Lieutenant Kije*, di Sergej Prokof'ev, concludendo la serata con la seconda sinfonia di Ludwig van Beethoven.

I due compositori veneziani seguono per certi aspetti un percorso parallelo, e vengono idealmente riuniti sette anni più tardi, quando in seno al XXI Festival Internazionale di Musica Contemporanea sarà proprio Bruno Maderna a dirigere l'Orchestra Sinfonica di Roma della Radiotelevisione Italiana (allora ne esistevano ancora quattro...) in un programma davvero affascinante: prima esecuzione assoluta degli *impromptus* per orchestra di Niccolò Castiglioni e della Musica per archi (*Meloritmi*) di Roman Vlad; a seguire la cantata di Boris Porena, *Vor einer Kerze*, cantata su testo di Paul Celan (a sua volta prima



Intolleranza 1960 di Luigi Nono al Teatro La Fenice nella prima esecuzione assoluta del 13 aprile 1961. Direttore Bruno Maderna, regia di Vaclav Kášlik, costumi e scene di Emilio Vedova, allestimento tecnico di Josef Svoboda (Foto Film Venezia – Giacomelli). Archivio Luigi Nono, Venezia.

esecuzione assoluta come per il brano di Mario Peragallo, *Forme sovrapposte*). Concludono la serata la Composizione per orchestra n. 2 di Luigi Nono (prima esecuzione in Italia) e, essa pure prima assoluta, il Concerto per pianoforte op. 30 di Hans Erich Apostel. Passano appena tre anni e la storia si ripete, questa volta però con uno dei 'pezzi forti' di Nono: prima esecuzione in Italia del *Canto sospeso* per soprano, contralto e tenore, coro misto e orchestra a concludere una serata nella quale erano state proposte al pubblico la settima sinfonia di Karl Amadeus Hartmann, la *Aulodia* di Wolfgang Fortner (ambedue prime esecuzioni in Italia) e di Luigi Dallapiccola i *Dialoghi* per violoncello e orchestra; direttore ancora una volta Bruno Maderna, sempre più richiesto anche in questa veste, alla guida del Kölner Rundfunk-Sinfonie-Orchester und Chor, e con il contributo, davvero prezioso, dell'oboista Lothar Faber, di un magnifico Gaspar Cassadó al violoncello e dei tre cantanti Ilse Hollweg, Eva Bornemann e Friedrich Lenz per il brano di Luigi Nono.

La vera e propria consacrazione di Nono avviene nel 1961, sempre nell'ambito del Festival Internazionale di Musica Contemporanea che così mostra la propria predilezione per il compositore di Dorsoduro mettendo in scena quasi ogni anno un suo brano. Questa volta però l'occasione è straordinaria, con la rappresentazione di *Intolleranza 1960*, con scene e costumi di Emilio Vedova, la regia di Vaclav Kaslik, l'orchestra della BBC di Londra e Coro Polifonico di Milano, e con la fondamentale e innovativa presenza dello Studio di Fonologia della RAI, fondato solo sei anni prima, nel 1955, da Luciano Berio, il tutto diretto ancora una volta, quasi scontato dirlo, da Bruno Maderna.

Il xxvii Festival contribuirà a unire ancora una volta i dioscuri veneziani: sono passati appena tre anni e l'immenso direttore artistico Mario Labroca chiama Maderna ad aprire il festival con *Hyperion*, un brano destinato a fare storia e a consacrare il flauto di Severino Gazzelloni; in posizione solo apparentemente defilata, alla chiusura del Festival, si colloca invece la prima esecuzione assoluta della *Fabbrica illuminata*, per voce e nastro magnetico, anche qui sotto la direzione dell'onnipresente Bruno Maderna:

Il rapporto tra *La fabbrica illuminata* e *Un diario italiano* è un rapporto di situazioni e di ampliamento per nuove possibilità nell'uso della voce umana. Una fabbrica è una storia, una situazione di lotta, un momento dell'immensa passione e vita del movimento operaio, dove è in atto la negazione della negazione. [...] Solo un'idea-musica semanticamente precisa sull'uomo d'oggi nel luogo della sua servitù liberazione; la negazione della negazione fissata in una forma, nell'impegno anche a superare la parzialità, soggettiva o oggettiva che sia, oggi così dominante non solo nella musica. Il testo di Giuliano Scabia è nato attraverso una serie di stesure, trasformandosi a seconda della necessità dell'organizzazione musicale. Il rapporto parola-musica non si è dunque risolto nella preparazione di un «testo per musica», ma nella costruzione di un materiale linguistico significante non aleatorio, con uso di gergo di fabbrica, di linguaggio di contratti sindacali, di materiale onirico ecc. Il risultato musicale definitivo si può considerare anche risultato finale del materiale linguistico.

Il materiale acustico base è costituito da:

- registrazioni realizzate presso l'Italsider di Genova-Cornigliano (laminatoio a caldo e a freddo, altiforni);
- materiale originale preparato presso lo Studio di Fonologia della RAI di Milano;
- registrazioni di molteplici interpretazioni del testo sia da parte del coro della RAI di Milano, diretto da Giulio Bertola, che del mezzosoprano Carla Henius.

LA BIENNALE DI VENEZIA

con la collaborazione dell'Ente Autonomo "TEATRO LA FENICE"



XXVII Festival Internazionale di Musica Contemporanea

6 - 16 Settembre 1964

TEATRO LA FENICE

MARTEDI' 15 SETTEMBRE - ORE 21

CONCERTO DI MUSICHE STRUMENTALI E REGISTRATE

PROGRAMMI

ANDREY VOLKOVSKI

Musica serica op. 11

(fantasia orchestrale)

violini

violoncelli

trascritto

ARRANGIO DI GIUSEPPE VIANELLI, pianoforte

questo concerto in Italia

LUCIANO BERIO

Sequenza II

per organo solo

FRANCIS PREER, organo

questo concerto in Italia

LUGI NONO

La fabbrica illuminata

per coro di uomini ingegneri

Coro di Ingegneri della Fabbrica di S. Maria della Salute, Venezia

CARLO RENZI, direttore

Scritta e diretta da Luigi Nono. Il testo è tratto dal romanzo di Italo Calvino "Le città invisibili".

Il libretto è stato tradotto in italiano da Italo Calvino.

COLLETTA, direttore

questo concerto in Italia

ARNOLD SCHÖNBERG

Pierrot lunaire op. 21

Canzone per voce (Schubert) di A. Schöenberg

colonna di O. S. Schöenberg per voce recitante,

pianoforte, flauto, oboe, clarinetto, clarinetto basso,

violino, viola e violoncello

1. coro

2. Schöenberg: Wie ich bin - O. Schöenberg: Ich bin ein Mensch

3. Ich bin ein Mensch - O. Schöenberg: Ich bin ein Mensch

4. Ich bin ein Mensch - O. Schöenberg: Ich bin ein Mensch

5. Ich bin ein Mensch - O. Schöenberg: Ich bin ein Mensch

6. Ich bin ein Mensch - O. Schöenberg: Ich bin ein Mensch

7. Ich bin ein Mensch - O. Schöenberg: Ich bin ein Mensch

8. Ich bin ein Mensch - O. Schöenberg: Ich bin ein Mensch

9. Ich bin ein Mensch - O. Schöenberg: Ich bin ein Mensch

10. Ich bin ein Mensch - O. Schöenberg: Ich bin ein Mensch

11. Ich bin ein Mensch - O. Schöenberg: Ich bin ein Mensch

12. Ich bin ein Mensch - O. Schöenberg: Ich bin ein Mensch

13. Ich bin ein Mensch - O. Schöenberg: Ich bin ein Mensch

14. Ich bin ein Mensch - O. Schöenberg: Ich bin ein Mensch

15. Ich bin ein Mensch - O. Schöenberg: Ich bin ein Mensch

16. Ich bin ein Mensch - O. Schöenberg: Ich bin ein Mensch

17. Ich bin ein Mensch - O. Schöenberg: Ich bin ein Mensch

18. Ich bin ein Mensch - O. Schöenberg: Ich bin ein Mensch

19. Ich bin ein Mensch - O. Schöenberg: Ich bin ein Mensch

20. Ich bin ein Mensch - O. Schöenberg: Ich bin ein Mensch

21. Ich bin ein Mensch - O. Schöenberg: Ich bin ein Mensch

22. Ich bin ein Mensch - O. Schöenberg: Ich bin ein Mensch

23. Ich bin ein Mensch - O. Schöenberg: Ich bin ein Mensch

24. Ich bin ein Mensch - O. Schöenberg: Ich bin ein Mensch

25. Ich bin ein Mensch - O. Schöenberg: Ich bin ein Mensch

26. Ich bin ein Mensch - O. Schöenberg: Ich bin ein Mensch

27. Ich bin ein Mensch - O. Schöenberg: Ich bin ein Mensch

28. Ich bin ein Mensch - O. Schöenberg: Ich bin ein Mensch

29. Ich bin ein Mensch - O. Schöenberg: Ich bin ein Mensch

30. Ich bin ein Mensch - O. Schöenberg: Ich bin ein Mensch

31. Ich bin ein Mensch - O. Schöenberg: Ich bin ein Mensch

32. Ich bin ein Mensch - O. Schöenberg: Ich bin ein Mensch

33. Ich bin ein Mensch - O. Schöenberg: Ich bin ein Mensch

34. Ich bin ein Mensch - O. Schöenberg: Ich bin ein Mensch

35. Ich bin ein Mensch - O. Schöenberg: Ich bin ein Mensch

36. Ich bin ein Mensch - O. Schöenberg: Ich bin ein Mensch

37. Ich bin ein Mensch - O. Schöenberg: Ich bin ein Mensch

38. Ich bin ein Mensch - O. Schöenberg: Ich bin ein Mensch

39. Ich bin ein Mensch - O. Schöenberg: Ich bin ein Mensch

40. Ich bin ein Mensch - O. Schöenberg: Ich bin ein Mensch



BRUNO MADERNA

BRUNO MADERNA: Concerto per orchestra e coro

PREZZI (in lire)			
Orchestra completa (100 posti)	1.500.000	Orchestra ridotta (50 posti)	750.000
Coro completo (100 posti)	1.500.000	Coro ridotto (50 posti)	750.000
Orchestra e Coro (200 posti)	3.000.000	Orchestra e Coro ridotto (100 posti)	1.500.000
Orchestra e Coro (200 posti)	3.000.000	Orchestra e Coro ridotto (100 posti)	1.500.000

Per abbonamenti e programmi rivolgersi alla Segreteria del Teatro La Fenice - Dorsoduro 2008 - Tel. 041/521111

Locandina della prima assoluta della Fabbrica illuminata, Venezia, Teatro La Fenice, 1964, xxvii Festival Internazionale di Musica Contemporanea. Archivio storico del Teatro La Fenice.



venerdì 29 novembre 2014 Conservatorio Benedetto Marcello ore 20.00

per luigi nono, restituzioni acusmatiche

Michela Valsella *collaborazione artistica e regia scenica*
 Vanessa Riccardi *collaborazione artistica*

In collaborazione con Fondazione Antonio Luigi Nono, Venezia
Luigi Nono (1913-1991)
 (La Fabbrica Illuminata (2014) * Intervento comprendente Op. 70)

venerdì 6 dicembre 2014 Gran Teatro La Fenice, Sala Apollinea ore 20.00

ai limiti della notte

Giuseppe Patti - **Stefano Reggiani** *tenori*
Carlo Tedesco *contraltista*
Demetrio Bell *clavicembalo e pianoforte*

Antonio Sebastian Bach (1685-1750)
 Tre Sonate in sol maggiore BWV 1037

Wolfgang Fux/Benedetto Marcello (1688-1788)
 Tre Sonate in re maggiore FV 48

Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788)
 Tre Sonate in re maggiore BWV 1039

Salvatore Sciucchi (1927)
 Concerto di Requiem per Organo e Orchestra (1967) e il Concerto degli spiriti di notte (1980)

Giuseppe Patti (1942)
 100 concerti (2014)
 www.fabbricailluminata.it



venerdì 14 dicembre Gran Teatro La Fenice ore 20.00

soliloquy

In collaborazione con Antonio Tedesco

Ensemble Vocal
 con Francesco Di Sano

Charles Mortier (1682-1742)
 Magnificat in G major - BWV 243 - Jean-Baptiste Franck

Charles Ambroazi (1742)
 Solenne (1715/17)
 www.fabbricailluminata.it

Stefano Sciucchi (1927-2012)
 Stabat Mater - Concerto di Requiem - Concerto di Requiem

Salvatore Sciucchi (1927-2012)
 Concerto di Requiem (1967)

www.fabbricailluminata.it

giovedì 17 dicembre Gran Teatro La Fenice, Sala Apollinea ore 20.00

fortissimo nel mio cuore!

In collaborazione con Antonio Luigi Nono

Marcello Ranzani *mezzosoprano*
Stefano Cappaforte *tenore*
Michela Valsella *collaboratrice artistica*
Michela Valsella *regia scenica*

Franz Schubert (1797-1828)
 Andante della Sonata in re maggiore Op. 34/3

Carl Reichl - **Die große Frau** - **Der Wagen**
 Die Hochzeiten - Der Todestanz der Wittivater Op. 40/1/2

Arnold Schönberg - **Der Doppelgänger** (die Scherenschnittung) Op. 24/1

Luigi Nono (1913-1991)
 Concerto (1975) Op. 11/1
 La Fabbrica Illuminata (2014)



Locandine della Fabbrica illuminata, Teatro La Fenice, 2014 e 2015, nell'ambito della rassegna di musica contemporanea del Festival Ex Novo Musica. Archivio storico del Teatro La Fenice.

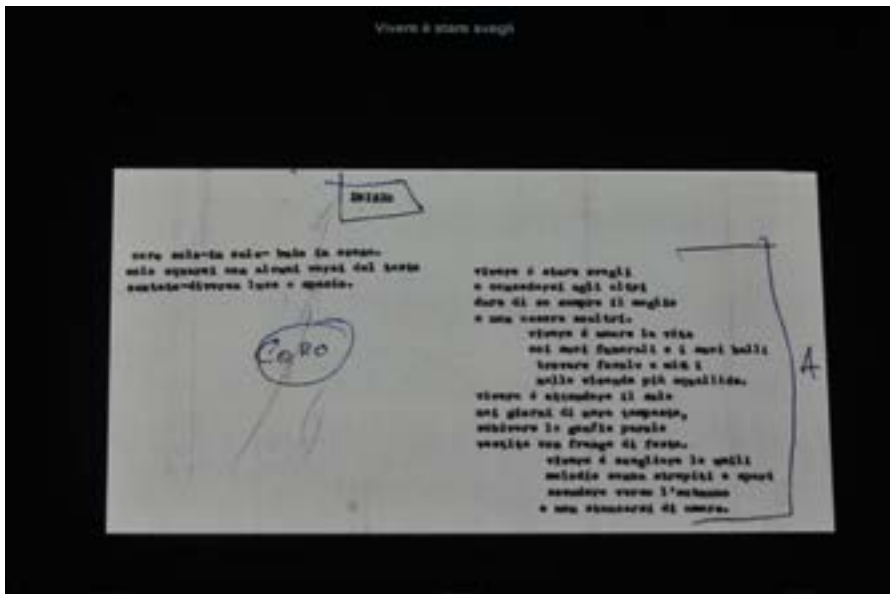


Foto di scena di Intolleranza 1960 di Luigi Nono a Venezia, Teatro La Fenice, 2011. Da un'idea di Angelo Maria Ripellino. Direttore Lothar Zagrosek. Regia, scene, costumi e luci della Facoltà di Design e Arti IUAV di Venezia (tutor di regia, scene costumi e luci: Luca Ronconi, Franco Ripa di Meana, Margherita Palli, Vera Marzot, Gabriele Mayer, Claudio Coloretti, Alberto Nonnato, Luca Stoppini). Interpreti: Stefan Vinke (un emigrante), Cornelia Horak (la sua compagna), Julie Mellor (una donna), Alessandro Paliaga (un algerino), Michael Leibundgut (un torturato). Archivio storico del Teatro La Fenice. Foto di Michele Crosera.



Foto di scena di Intolleranza 1960 di Luigi Nono a Venezia, Teatro La Fenice, 2011. Da un'idea di Angelo Maria Ripellino. Direttore Lothar Zagrosek. Regia, scene, costumi e luci della Facoltà di Design e Arti IUAV di Venezia (tutor di regia, scene costumi e luci: Luca Ronconi, Franco Ripa di Meana, Margherita Palli, Vera Marzot, Gabriele Mayer, Claudio Coloretti, Alberto Nonnato, Luca Stoppini). Interpreti: Stefan Vinke (un emigrante), Cornelia Horak (la sua compagna), Julie Mellor (una donna), Alessandro Paliaga (un algerino), Michael Leibundgut (un torturato). Archivio storico del Teatro La Fenice. Foto di Michele Crosera.



Luigi Nono durante un seminario al Teatro La Fenice (anni Ottanta). Archivio storico del Teatro La Fenice.

La selezione, l'elaborazione e la composizione definitiva sono stati realizzati – giugno e luglio di quest'anno – da Luigi Nono presso lo Studio di Fonologia di Milano (dove l'estraneità meccanica è sempre completamente umanizzata dalla carica vitale di Marino Zuccheri, *kybemetes* socratico unico nei vari studi elettronici esistenti).

La fabbrica illuminata è dedicata agli operai della Italsider di Genova-Cornigliano.¹

Cogliamo un riflesso immediato nel «Gazzettino» del 26 settembre, dove in seguito all'incontro di Labroca con la critica musicale Mario Messinis annota:

Labroca ha parlato della riuscita del finale di *Hyperion* di Maderna, che anche a nostro parere è stato forse la pagina più viva ascoltata. Piuttosto però che di un brano che spalanchi le porte verso l'avvenire, si tratta di una estrema nostalgia verso mondi quasi perduti, un'ultima filiazione della grande vocalità espressionistica di impianto schönbergiano. Nono viceversa con la *Fabbrica illuminata* ha dato il commiato definitivo alla sua vocazione lirica, rinunciando alle lusinghe del canto».²

È un successo molto più consistente di quanto non si possa credere, se il brano di protesta civica di Luigi Nono verrà ripreso alla Fenice in altre quattro occasioni sino a oggi; successo ben raro per un brano di musica contemporanea.

Teatro La Fenice

Venerdì 28 gennaio 2011 ore 20.00
domenica 30 gennaio 2011 ore 12.00
sabato 31 gennaio 2011 ore 20.00

Titolo	Autore	Regista	Cast
INTOLLERANZA 1960	Luigi Nono	Leifhar Zagrosek	Stefano Mucchi, Raffaele Esposito, Cristiano Scuderi, Stanislav Medvedev

Lirica e balletto Stagione 2011

Opere inaugurate

INTOLLERANZA 1960

Atto unico di
Angelo Maria Ripellino
Libretto di Angelo Maria Ripellino
Musica di Luigi Nono

Autore
Luigi Nono
1924 - 1991

Conduzione: **Stefano Mucchi**
Direttore d'orchestra: **Leifhar Zagrosek**
Soprano: **Julia Miller**
Contraltista: **Antonietta Palagà**
Contraltista: **Michaela Schönlank**
Quintetto vocale: **Roberto Abbadi**
Stefano Mucchi
Raffaele Esposito
Cristiano Scuderi
Stanislav Medvedev

Regia: **Leifhar Zagrosek**
Regista assistente: **Anna Ripellino**

Regia scenica: **Leifhar Zagrosek**
Facoltà di Design e Arti (IUM) di Venezia
Performance Arts - Corso E. D'Adda, 1793 - 30134 Venezia - Italia
Laboratorio di Teatro Musicale Teatro La Fenice - 30134 Venezia - Italia
Contatti: **041 5200111** - **www.teatrofenice.it**

Atto unico di **Luigi Nono**
Libretto di **Angelo Maria Ripellino**
Musica di **Luigi Nono**
Autore: **Luigi Nono**
1924 - 1991

Conduzione: **Stefano Mucchi**
Direttore d'orchestra: **Leifhar Zagrosek**
Soprano: **Julia Miller**
Contraltista: **Antonietta Palagà**
Contraltista: **Michaela Schönlank**
Quintetto vocale: **Roberto Abbadi**
Stefano Mucchi
Raffaele Esposito
Cristiano Scuderi
Stanislav Medvedev

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
Direttore d'Orchestra: **Claudio Martini Monti**



Locandina di Intolleranza 1960 di Luigi Nono al Teatro La Fenice nella ripresa del 2011. Archivio storico del Teatro La Fenice.

Le apparizioni di Arnold Schönberg alla Fenice sono tardive e sporadiche: è infatti solo nella sera del 7 settembre 1925 che la sua *Serenata* per orchestra da camera op. 24 viene proposta, come quarto e ultimo pezzo, a conclusione di una serata aperta dal *Quartetto* per archi di Mario Labroca, presenza del tutto profetica in un teatro che numerosi lustri più tardi verrà da lui diretto con una fortuna e una dedizione sempre rimpianta. Incorniciate da queste due composizioni, il concerto continua con l'esecuzione della sonata per pianoforte di Arthur Schnabel e con *Mercilles Beauty* di Ralph Vaughan Williams. Un programma ricco di novità, come si può notare, organizzato nell'ambito del terzo festival della Società Internazionale di Musica Contemporanea, che conta non solo sulla novità delle composizioni eseguite quanto anche sulla presenza dei rispettivi autori: accanto a Louis Gruenberg e ad Hermann Scherchen (poi rifiutato dal regime per essere considerato egli un «noto comunista») brilla sul podio la presenza dello stesso Schönberg, qui impegnato non solo come compositore ma anche come concertatore ed esecutore della propria composizione. Siamo di fronte a un evento di evidente e notevole importanza, dovuta non solo alla presenza del grande compositore (successivamente a sua volta ostacolato per la propria appartenenza alla razza ebraica e vittima delle ignobili persecuzioni volute dal Reich e ben accolte poi nell'Italia fascista e ancor più in quella repubblicana, qualche anno più tardi) e di tanti altri importanti interpreti (uno tra tutti: Igor Stravinskij) ma forse ancor più per l'essere questa occasione una sorta di prova generale per la stabilizzazione di quel Festival di Musica Contemporanea legato alle attività della Biennale d'arte.

Passeranno ben otto anni prima che l'amministrazione del teatro torni a interessarsi di Schönberg: il 20 marzo del 1933 vede Dimitri Mitropoulos impegnato nella doppia veste di pianista e direttore d'orchestra in un programma che prevede l'esecuzione della *Leonora* n. 2, di una scelta di brani tratti dalla *Donna serpente* di Alfredo Casella, del *Concerto* per pianoforte op. 26 di Prokof'ev, della *Fantasia e fuga* in sol minore di Bach oltre a *Verklärte Nacht*, prestigiosa e tardiva prima veneziana (poi molto di frequente ripresa nel teatro) associata in questa occasione proprio al concerto del grande compositore russo. Il calendario della stagione concertistica del 1933 prevede sei concerti distribuiti in poco meno di un mese, diretti da Antonio Guarnieri, Mario Jacchia, Hermann Scherchen Alessandro Krannhals e Oskar Fried, oltre ovviamente allo stesso Mitropoulos, confermando nella programmazione musicale l'asse italo-germanico, privilegiato anche negli autori dei brani: le uniche eccezioni sono la presenza di Dukas e di Berlioz, oltre a numerose apparizioni di composizioni russe, ancora non dichiaratamente contrarie alle aspettative di una triste alleanza che si va facendo di giorno in giorno più forte.

Dopo la sanguinosa vicenda delle leggi razziali (e la parziale riabilitazione di quel pericoloso sovversivo di Scherchen, così dipinto solo qualche mese prima dalla velina del Minculpop), il 19 settembre del 1946, a guerra oramai conclusa ma a macerie non solo materiali ancora del tutto aperte, la nona sinfonia di Dmitrij Šostakóvič, oramai un vincitore e non ancora chiuso dalla sua involontaria appartenenza al Patto di Varsavia, viene associata alla quarta sinfonia di George Antheil e al celebrativo *La mort d'un tyran* per coro e orchestra di Darius Milhaud: l'esecuzione della seconda sinfonia di Schönberg testimonia la definitiva riabilitazione del compositore e il suo ritorno alla luce. Sarà solo però il 27 aprile



Erwartung al Teatro La Fenice di Venezia, 1963. XXVI Festival Musicale di Musica Contemporanea; allestimento del Landestheater Hannover Opernhaus. Direttore Gunther Wich. Regia di Reinhard Lehmann, scene e costumi di Friedhelm Strenger. Interprete Gladys Spector (una donna). Orchestra del Teatro La Fenice. Archivio storico del Teatro La Fenice.

dell'anno successivo che il teatro ospiterà un concerto monografico interamente dedicato al compositore austriaco, comprensivo del *Pierrot Lunaire* e dell'*Ode a Napoleone Bonaparte*; la scelta di affidare l'esecuzione della serata al Complesso dell'Accademia Filarmonica Romana sotto la direzione di Franco Caracciolo stigmatizza la realizzazione del lavoro, che beneficia della presenza di Frank Edwinn nel ruolo di voce recitante per una prima veneziana di assoluto prestigio. Ma è sicuramente Scherchen l'apostolo della presenza di Schönberg, che nella sera del 13 dicembre 1950 presenterà la prima esecuzione italiana di *A Survivor from Warsaw*, nella quale la presenza di Anton Gronen Kubizki come voce recitante si affiancherà a quella di un inedito e giovane Ubaldo Lai, interprete nel medesimo ruolo degli *Studi per Il processo di Kafka* del venezianissimo Bruno Maderna eseguito in prima assoluta come la *Suite* op. 300 di Milhaud e i *Sette aspetti di una serie dodecafonica* per orchestra di Wladimir Vogel. L'evento però forse più doloroso e allo stesso più importante è dato dalla commemorazione del compositore, scomparso da poche settimane, tenutasi questa volta non presso il teatro stesso bensì nella Sala delle Colonne di Ca' Giustinian il 30 settembre 1951 sempre sotto la guida di Hermann Scherchen, con orchestra e coro (diretto da Maffeo Zanon) in un concerto monografico che contemplava la ripresa di *Verklärte Nacht*, del *Survivor from Warsaw* e dei *Fünf Stücke* op. 16 e delle *Variazioni* per orchestra op. 31.

Va via via crescendo l'attenzione del Festival e della stessa Fenice nei confronti del lavoro del compositore austriaco, oggi ancor più legato alla città in virtù della figlia Nuria, compagna di Luigi Nono. Le due serate consecutive del 12 e 13 settembre 1953 vedono l'esecuzione di ben quattro quartetti op. 7, 10, 30, 37 oltre al trio op. 45 e alla ripresa dell'*Ode a Napoleone Bonaparte* da parte del Quartetto Drolc (Eduard Drolc e Johannes Zenker violini, Hermann Bethmann viola, Günter Liebau violoncello), con l'aggiunta del pianista Klaus Billing e della voce recitante Walter Hauck appunto per l'*Ode a Napoleone*. Il programma, tanto ricco quanto impegnativo, beneficia della preziosa quanto inedita ospitalità offerta dall'Abbazia della Misericordia, che viene alternata ai tradizionali luoghi veneziani della musica in un tentativo mai sopito di espandere le attività musicali sia della Fenice sia del Festival in zone e nei confronti di pubblici non tradizionali.

Una decina di apparizioni delle musiche del compositore austriaco si dipana tra il '56 e il '62, con un addensarsi in questi ultimi due anni che preludono alla prestigiosa serata del 21 aprile 1963, dove la prima apparizione veneziana del monodramma *Erwartung* si fonde alla messa in scena di *Die Glückliche Hand* e di *Von Heute auf Morgen*, i lavori di Marie Pappenheim, dello stesso Schönberg e di Max Blonda. La memorabile serata vedrà la collaborazione tra la Fenice e il Landestheater Hannover Opernhaus, diretti da Günther Wich. La complessità dell'esecuzione e la sua totale riuscita consacra definitivamente la presenza di Schönberg nei programmi non solo sinfonici della Fenice e del Festival, e da questo momento in avanti le esecuzioni delle sue musiche si avvicendano con relativa frequenza, tanto da non costituire più una eccezione ma un uso costante e importante. È però doveroso ricordare tra le molte serate almeno le due settembrine del successivo 1964 e del 1968, dirette tutte da Bruno Maderna: nel primo programma il compositore e direttore d'orchestra veneziano mette in scena il *Kontra-Punkte* per 10 strumenti di Karlheinz Stockhausen, le *Structures II* di Pierre Boulez e le *Aventures* di Györgi Ligeti

1792 - 1992
 PIEMONTE D'EUROPA



Rit. A. 100	C. 100	Rit. A. 100
Rit. A. 100	Rit. A. 100	Rit. A. 100
Rit. A. 100	Rit. A. 100	Rit. A. 100
Rit. A. 100	Rit. A. 100	Rit. A. 100

IL TABARRO
 Opera in tre atti
 Libretto: Arrigo Boito
 Musica di **GIUSEPPE VERDI**

LA VIDA BREVE
 Musica per tre voci e quattro quartetti
 di Charles Camille Maudslayi
 Musica di **MAURIZIO PERUGINO**

ERWARTUNG
 Sinfonia
 di Max Reger
 Musica di **ARNOLD SCHÖNBERG**

CRISTÓBAL COLÓN
FRANCO PERI
 con il Coro della
FRANCO PERI E LAURO GIORDAN
RICCARDO BIANCHI E GIORGINO FRANGI
 con **ANDREA VENTURI**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
 Musica di **FRANCO PERI**
FRANCESCO LONER
 Direttore d'orchestra
GIUSEPPE PERUGINO

Voci	Voci	Voci	Voci
Barit. A. 100	Barit. A. 100	Barit. A. 100	Barit. A. 100
Barit. A. 100	Barit. A. 100	Barit. A. 100	Barit. A. 100
Barit. A. 100	Barit. A. 100	Barit. A. 100	Barit. A. 100
Barit. A. 100	Barit. A. 100	Barit. A. 100	Barit. A. 100

Locandina di Erwartung di Arnold Schönberg al Teatro La Fenice di Venezia, 1987.



Venerdì, 23 novembre 1995 ore 20.00
 Venerdì, 23 novembre 1995 ore 20.30
 Venerdì, 24 novembre 1995 ore 20.30
 Venerdì, 24 novembre 1995 ore 21.00
 Venerdì, 24 novembre 1995 ore 21.30
 Venerdì, 24 novembre 1995 ore 22.00
 Venerdì, 24 novembre 1995 ore 22.30

IL CASTELLO DEL PRINCIPE BARBABLÙ

(A Kikashakko Herceg Váro)

Opera di BELLA BARTOK

Libretto di BELLA BARTOK

Adattamento per il teatro di TUDOR ANGEL

Con: ELLA MARTIN, KIRILLO TARKOV, GARY ARBER, BILLY BRONSON, YVES BISSON, ARIE AVIN, SONJA GANONER, EDUARDITA POCOSKINA

ERWARTUNG

(Attesa)

Opera di ARNOLD SCHÖNBERG

Libretto di ARNOLD SCHÖNBERG

Adattamento per il teatro di TUDOR ANGEL

Con: ELLA MARTIN, ARIE AVIN, SONJA GANONER, GARY ARBER, YVES BISSON, EDUARDITA POCOSKINA

ISAAC KARABTSCHEVSKY

Opera di GIOIELLO MARINI

Con: ELLA MARTIN, GARY ARBER, YVES BISSON

ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE

Direttore musicale: TUDOR ANGEL
 Direttore d'orchestra: TUDOR ANGEL

Teatrul National de Operă și Balet din București
 Teatrul de Operă și Balet din Cluj Napoca
 Teatrul de Operă și Balet din Iași
 Teatrul de Operă și Balet din Lugoj
 Teatrul de Operă și Balet din Miercurea Ciuc
 Teatrul de Operă și Balet din Oradea
 Teatrul de Operă și Balet din Sibiu
 Teatrul de Operă și Balet din Timișoara
 Teatrul de Operă și Balet din Vaslui
 Teatrul de Operă și Balet din Zalău

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia Stagione 2006-2007

Teatro La Fenice

venerdì 18 marzo 2006 ore 20.30
 domenica 19 marzo 2006 ore 19.00
 sabato 20 marzo 2006 ore 20.30
 sabato 20 marzo 2006 ore 21.00
 sabato 20 marzo 2006 ore 21.30

Opera	Regia	Casto	Orchestra	Conduzione
Il castello del principe Barbablù	Tudor Angel	Ella Martin, Kirillo Tarkov, Gary Arber, Billy Bronson, Yves Bissou, Arié Avin, Sonja Ganonér, Eduardita Pocoskina	Orchestra del Teatro La Fenice	Tudor Angel
Erwartung	Tudor Angel	Ella Martin, Arié Avin, Sonja Ganonér, Gary Arber, Yves Bissou, Eduardita Pocoskina	Orchestra del Teatro La Fenice	Tudor Angel
Isaac Karabtševskij	Tudor Angel	Ella Martin, Gary Arber, Yves Bissou	Orchestra del Teatro La Fenice	Tudor Angel

Lirica e Balletto Stagione 2007

Erwartung

(Attesa)

Libretto di Maria Rappoldstein
 Musica di Arnold Schönberg
 Conduzione di Ettore Furlati

Francesca da Rimini

Opera di Gaetano Cappone

Conduzione di Hubert Soudant
 Con: Italo Nurziola, Pasquale Crossi, Agnieszka Janaszek, Patrick Labroca
 Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
 Direttore musicale: Ettore Furlati



Locandine di Erwartung di Arnold Schönberg al Teatro La Fenice di Venezia, 1995 e 2007.

con la *Kammersymphonie* n. 9 di Schönberg, mentre la serata successiva consacra la prima esecuzione italiana della *Sequenza II* di Luciano Berio, unendovi la prima assoluta della *Fabbrica illuminata* di Luigi Nono, indissolubilmente legata alla ripresa del *Pierrot Lunaire* del futuro suocero. Il 10 novembre 1973, sotto la esperta direzione di Zoltan Pesko, l'orchestra del Teatro La Fenice dedica un nuovo concerto monografico al compositore, con l'esecuzione dell'*Ester Psalm*, dei *Vier e Sechs Lieder*, del *Kol Nidre* e del *Sopravvissuto di Varsavia*, per le voci di Dorothy Dorow e di Regina Sarfaty e la voce recitante di Hans Christian. La buona riuscita del concerto prelude alla ripresa veneziana di *Erwartung* del 1976, non a caso ancora una volta affidata alla direzione dello stesso Zoltan Pesko.

Non sarà necessario questa volta attendere i pressoché rituali dieci anni che separano una ripresa dall'altra: già nel 1987 al capolavoro di Schönberg vengono associate l'esecuzione del *Tabarro* di Giacomo Puccini, della *Vida breve* di Manuel de Falla, tutte sotto la direzione di Cristobal Halffter, mentre nel 1995 il monodramma schöeberghiano viene eseguito – forse con maggior proprietà – in coppia con *Il castello del principe Barbablù* di Béla Bartók. Questa volta la direzione della serata è affidata a Isaac Karabtchevsky, mentre il ruolo principale è sostenuto con pieno successo dall'esperta Eva Marton.

¹ A firma di Luigi Nono e Giuliano Scabia, tratto dal programma di sala del xxvii Festival Internazionale di Musica Contemporanea della Biennale di Venezia, 6-16 settembre 1964, Venezia, 1964, pp. 103-105.

² Mario Messinis, *Musica contemporanea*, «Il Gazzettino», 26 settembre 1964.



Foto di scena di Erwartung di Arnold Schönberg al Teatro La Fenice di Venezia, 1995. Direttore Isaac Karabtchevsky. Regia di Giorgio Marini, scene di Lauro Crisman, costumi di Ettore d'Ettore. Orchestra del Teatro La Fenice. Interprete: Eva Marton (una donna).



Foto di scena di Erwartung di Arnold Schönberg al Teatro La Fenice di Venezia, 2007. Direttore Hubert Soudant. Regia di Italo Nunziata, scene e costumi di Pasquale Grossi. Orchestra e Coro del Teatro La Fenice. Interpret: Elena Nebera (una donna). Foto di Michele Crosera.

LUIGI NONO

1961 – xxiv Festival Internazionale di Musica Contemporanea

Intolleranza 1960, testi di Henri Alleg, Bertolt Brecht, Aimé Césaire, Paul Éluard, Julius Fucik, Vladimir Majakowski, Anelo Maria Ripellino, Jean-Paul Sartre – 13 aprile 1961. Petre Munteanu, Catherine Gayer, Carla Henius, Heinz Rehfuß, Italo Tajo; Dir. Bruno Maderna; Regia: Vaclav Kaslik; scene e cost.: Emilio Vedova; allestimento tecnico: Josef Svoboda; Coro polifonico di Milano, Dir. del coro: Giulio Bertola; Orchestra della BBC, nastri elettronici realizzati nello Studio di Fonologia della RAI di Milano.

1964 – xxvii Festival Internazionale di Musica Contemporanea

La fabbrica illuminata, per voce e nastro magnetico, testo di Giuliano Scabia e da *Due poesie a T.* di Cesare Pavese – 15 settembre 1964.

Carla Henius (mezzosoprano), nastro magnetico realizzato presso lo Studio di Fonologia della Radiotelevisione Italiana di Milano con la partecipazione del Coro della RAI di Milano diretto da Giulio Bertola.

1992 – Sonopolis 1992 - I Ciclo – aprile-maggio

Dedicato a Luigi Nono – 8 maggio 1992.

LUIGI NONO, *La fabbrica illuminata* per voce e nastro magnetico

Colette Hochain (voce, Contempo Ensemble); Stefano Bassanese (Regia del suono, Contempo Ensemble).

2006 – Altri Eventi

Concerto offerto dalla CGIL in occasione del centenario. Sotto l'alto Patronato del Presidente della Repubblica Italiana – 16 settembre 2006.

LUIGI NONO, *La fabbrica illuminata* per voce e nastro magnetico.

Direttore d'orchestra: Jan Latham-Koenig; Orchestra e Coro del Teatro la Fenice, Venezia; Direttore del Coro: Emanuela Di Pietro.

2014 – Ex novo Musica, Stagione 2014, Conservatorio di Venezia

Per Luigi Nono, restituzioni acustiche. Sabato 29 novembre 2014.

LUIGI NONO, *La fabbrica illuminata* per voce e nastro magnetico.

Alvise Vidolin, realizzazione tecnica e regia sonora. Veniero Rizzardi collaborazione scientifica.

2015 – Ex novo Musica, Stagione 2015 – Sale Apollinee

Fortissimo nel mio cuore! – 17 dicembre 2015.

LUIGI NONO, *La fabbrica illuminata* per voce e nastro magnetico.

Alvise Vidolin, regia sonora.

ARNOLD SCHÖNBERG

1963

Erwartung, monodramma di Marie Pappenheim, musica di Arnold Schönberg – 21 aprile 1963 (1 recita).

1. La donna: Gladys Spector - compl.: Landestheater Hannover Opernhaus, Orchestra del Teatro La Fenice; Dir.: Günther Wich.

1976 – *Stagione di Opera e Balletto*

Erwartung, monodramma di Marie Pappenheim, musica di Arnold Schönberg – 12 novembre 1976 (3 recite).

1. La donna: Janis Martin o Slavka Taskova Paoletti – compl.: Coro del Bayrischer Rundfunk di Monaco; Dir.: Zoltan Pesko.

1987 – *Stagione per il Bicentenario*

Erwartung, monodramma di Marie Pappenheim, musica di Arnold Schönberg – 14 maggio 1987 (5 recite).

1. Una donna: Julia Conwell - M° conc.: Cristobal Halffter; Reg.: Franco Però; Idea e impianto scenico: Franco Però e Lauro Crisman; Scen.: Riccardo Rosso, Lorenzo Prando; Cost.: Andrea Viotti.

1995 – *Stagione di Opere e Balletto*

Erwartung, monodramma di Marie Pappenheim, musica di Arnold Schönberg – 23 maggio 1995 (6 recite).

1. Eine Frau: Eva Marton 2. Attrice: Aide Aste 3. Attrice: Sonia Gessner 4. Attrice: Cecilia La Monaca 5. Attore: Stefano Pagnin 6. Attrice: Elisabetta Piccolomini 7. Attrice: Vera Rossi - M° conc. e direttore d'orchestra: Isaac Karabtchevsky; Regia: Giorgio Marini; Scen.: Lauro Crisman; Cost.: Ettore D'Etto.

2007

Erwartung, monodramma di Marie Pappenheim, musica di Arnold Schönberg – 16 marzo 2007 (5 recite).

1. Una donna: Elena Nebera - M° conc. e direttore d'orchestra: Hubert Soudant; Dir. del coro: Emanuela Di Pietro; Regia: Italo Nunziata; Scene e cost.: Pasquale Grossi.

I ricordi di Nuria Schönberg Nono

a cura di Leonardo Mello

Nuria Schönberg Nono è un'illustre studiosa e una profonda conoscitrice della musica contemporanea, in particolare dell'arte di Arnold Schönberg e Luigi Nono, rispettivamente suo padre e suo marito, cui ha dedicato innumerevoli contributi scientifici. In quest'intervista svela alcuni ricordi legati a ciascuno di questi due grandi maestri.

Come prima domanda, partirei dal dittico ideato dalla Fenice per celebrare i centocinquanta'anni della scomparsa di Schönberg e i cento dalla nascita di Nono, in cui La fabbrica illuminata di quest'ultimo è collegata in modo inedito a un'opera celebre come Erwartung.

È un'iniziativa estremamente interessante, che assume un forte valore anche per me personalmente. Gigi ammirava molto la musica di mio padre, e studiando al Conservatorio di Venezia ebbe la fortuna di seguire un corso estivo con Hermann Scherchen, una persona che conosceva bene Schönberg, avendo seguito le sue lezioni a Berlino e avendo più volte diretto sue composizioni. Quindi ha rappresentato una sorta di filo diretto tra i due musicisti, che non ebbero mai l'occasione di incontrarsi. Avendo compreso



l'interesse di Gigi per la metodologia compositiva di Schönberg, Scherchen gliela trasmise proprio durante quel corso, nonostante a quei tempi la musica di mio padre non fosse ancora molto studiata nei Conservatori. Poi, a Darmstadt, Gigi naturalmente conobbe molte altre persone che avevano avuto a che fare con Schönberg in modo diretto.

Schönberg si dovette necessariamente trasferire in America nel 1931, e anche lei, fin da piccola, ha vissuto a Los Angeles. Come svolgeva la sua attività di musicista negli Stati Uniti?

Insegnava all'università, sia alla University of Southern California sia poi all'University of California di Los Angeles, ma non era particolarmente conosciuto in America. Mi ricordo un episodio che può essere emblematico. Da bambina, avrò avuto dieci, undici anni, frequentavo un corso di danza, e le varie mamme si alternavano nel portare i bambini a lezione. Un giorno una di loro mi chiese cosa facesse mio padre, e io risposi che era il più grande compositore vivente. «Allora dovrete essere ricchissimi», mi disse allora. E io cercavo di spiegarle che invece la nostra era una famiglia normale, non eravamo certo dei magnati. «Allora non deve essere poi così bravo», concluse lei. Negli Stati Uniti valevi quanto guadagnavi, la capacità e la bravura di una persona si misuravano in base ai soldi.

Cosa ci può raccontare della sua famiglia d'origine?

Mio padre si era sposato in seconde nozze (la prima moglie era morta tempo prima) con mia madre, Gertrud Kolisch, che tra l'altro scrisse sotto lo pseudonimo di Max Blonda il libretto di *Von heute auf morgen*, un'opera in un atto di Schönberg, ed era la sorella di Rudolf Kolish, il primo violino del Quartetto Kolish, una formazione allora molto famosa, che girava tutto il mondo ed eseguiva principalmente le musiche di mio padre. Mia nonna, Henriette Anna Theresia Kolisch, affermava che mio papà era molto bravo con la musica moderna, ma Mozart non lo sapeva proprio suonare... Lei era terribile, e tra loro non andavano per niente d'accordo. Diceva che mio padre cambiava religione come ci si cambia la camicia. Aquei tempi vivevamo tutti insieme in una grande casa di Los Angeles, però il papà fece capire a mia madre che se la nonna la pensava così, e non aveva rispetto di lui, era meglio che se ne andasse via. E infatti così fece.



Benedict Fred Dolbin (1883-1971), Schönberg a una prova del Quartetto Kolisch; in secondo piano (al centro) Alban Berg.

Ma la nonna aveva molte risorse. Andò via da casa nostra e trovò un piccolo appartamento a Hollywood – avrà avuto più di settant’anni – e fece amicizia con una famosa sceneggiatrice cinematografica, che l’assunse come domestica. Lei era abituata a vivere molto bene, in Austria, e aveva una sua propria domestica. Ma era anche bravissima in cucina, e sfornava delle torte che in America se le sognavano. Ci ha raccontato che nel baule che aveva portato da Vienna aveva messo anche le divise da cameriera, di seta nera con il grembiolino bianco. E lei come niente le ha indossate. Tutto questo la divertiva, era come fare teatro, e lei impersonava il ruolo della domestica. Per chi veniva in quella casa di Hollywood era diventata una figura importante.

Passiamo a Luigi Nono. Come vi siete conosciuti?

Ad Amburgo nel 1954, in occasione della prima esecuzione di *Moses und Aron* di Schönberg. Quindi si può dire che, seppur indirettamente, mio padre ha avuto un ruolo importante nel nostro incontro. A Gigi interessava moltissimo quell’opera, e ricordo che per venire fino a lì aveva dovuto farsi prestare i soldi dagli amici. A quella rappresentazione era stata invitata anche mia madre, che era arrivata appositamente da Los Angeles. Quando



Luigi Nono (di spalle) con Pierre Boulez al pianoforte e, in piedi, Bruno Maderna e Karl Heinz Stockhausen. Archivio Luigi Nono, Venezia; © Eredi Luigi Nono.

Gigi ha saputo che era presente, ha chiesto a qualcuno di presentargliela. E io ero con lei. Così l'ho conosciuto, ed è iniziata la seconda metà della mia vita, una vita bellissima e molto fortunata. La sera dopo eravamo tutti a cena, e a un certo punto lui mi ha detto perentorio: «Domani tu esci con me da sola, altrimenti ti rompo questa sedia in testa». Io l'ho raccontato agli amici che erano con noi, e tutti giù a ridere. Però il giorno dopo ci sono andata davvero. Gigi conosceva molto bene la Germania, e parlava bene il tedesco, perché l'aveva studiato a Venezia, anche per seguire le lezioni di Scherchen. Dopo la prima di *Moses* era stata organizzata un'enorme tavolata in un bellissimo ristorante, dove erano convenuti tutti quelli che avevano partecipato, tra cui anche mia mamma e io. Gigi era seduto di fronte a me, e a un certo momento mi chiese cosa stesse succedendo in una città degli Stati Uniti, ora non mi ricordo più quale. Io non ne sapevo niente, e lui insisteva sullo sciopero che era in atto lì e sull'importanza di quella manifestazione, di cui ero io ero del tutto ignara. D'altro canto leggendo «l'Unità» si veniva a conoscere tutto quello che succedeva nel mondo, notizie che magari non si trovavano neanche nel «Times». Poi siamo stati due settimane insieme a Roma, a un festival di musica contemporanea, dove ho sentito per la prima volta eseguire un pezzo suo, *Canti per tredici*. Lui già mi piaceva, ma quell'episodio è stato esplosivo, ed è cominciata la nostra storia. Non c'erano posti liberi, e Gigi cedette il suo a mia mamma. Così noi ci sedemmo sulle scale ad ascoltare. Poi sono tornata in America, e per un anno e mezzo ci siamo scritti in tedesco. Mi mandava lettere bellissime, due volte alla settimana, e poesie, libri... Scriveva con una biro rossa, e i nostri amici americani mi dicevano che già da quello si capiva che era comunista. Come se chi scrive in nero necessariamente debba essere fascista... All'università ricordo un libro del corso d'inglese in cui un capitolo era dedicato alle parole che emanano emozioni negative, come morte o malattia, e tra queste c'era anche la parola *red*, rosso. Roba da matti. A me la sua militanza politica non dava alcun fastidio. Però Gigi, al di là delle sue convinzioni, sin dai tempi di Darmstadt godeva della simpatia di quasi tutti. Era amico di Stockhausen, di Boulez e di tutti loro. Discutevano sempre insieme. Oggi è possibile incontrare due compositori che si confrontano? Quando uno di loro aveva un'altra idea politica o sociale, oppure un'altra concezione della musica ne parlavano liberamente e a lungo. In questo periodo invece mi sembra di assistere soltanto a una competizione continua.

Secondo lei è ancora possibile oggi coniugare l'arte musicale e l'impegno politico?

È facile dire «tutto è politica». Ma tutto ciò che si fa con la musica seriamente, e che si vuole venga compreso, è in qualche modo politico. In un certo senso si desidera che le altre persone pensino allo stesso tuo modo.

Infine una curiosità: che idee politiche aveva Arnold Schönberg?

Da giovane era socialista. In Austria il Partito Socialista era molto forte. Questo è stato il suo primo pensiero politico. Era un ragazzo povero, senza mezzi, che stava in piedi ai concerti perché non poteva pagarsi il biglietto...

Nono e Scabia: una mostra, un convegno

di Massimo Marino

Luigi Nono è alle origini del teatro di Giuliano Scabia. Il poeta e drammaturgo padovano ha raccontato più volte l'incontro con il compositore veneziano, avvenuto sulle scale del Teatro La Fenice a Venezia nel 1961, durante la tumultuosa prima di *Intolleranza 1960*. Scabia era un giovane poeta, Nono un maestro riconosciuto, contestato durante lo spettacolo con una vera e propria gazzarra organizzata dai fascisti per protestare contro l'«accozzaglia di suoni e dissonanze detta dodecafonìa», dove «manca il concetto di gerarchia, il fulcro intorno al quale si sviluppano quei valori che hanno reso Eterna la Musica tradizionale». Così Scabia racconta la serata nel suo romanzo *L'azione perfetta* (Einaudi 1916): «all'improvviso la mu-



Giuliano Scabia.

sica ripartì – e trascinò il pubblico». Parve alla protagonista, Sofia «che il teatro fosse diventato una mente in tempesta – e che avesse un'anima». Con Nono poi Scabia scrisse *Un diario italiano* (1963-1964), tentativo di annotare in poesia varie situazioni di sfruttamento, dell'uomo e dell'ambiente, dall'Italsider di Cornigliano al disastro del Vajont. 'Tentativo' perché lo spettacolo fu rifiutato dal committente, la Scala, per la sua spiccata caratterizzazione politica e in piccola parte riversato nella *Fabbrica illuminata* (1964). Ma dal rapporto con Nono e da *Intolleranza 1960*, con la multivisione disegnata da Josef Svoboda con immagini di Emilio Vedova, da una composizione testuale fatta di frammenti che guardavano l'attualità e la trasfiguravano, Scabia derivò più di un'idea per quello che fu il suo rivoluzionario teatro, a partire da *Zip*, 1965, scritto in scena con il regista Carlo Quartucci e con attori come Leo de Berardinis, Claudio Remondi, Cosimo Cinieri, allora agli inizi. Là Scabia iniziò a pensare a un dramma che



rompe le schematizzazioni della scena all'italiana, fino a diventare teatro dilatato scritto nelle città, con gli abitanti, con i matti del manicomio di Trieste diretto da Basaglia, in paesini e in quartieri industriali, con giovani, adulti, anziani e bambini. Un teatro 'a partecipazione', che richiedeva l'intervento creativo di interlocutori che non si potevano più chiamare solo spettatori.

A questi temi è stata dedicata una mostra al Teatro del Giglio di Lucca, a cura di Andrea Mancini e della Fondazione Giuliano Scabia. Mancini ha pubblicato anche il primo Quaderno del Teatro Vagante intitolato proprio *Nuova Musica, Nuovo Teatro. Luigi Nono / Giuliano Scabia* (edizioni La conchiglia di Santiago).

Su questi temi e sulle successive evoluzioni delle scritture per la scena di Giuliano Scabia saranno focalizzati due momenti di studio a Prato, il 26 e il 27 ottobre, sotto il titolo *Il gran teatro immaginario di*

Giuliano Scabia, parte di un convegno promosso dal Teatro Metastasio che dal 25 ottobre riunirà relazioni e testimonianze di studiosi e artisti per discutere di *Laboratori per un Nuovo Teatro*, ricordando i cinquanta anni del Fabbricone, spazio per la creazione contemporanea, il *Laboratorio di Prato* di Luca Ronconi e, appunto, le drammaturgie innovative di Giuliano Scabia.

Schönberg e il tennis



Quando Arnold Schönberg si trasferì in America per fuggire alla Germania nazista, si ritrovò come vicino di casa George Gershwin, che abitava al 1019 di North Roxbury Drive, Beverly Hills, in una villa in stile spagnolo dotata di piscina e campo da tennis. I due erano molto distanti per età – Gershwin aveva trentasei anni, Schönberg sessantadue – e per idee a proposito di musica, ma avevano una grande passione in comune, quella per la racchetta. Ben presto, cominciarono a sfidarsi sul campo e la partitella occasionale divenne un impegno fisso, almeno una volta alla settimana. Stima e amicizia reciproca non poterono che consolidarsi a suon di dritti e di rovesci, nonostante pare che gli stili di gioco fossero estremamente differenti: grazie alla biografia di Gershwin pubblicata nel 2006, sappiamo che l'autore della celeberrima *Rapsodia in blu* giocava in modo 'cavalleresco', *nonchalant* e con un atteggiamento sempre orientato a far divertire. Al contrario di George, gli amici dell'epoca descrivono l'inventore della dodecafonia come 'troppo ansioso', 'eccessivamente carico' e in generale 'instabile'. Schönberg era talmente tanto appassionato di tennis, che tentò di coniugare questo 'invasamento' con la sua altra grande passione, quella per la musica: provò addirittura a inventare anche un nuovo sistema di scrittura musicale capace di trascrivere in note e suoni i punteggi di un *match*. Oltre a questa incredibile pagina musicale, della passione per il tennis dei due resta anche un video d'epoca, ancora oggi reperibile su Youtube.

Biografie

JÉRÉMIE RHORER

Direttore. È uno dei più interessanti e versatili direttori d'orchestra della sua generazione. Sulla scia di musicisti del recente passato come Nikolaus Harnoncourt, continua la tradizione del direttore d'orchestra innovatore come fondatore e direttore musicale dell'orchestra Le Cercle de l'Harmonie, con la quale da quasi vent'anni esplora il repertorio del XVIII e XIX secolo usando strumenti dell'epoca e l'intonazione originale. Come direttore d'orchestra, è apprezzato sia come interprete mozartiano che del repertorio post-romantico e contemporaneo. Allievo al Conservatorio di Parigi di Thierry Escaich – della cui opera è diventato un ambasciatore di riferimento – e vincitore del Premio Pierre Cardin, è inoltre un apprezzato compositore: ultima fatica, l'opera per famiglie *Papillon*, presentata nel 2023 alla Philharmonie de Luxembourg. Ha diretto le migliori orchestre internazionali, dalla Philharmonia Orchestra di Londra alla Gewandhaus Orchestra di Lipsia, all'Orchestre de Paris e alla Czech Philharmonic. È ospite regolare dell'Orchestra Sinfonia di Montreal, della Filarmonica del Lussemburgo e della Deutsche Kammerphilharmonie Bremen, con la quale sta svolgendo un Ciclo Čajkovskij di grande successo, di cui è prevista anche l'incisione. Molto richiesto come direttore lirico, ha diretto produzioni alla Wiener Staatsoper, alla Bayerische Staatsoper, all'Opéra National di Lyon, alla Monnaie di Bruxelles, all'Opera di Amsterdam, al Teatro Real di Madrid e all'Opernhaus di Zurigo. Direttore ospite dei maggiori festival europei, è stato a lungo direttore di riferimento mozartiano al Festival Lirico di Aix-en-Provence, oltre che ospite a Glyndebourne, Salisburgo, ai Proms di Londra e al Festival di Edimburgo. Con il suo Cercle de l'Harmonie, è pioniere delle nuove interpretazioni di opera del grande repertorio, come *Il barbiere di Siviglia* (presentato al Théâtre des Champs-Élysées di Paris, e poi in *tournee* ai festival internazionali di Edimburgo e Brema (oggi disponibile in DVD), oltre alla *Traviata* e al *Trovatore*, sempre usando strumenti d'epoca e restaurando l'intonazione originale, il famoso 'la verdiano', che il compositore tentò invano di fissare per legge nel 1884. Per oltre dieci anni Rhorer è stato colonna portante della programmazione del Théâtre des Champs-Élysées, dove ha diretto una grande quantità di produzioni, tutte di grandissimo successo: dalla *Vestale* di Spontini ad *Ariadne auf Naxos*, alla celebratissima produzione dei *Dialogues des Carmélites* di Poulenc con la regia di Olivier Py (BBC Music Magazine Award 2016 per la registrazione DVD) oltre a una iconica serie mozartiana con Le Cercle de l'Harmonie in buca con *La clemenza di Tito*, *Die Entführung*

aus dem Serail, *Don Giovanni* e *Le nozze di Figaro* (quest'ultima per la regia di James Grey). Con Le Cercle de l'Harmonie ha stabilito innovativa residenza al Grand Théâtre de Provence di Aix-en-Provence, che include programmi speciali dedicati all'educazione del nuovo pubblico e ampliato la loro presenza con residenze a Digione, Grenoble e Lione, oltre a una collaborazione pluriennale con la Philharmonie di Paris. In Italia è stato ospite del Festival di Spoleto, dove ha diretto il concerto di chiusura del 2018 con un'edizione storica della *Jeanne d'Arc au bûcher* di Honnegger con il Premio Oscar Marion Cotillard nel ruolo del titolo, del festival di Ravello, del Teatro Comunale di Bologna, del Teatro dell'Opera di Roma e dell'Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, oltre che nelle stagioni sinfoniche della Fenice e del Teatro Regio di Torino.

DANIELE ABBADO

Regista. Ha studiato regia alla Scuola del Piccolo Teatro di Milano e si è laureato in Filosofia all'Università di Pavia. Inizia a lavorare come regista nel 1988 mettendo in scena spettacoli nei principali teatri nazionali e internazionali. Tra le sue prime realizzazioni *Aleksandr Nevskij Video* presso Konzerthaus Wien e RomaEuropa Festival, *Golem* con Moni Ovadia a Milano, Berlino, Roma, Parigi, New York. Si dedica al teatro musicale di Mozart con diverse messe in scena di *Nozze di Figaro*, *Don Giovanni* e *Così fan tutte*, fino a un importante allestimento di *Die Zauberflöte* a Reggio Emilia, Ferrara, Baden Baden e al Festival di Edinburgo. Tra le sue regie liriche più recenti sono da ricordare *Don Carlo* (Wiener Staatsoper), *Nabucco* (Teatro alla Scala, Covent Garden Londra, Teatro Liceu di Barcellona), *Pelléas et Melisande* (Firenze), *Rigoletto* (Roma), *Butterfly* (Bari, Venezia, Beijing), *Il trovatore* (Wiener Staatsoper), *Macbeth* (Festival Verdi di Parma). Ha dedicato particolare attenzione alla messinscena di titoli del teatro musicale del Novecento curando le regie di *Wozzeck* (Roma), *Jeanne d'Arc au bûcher* (Palermo, Granada), *The Rape of Lucretia* (Firenze, Siviglia, Teatro Real di Madrid), *Midsummer Night's Dream* (Bari e Reggio Emilia). Il suo allestimento del *Prigioniero* e del *Volo di notte* di Luigi Dallapiccola, prodotto dal Maggio Musicale di Firenze, ha ottenuto il Premio Abbiati come migliore spettacolo realizzato nel 2004. Nel 2002 è stato nominato direttore artistico della Fondazione I Teatri di Reggio Emilia, incarico che ha svolto fino al 2012. Nello stesso anno ha ricevuto l'International Opera Award come Best Director. Le sue realizzazioni più recenti sono *Turandot* con il finale di Luciano Berio a Torre del Lago, *Majakovskij* al Teatro Franco Parenti di Milano e *Peer Gynt* di Henrik Ibsen con le musiche di scena di Edvard Grieg, prodotto dal Teatro Due di Parma, oltre a *Simone Boccanegra* alla Scala e *Dido and Aeneas* di Purcell e *Die sieben todsünden* di Brecht/Weill al Comunale di Bologna. Alla Fenice ha allestito *Attila* (2016), *Rigoletto* (2012 e 2011), *Madama Butterfly* (2009) e *Marino Faliero* (2003).

ANGELO LINZALATA

Scenografo e light designer. Si è diplomato in Scenografia all'Accademia di Belle Arti di Brera nel 2001 specializzandosi successivamente in *light design* all'Accademia della Scala. Ha iniziato la sua carriera nel 2002 al Mittelfest con Daniele Abbado con cui ha mantenuto una collaborazione attiva. È stato assistente dello scenografo Graziano Gregori e ha firmato

le luci di *Pinocchio* presso il Teatro del Carretto. Nel corso della sua carriera ha collaborato come scenografo e *light designer* con importanti registi e compositori tra i quali Daniele Abbado, Battistelli, Solari, Micheli, Marazzi, Andò, Childs, Argento, Mayette-Holtz e Piovani. La sua attività lo ha portato a calcare i più importanti palcoscenici nazionali e internazionali. Fra questi si ricordano Wiener Staatsoper, Festival di Edimburgo, Festival Mozart di La Coruña, Festspielhaus Baden Baden, Théâtre Du Capitole di Toulouse, Festival di Spoleto, Maggio Musicale Fiorentino, Regio di Torino, Teatri di Reggio Emilia, Petruzzelli di Bari, Lirico di Cagliari, Franco Parenti e Piccolo Teatro di Milano. All'intensa attività nell'ambito del teatro d'opera ha affiancato la ricerca nella musica contemporanea: è il caso delle composizioni di Giorgio Battistelli: *Miracolo a Milano* (2007) e *L'imbalsamatore* (Siena 2008, Milano 2013); *Conversazioni con Chomsky* di Emanuele Casale (2010), *Triptych A Tribute to Fausto Romitelli* di Riccardo Nova, Giovanni Verrando e Fausto Romitelli (Milano 2014); *Haye, le parole, la notte* di Mauro Montalbetti (2017), *Instrumental Freak Show* di Giovanni Verrando per la Biennale (2020). Nel 2018 ha curato *Macbeth* per l'inaugurazione del Festival di Parma. Nel 2021 si è dedicato alla *Turandot* con il finale di Berio a Torre del Lago. Nel 2022 ha curato l'ideazione di scene e luci per *Jules Verne* di Battistelli per la Biennale. Fra i suoi impegni più recenti si citano nel 2024 *Simon Boccanegra* per la Scala, *Dido and Aeneas* e *Die Sieben Todsünden* per il Comunale di Bologna e *Il labirinto di Creta* per il Petruzzelli.

GIADA MASI

Costumista. Si diploma all'Accademia di Belle Arti di Brera in Costume per lo Spettacolo. A Brera inizia la sua collaborazione con Francesco Micheli per il quale firma i costumi di diversi allestimenti fra cui: *Così fan tutte* al Sociale di Como, *Medea in Corinto*, *L'ajo nell'imbarazzo* per il Festival Donizetti, *Tosca* e *Turandot* per il Caracalla Festival con le scene di Massimiliano e Doriana Fuksas. Al Festival Donizetti firma anche i costumi del *Borgomastro di Saaradam* con la regia di Davide Ferrario, con il quale collabora anche al suo docufilm *Le città visibili di Italo Calvino*. Lavora con il coreografo Alessio Maria Romano, Leone d'argento per il teatro alla Biennale di Venezia 2020, creando i costumi per alcuni sui lavori tra cui *Bye Bye* proprio per la Biennale Teatro. Collabora con il regista Daniele Abbado firmando i costumi di *Peer Gynt* per il Teatro Due di Parma, *Dido and Aeneas* e *Die sieben Todsünden* al Teatro Comunale di Bologna. Nel 2022 firma i costumi per la prima assoluta di *Opera Italiana* di Nicola Campogrande con la regia di Tommaso Franchin al Festival della Valle d'Itria. Nel 2019 debutta al Piccolo Teatro di Milano con lo spettacolo *Il ragazzo dell'ultimo banco* diretto da Jacopo Gassmann, cui seguirà *Edificio 3* del regista argentino Claudio Tolcachir, *De infinito universo* di Filippo Ferraresi e *Romeo e Giulietta* con la regia di Mario Martone. Sta attualmente lavorando ai costumi del nuovo spettacolo del drammaturgo argentino Rafael Spregelburd prodotto dal Teatro Due di Parma.

ALVISE VIDOLIN

Regista del suono. Figura storica della regia del suono e del *live electronics*. Dopo aver compiuto studi scientifici e musicali a Padova, inizia nel 1975 la docenza al corso di Musica

Elettronica al Conservatorio Benedetto Marcello di Venezia, ruolo che ricoprirà fino al 2009. Ha curato la realizzazione elettronica e la regia del suono di molte opere, collaborando con compositori quali Ambrosini, Battistelli, Berio, Clementi, Donatoni, Guarneri, Nono, Sciarrino, per esecuzioni in festival quali Biennale di Venezia, Maggio Musicale Fiorentino, Milano Musica, Festival delle Nazioni di Città di Castello, Ravenna Festival, Settembre Musica e MITO, Festival d'Automne e IRCAM di Parigi, Salzburg Festival, Wien Modern, Münchener Biennale, Konzerthaus e Musik-Biennale di Berlino, Donaueschinger Musikstage, Warszawska Jesień, ccOT Festival di Taipei, e in teatri quali Scala, Fenice, Opera di Roma, Comunale di Bologna, Almeida di Londra, Alte Oper di Francoforte, Staatstheater di Stoccarda, Théâtre National de Chaillot, Odéon e Opéra Bastille di Parigi, Opéra National du Rhin di Strasburgo. Collabora dal 1974 con il Centro di Sonologia Computazionale (CSC-DEI) dell'Università di Padova partecipando alla sua fondazione, svolgendo attività didattica, di ricerca e di responsabile della produzione musicale. Cofondatore dell'Associazione di Informatica Musicale Italiana (AIMI) ne ha assunto la presidenza nel triennio 1988-1990. Dal 1977 ha collaborato in varie occasioni con la Biennale di Venezia soprattutto in veste di responsabile del Laboratorio permanente per l'Informatica Musicale della Biennale (LIMB), curatore della International Computer Music Conference (1982) e della mostra storica *Nuova Atlantide-Il continente della Musica Elettronica 1900-1986*. Dal 1992 al 1998 ha collaborato con il Centro Tempo Reale di Firenze come responsabile della produzione musicale. È inoltre membro del comitato scientifico dell'Archivio Luigi Nono, socio corrispondente dell'Istituto Veneto di Scienze Lettere e Arti e docente di Live Electronics – Sound and Music Computing alla Summer Academy della Accademia Musicale Chigiana. Ha pubblicato lavori di carattere scientifico e divulgativo e tenuto numerose conferenze sui rapporti fra musica e tecnologia. Svolge inoltre attività di ricerca scientifica nel campo del *Sound and Music Computing* studiando le potenzialità compositive ed esecutive offerte dai mezzi informatici e dall'intelligenza artificiale.

VALENTINA CORÒ

Soprano. Nata Venezia, consegue la laurea in Canto lirico al Conservatorio Benedetto Marcello. Successivamente si specializza al Mozarteum di Salisburgo con Josef Wallnig e al Conservatorio Čajkovskij di Mosca. Ha lavorato con direttori quali Mehta, Armiliato, Harding, Frizza, Sardelli e con registi come Livermore, Fura dels Baus, Hartmann, Krief, Pizzi, Wake Walker. In particolare è Sirena in *Rinaldo* di Händel, Curra nella *Forza del destino*, Dangeville in *Adriana Lecouvreur*, Suzy nella *Rondine*, Giovanna in *Rigoletto*. Ha fatto parte delle stagioni liriche del Maggio Musicale Fiorentino, Teatro Alighieri di Ravenna, Teatro Grande di Brescia, Teatro Mario Del Monaco di Treviso, Teatro Olimpico di Vicenza, Teatro Comunale di Rovigo, Mozarteum di Salisburgo, Ateneo Veneto, Fondazione Cini di Venezia, Biennale Musica. È vincitrice di diversi concorsi internazionali. Tra gli impegni recenti c'è il debutto nelle *Maschere* di Mascagni al Goldoni di Livorno e il ruolo di Turandot al Maggio Musicale Fiorentino. Alla Fenice canta nella *Traviata* (2023), in *Rinaldo* (2021) e nel *Vestito nuovo dell'imperatore* (2012).

HEIDI MELTON

Soprano, interprete del ruolo di una donna. Americana, vincitrice di numerosi concorsi internazionali, è una delle più grandi interpreti wagneriane dei nostri tempi. Apre la stagione 2023-2024 con il debutto alla St. Louis Symphony Orchestra in *Cavalleria rusticana* in forma di concerto. Altri successi includono *Erwartung* con l'Orchestra del Minnesota, l'Orchestra Sinfonica di Barcellona e l'Orchestra Nazionale della Catalogna. La scorsa stagione ha debuttato come Isolde alla Seattle Opera in *Tristan und Isolde*. Collabora con i teatri e le orchestre più importanti del mondo, tra cui Deutsche Oper Berlin, Oper Frankfurt, Palau de les Arts Reina Sofía di Valencia, Orquestra Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya, Canadian Opera Company, Opéra National de Bordeaux, Metropolitan Opera, Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI, BBC Scottish Symphony, Aspen Music Festival, San Francisco Opera, London Symphony Orchestra e Berlin Philharmonic. Tra i direttori con cui ha lavorato si citano almeno Karina Canellakis, Mark Russell Smith, Simon Rattle, Zubin Mehta, Fabio Luisi, Kirill Petrenko, Donald Runnicles, Paul Daniel, Markus Stenz.

Il Premio Venezia giunge alla sua quarantesima edizione

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 quarantesima edizione e realizzato con il contributo della Regione del Veneto, sotto l'Alto Patronato del Presidente della Repubblica e con il patrocinio del MiBACT, 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, Andrea Bacchetti, Giuseppe Albanese, solo per citarne alcuni.

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



La sala grande della Fenice durante la finale del Premio Venezia (foto di Michele Crosera).

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.

Grazie al contributo di numerosi sponsor e mecenati, il Premio Venezia si distingue per la ricchezza dei riconoscimenti economici assegnati alla cinquina dei finalisti e al vincitore: il primo classificato e i finalisti ricevono borse di studio e premi in denaro per un ammontare di oltre 100.000 euro. Non solo: tra i motivi per i quali il Premio Venezia è considerato una delle manifestazioni più importanti in Italia, oltre al sostanzioso 'tesoretto' economico vi è anche il ricchissimo programma di concerti che impegneranno il primo classificato, un programma che assomiglia a vera e propria *tournee* annuale che porterà il pianista a esibirsi in diverse sedi concertistiche italiane e estere: quest'anno sono previste tappe a Bruxelles, Belluno, Padova, Bologna, Mestre, Mogliano, Preganziol, Sacile, Firenze, Riviera del Brenta, Vicenza, Pesaro e Longo e poi ancora Venezia e di nuovo Fenice, dove il pianista primo classificato tornerà a suonare in assolo in occasione del concerto del 2 giugno 2025 offerto alla cittadinanza per celebrare il settantanesimo anniversario della Repubblica.

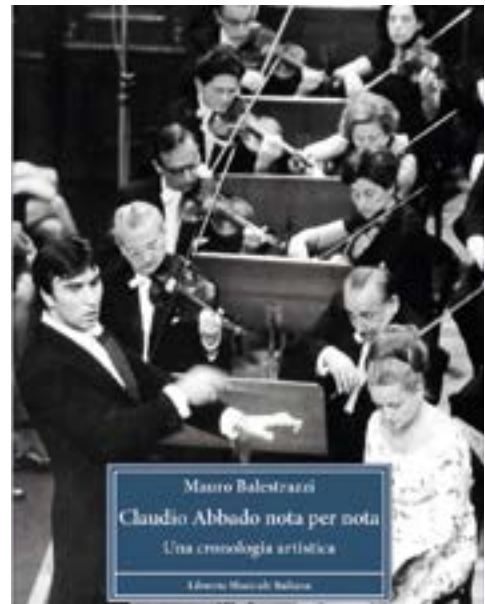
Il concorso è aperto ai pianisti di ogni nazionalità con età non superiore ai 24 anni alla data del concorso; titolari di un diploma di Conservatorio di Musica o di Istituto Musicale Pareggiato italiano conseguito in tutte le sessioni nell'anno accademico 2022-2023; voto minimo di diploma del vecchio ordinamento 10 oppure diploma accademico di I livello da 105 a 110. Il calendario del concorso 2024 prevede nelle giornate di martedì 8, mercoledì 9 e giovedì 10 ottobre 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 venerdì 11 ottobre 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 sabato 12 ottobre ore 15.00 per l'esibizione della cinquina dei semifinalisti, nella Sala Grande della Fenice. Il gran finale è con il concerto dei finalisti in Sala Grande che si svolgerà domenica 13 ottobre ore 17.00: l'esibizione sarà trasmessa in differita su Rai Radio3.

I componenti della giuria tecnica del Premio Venezia 2024, scelti tra musicologi ed esecutori di chiara fama, saranno Joaquin Achucarro, Luca Mosca, Carla Moreni, Filippo Gorini, Enrico Brondi e Marco Tutino.

Claudio Abbado, due libri tra note e alberi nei dieci anni dalla scomparsa

Sono passati dieci anni dalla sua scomparsa ma il ricordo di Claudio Abbado è più vivido che mai. Manca Abbado, manca al mondo della musica e non solo, perché ancora oggi, come allora, la sua figura artistica rappresenta per tutti un punto di riferimento unico. Ne sono testimonianza i tanti progetti legati ancora al suo nome. Tra questi, due pubblicazioni, entrambe edita dalla LIM proprio nel 2024, anno del decennale, che saranno presentati nelle Sale Apollinee del Teatro La Fenice in una conferenza in programma lunedì 16 settembre 2024 alle ore 18.00, a ingresso libero fino a esaurimento dei posti disponibili.

Ho piantato tanti alberi. Claudio Abbado, ritratti recensioni interviste è opera di Angelo Foletto, critico musicale rimasto «impigliato» nel genio musicale del maestro. Lo spiega bene Alessandro Baricco, nella prefazione al volume: «Ho preso a sfogliare questo libro, una mattina di inverno zeppa di sole, e più andavo avanti più mi cresceva una specie di sorriso divertito, e non era per il sole in regalo: il fatto è che più scorrevano le pagine più quel che leggevo mi sembrava qualcosa di letterario, una storia che non poteva essere accaduta vera-



mente, ma una bella iperbole poetica, un po' epica, vagamente borgesiana, ma poteva anche essere uscita da *Anime baltiche* di Brokken. Un critico musicale/musicologo che rimane impigliato nel genio di un musicista e per un'intera vita lo accompagna senza far troppo rumore, sempre scostato di un paio di passi, a quella distanza sufficiente a non perdere nulla di quello che poteva accadere e necessaria per non rischiare di intralciare nulla di quello che doveva accadere. Di fatto, quella di Foletto per Abbado è stata, mi sembra di capire, un'avventura intellettuale, una passione irresistibile e una cura da declinare con tutta la civiltà possibile. Adesso che questo libro ne raccoglie ogni singola tessera, il bilancio è impressionante e, come dicevo, piuttosto poetico e letterario: mi commuove, tra le altre cose, l'attenzione con cui i due ebbero cura, mi è sembrato di capire, di non far sbordare il loro rapporto in una vera e piena amicizia, mantenendosi a lungo sul bordo di un riconoscersi reciproco, molto misurato ed elegante. Come a non complicare un viaggio che doveva essere soprattutto un viaggio nella musica».

È frutto di ricerche da certosino il lavoro di Mauro Balestrazzi, *Claudio Abbado nota per nota. Una cronologia artistica*, che vuole far emergere come nessun altro direttore, dopo Herbert von Karajan, abbia lasciato un'impronta così forte sul piano dell'interpretazione. L'opera di Balestrazzi si propone di fissare un'immagine inedita di Claudio Abbado, seguendone il cammino artistico quasi giorno per giorno, dai primi concerti come pianista agli ultimi indimenticabili di Lucerna. Accompagna la cronologia delle opere e dei concerti una ricca appendice di dettagli, una specie di radiografia artistica che si concentra di volta in volta sul repertorio, operistico e sinfonico, sulle orchestre, sui solisti e sui cantanti. Nessun altro direttore è stato a capo, ovviamente in momenti diversi, di due teatri come la Scala e la Staatsoper di Vienna e di due orchestre come i Wiener Philharmoniker e i Berliner Philharmoniker. Si cerca inoltre di far luce sul periodo meno conosciuto della carriera di Abbado, quello iniziale, curiosando anche tra i verbali d'esami al Conservatorio. Una carrellata di locandine e programmi di opere e concerti fa rivivere, anche visivamente, il lungo percorso dagli anni Cinquanta del Novecento al primo decennio del nuovo secolo.

Nuova stagione e nuovi spazi per la Fenice

Da pochi giorni è iniziata la campagna abbonamenti per le Stagioni Lirica e Balletto e Sinfonica 2024-2025 della Fondazione Teatro La Fenice di Venezia. È da mercoledì 4 settembre che è possibile infatti acquistare le nuove sottoscrizioni, così come i singoli biglietti per tutti gli spettacoli in programma.

La presentazione dei cartelloni, condotta dal sovrintendente e direttore artistico Fortunato Ortombina, si è svolta nel mese di luglio nella platea della sala grande di Campo San Fantin. Ma l'evento è stato anche l'occasione per mostrare al pubblico i nuovi spazi del *bookshop* e della biglietteria, così come il bar del *foyer* completamente rinnovato negli arredi e nella *location*: un *restyling* degli interni fenicei che cade tra l'altro a vent'anni esatti dalla riapertura effettiva del teatro dopo il disastroso incendio del 1996. I lavori di rinnovo dei locali fanno parte del più ampio progetto di abbattimento delle barriere architettoniche ormai in via di definizione che ha compreso tra i vari interventi anche la sostituzione di un ascensore destinato al pubblico, la realizzazione di una rampa per l'accesso dalla porta San Gaetano in prossimità dell'ingresso principale e l'installazione di un pontile galleggiante per agevolare l'accesso dalla porta d'acqua.



Il bar del foyer e il bookshop della Fenice nella loro veste rinnovata.

MAESTRI COLLABORATORI

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

ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE

Violini primi Roberto Baraldi ♦, Miriam Dal Don ♦ ♦, Margherita Miramonti, Alessia Avagliano, Federica Barbali, Mauro Chirico, Andrea Crosara, Sara Michieletto, Martina Molin, Annamaria Pellegrino, Giacomo Rizzato, Xhoan Shkreli, Anna Trentin, Livio Salvatore Troiano, Maria Grazia Zohar

Violini secondi Alessandro Cappelletto •, Gianaldo Tatone •, Samuel Angeletti Ciaramicoli, Nicola Fregonese, Fjorela Asqeri, Alessandro Ceravolo, Valentina Favotto, Emanuele Fraschini, Davide Giarbella, Davide Gibellato, Luca Minardi, Carlotta Rossi, Elizaveta Rotari, Eugenio Sacchetti

Viole Antonio Bernardi, *nnp**, Maria Cristina Arlotti, Elena Battistella, Valentina Giovannoli, Anna Mencarelli, Marco Scandurra, Matteo Torresetti, Davide Toso, Lucia Zazzaro

Violoncelli Giacomo Cardelli •, Marco Trentin, Valerio Cassano, Audrey Lucille Sarah Lafargue, Antonio Merici, Filippo Negri, Antonino Puliafito

Contrabbassi Matteo Liuzzi •, Stefano Pratisoli •, Leonardo Galligioni, Walter Garosi, Marco Petruzzi, Denis Pozzan

Flauti Gianluca Campo •, Fabrizio Mazzacua

Ottavino Silvia Lupino

Oboi Andrea De Francesco • ♦, Rossana Calvi •, Carlo Ambrosoli, Anna Sorgentone ♦

Corno inglese Angela Cavallo

Clarinetti Vincenzo Paci •, Federico Ranzato

Clarinetto basso Fabrizio Lillo

Fagotti Marco Giani •, Riccardo Papa, Monica Ivette Zepeda Perez ♦

Controfagotto Fabio Grandesso

Corni Andrea Corsini •, Dario Venghi, Giulio Montanari ♦

Trombe Piergiuseppe Doldi •, Alberto Capra, Giovanni Lucero, Eleonora Zanella

Tromboni Giuseppe Mendola •, Domenico Zicari •, Federico Garato, Valerio Terzan ♦

Trombone basso Ivan Davi ♦

Basso tuba Alberto Azzolini

Timpani Dimitri Fiorin •, Barbara Tomasin •

Percussioni Paolo Bertoldo, Claudio Cavallini, Diego Desole

Arpa Maria Carolina Patrocínio Coimbra • ♦

Celesta Aleksandra Pavlova ♦

♦ primo violino di spalla

• prime parti

♦ a termine

CORO DEL TEATRO LA FENICE

Alfonso Caiani
maestro del Coro

Andrea Chinaglia ◇
altro maestro del Coro

Soprani Elena Bazzo, Serena Bozzo, Anna Maria Braconi, Lucia Braga, Caterina Casale, Emanuela Conti, Chiara Dal Bo', Milena Ermacora, Carlotta Gomiero, Anna Malvasio, Sabrina Mazzamuto, Antonella Meridda, Alessia Pavan, Lucia Raicevich, Rakhsha Ramezani Meiami, Ester Salaro, Elisa Savino, Mi Jung Won

Alti Valeria Arrivo, Mariateresa Bonera, Rita Celanzi, Marta Codognola, Claudia De Pian, Maria Elena Fincato, Simona Forni, Alessia Franco, Silvia Alice Gianolla, Liliia Kolosova, Eleonora Marzaro, Francesca Poropat, Orietta Posocco, Nausica Rossi, Alessandra Vavasori

Tenori Domenico Altobelli, Andrea Biscontin, Cosimo Damiano D'Adamo, Dionigi D'Ostuni, Miguel Angel Dandaza, Salvatore De Benedetto, Giovanni Deriu, Hernan Victor Godoy, Safa Korkmaz, Enrico Masiero, Eugenio Masino, Carlo Mattiazzo, Stefano Meggiolaro, Mathia Neglia, Marco Rumori, Massimo Squizzato, Alessandro Vannucci

Bassi Giuseppe Accolla, Carlo Agostini, Enzo Borghetti, Antonio Casagrande, Antonio Simone Dovigo, Emiliano Esposito, Salvatore Giacalone, Umberto Imbrenda, Massimiliano Liva, Luca Ludovici, Gionata Marton, Nicola Nalesso, Emanuele Pedrini, Mauro Rui, Roberto Spanò, Franco Zanette

SOVRINTENDENZA E DIREZIONE ARTISTICA

Fortunato Ortombina *sovrintendente e direttore artistico*

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

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

Marco Paladin *direttore musicale di palcoscenico*

Lucas Christ *assistente musicale della direzione artistica*

SERVIZI MUSICALI **Cristiano Beda, Salvatore Guarino**

ARCHIVIO MUSICALE **Andrea Moro, Tiziana Paggiaro**

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

UFFICIO STAMPA **Barbara Montagner responsabile, Elena Cellini, Elisabetta Gardin, Alessia Pelliciolli, Thomas Silvestri, Pietro Tessarin**

ARCHIVIO STORICO **Marina Dorigo, Franco Rossi consulente scientifico**

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

DIREZIONE GENERALE

Andrea Erri *direttore generale*

DIREZIONE AMMINISTRATIVA E CONTROLLO

Andrea Erri *direttore ad interim, Dino Calzavara responsabile ufficio contabilità e controllo, Nicolò De Fanti, Anna Trabuio*

FENICE EDUCATION **Monica Fracassetti, Andrea Giacomini**

DIREZIONE MARKETING **Andrea Erri direttore ad interim, Laura Coppola responsabile**

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

DIREZIONE DEL PERSONALE

DIREZIONE DEL PERSONALE E SVILUPPO ORGANIZZATIVO

Giorgio Amata *direttore*

Alessandro Fantini *direttore organizzativo dei complessi artistici e dei servizi musicali*

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*

DIREZIONE DI PRODUZIONE E DELL'ORGANIZZAZIONE SCENOTECNICA

Lorenzo Zanoni *direttore organizzazione della produzione, Lucia Cecchelin responsabile della programmazione, Sara Polato altro direttore di palcoscenico, Silvia Martini, Dario Piovan, Mirko Teso, Giovanni Barosco* ◇

ALLESTIMENTO SCENOTECNICO **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, Matteo Cicogna, Pierluca Conchetto, Roberto Cordella, Filippo Maria Corradi, *nnp**, Alberto Depplieri, Cristiano Gasparini, Lorenzo Giacomello, Daria Lazzaro, Carlo Melchiori, Francesco Nascimben, Francesco Padovan, Giovanni Pancino, Claudio Rosan, Stefano Rosan, Giacomo Tagliapietra, Riccardo Talamo, Agnese Taverna, Luciano Tegon, Endrio Vidotto, Andrea Zane, Giacomo Gasparello ◇

ELETTRICISTI Andrea Benetello *capo reparto*, Marino Perini *vice capo reparto*, Alberto Bellemo, Elisa Bortolussi, Carmine Carelli, Tommaso Copetta, Alessandro Diomede, Federico Geatti, Alessio Lazzaro, Giovanni Marcon, Federico Masato, Alberto Petrovich, Alessandro Scarpa, Giacomo Tempesta, Giancarlo Vianello, Massimo Vianello, Roberto Vianello, Michele Voltan, Edoardo Donò ◇, Giorgio Formica ◇, Ricardo Ribeiro ◇, Tommaso Stefani ◇

AUDIOVISIVI Stefano Faggian *capo reparto*, *nnp**, Cristiano Faè, Tullio Tombolani, Daniele Trevisanello, Nicola Costantini ◇

ATTREZZERIA Romeo Gava *capo reparto*, Vittorio Garbin *vice capo reparto*, Leonardo Faggian, Paola Ganeo, Petra Nacmias Indri, Roberto Pirrò, Luca Potenza, Maria Francesca Cardarelli ◇

INTERVENTI SCENOGRAFICI Giorgio Mascia

SARTORIA E VESTIZIONE Emma Bevilacqua *capo reparto*, Luigina Monaldini *vice capo reparto*, Carlos Tieppo ◇, *collaboratore dell'atelier costumi*, Bernadette Baudhuin, Valeria Boscolo, Stefania Mercanzin, Morena Dalla Vera, Marina Liberalato, Paola Masè, Alice Niccolai, Francesca Semenzato, Ambra Accorsi ◇, Maria Assunta Aventaggiato ◇, Jessica De Marchi ◇, Maria Patrizia Losapio ◇, Filippo Soffiati ◇, Paola Milani *addetta calzoleria*

◇ a termine, in somministrazione o in distacco

**nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso

GLI ULTIMI APPUNTAMENTI
DELLA STAGIONE LIRICA E BALLETTTO
2023-2024

Teatro Malibran
31 ottobre, 3, 5, 7, 10 novembre 2024

La vita è sogno
musica di Gian Francesco Malipiero

direttore Francesco Lanzillotta
regia Valentino Villa

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

STAGIONE LIRICA E BALLETTTO 2024-2025

Teatro La Fenice
20, 23, 26, 29 novembre
1 dicembre 2024
opera inaugurale

Otello
musica di Giuseppe Verdi

direttore Myung-Whun Chunga
regia Fabio Ceresa

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
22, 24, 27, 30 novembre 2024

La traviata
musica di Giuseppe Verdi

direttore Diego Matheuz
regia Robert Carsen

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
allestimento Fondazione Teatro La Fenice '2004-2024'

Teatro Malibran
15, 16, 17, 18, 19 gennaio 2025

Romeo e Giulietta
musica di Sergej Prokof'ev

coreografia di John Neumeier
direttore Markus Lehtinen

Hamburg Ballet
Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
7, 9, 11, 14, 16, 19, 23, 25, 28 febbraio 2025

Rigoletto
musica di Giuseppe Verdi

direttore Daniele Callegari
regia Damiano Michieletto

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
20, 21, 22, 26, 27 febbraio
1, 2, 4 marzo 2025

Il barbiere di Siviglia
musica di Gioachino Rossini

direttore Renato Palumbo
regia Bepi Morassi

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro Malibran
7, 9, 11, 13, 15 marzo 2025

Il trionfo dell'onore
musica di Alessandro Scarlatti

direttore Enrico Onofri
regia Stefano Vizioli

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in occasione del 300° anniversario della morte
di Alessandro Scarlatti

Teatro La Fenice
28, 30 marzo, 1, 4, 6 aprile 2025

Anna Bolena
musica di Gaetano Donizetti

direttore Renato Balsadonna
regia Pier Luigi Pizzi

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro Malibran
2, 4, 10, 13, 15 maggio 2025

Der Protagonist
musica di Kurt Weill

direttore Markus Stenz
regia Ezio Toffolutti

Orchestra del Teatro La Fenice
nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
16, 18, 20, 22, 24 maggio 2025

Attila

musica di Giuseppe Verdi

direttore Sebastiano Rolli
regia Leo Muscato

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
20, 22, 24, 28 giugno, 1 luglio 2025

Dialogues des carmélites

musica di Francis Poulenc

direttore Frédéric Chaslin
regia Emma Dante

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in coproduzione con Fondazione Teatro dell'Opera di Roma

Teatro La Fenice
29, 31 agosto, 2, 4, 7 settembre 2025

Tosca

musica di Giacomo Puccini

direttore Daniele Rustioni
regia Joan Anton Rechi

Orchestra del Teatro La Fenice
nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
18, 19, 20, 21, 23 settembre 2025

La Cenerentola

musica di Sergej Prokof'ev

coreografia di Jean-Christophe Maillot
direttore Igor Dronov

Les Ballets de Monte-Carlo
Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibrán
3, 4, 5 ottobre 2025

España

coreografie Eduardo Martinez, Antonio Pérez,
Albert Hernández e Irene Tena,
Patricia Guerrero

Compagnia Larreal
Real Conservatorio Profesional de Danza
Mariemma

Teatro Malibrán
10, 11 ottobre 2025

Hashtag

nuova versione 2025
musica di Flavien Taulelle

coreografia di Riyad Fghani

Pockemon Crew

produzione Association Qui fait ça? Kiffer ça!
coproduzione Ville de Lyon,
Région Rhône-Alpes

Teatro La Fenice
17, 19, 21, 23, 26 ottobre 2025

Wozzeck

in versione italiana
musica di Alban Berg

direttore Markus Stenz
regia Valentino Villa

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro Malibrán
31 gennaio, 1, 2, 4, 5 febbraio 2025

Acquaprofonda

musica di Giovanni Sollima
OPERA PER LE SCUOLE

direttore Eric Eade Foster
regia Luis Ernesto Doñas

Orchestra 1813 del Teatro Sociale di Como
allestimento AsLiCo

Teatro Malibrán
2, 3, 4, 5 aprile 2025

Arcifanfano re dei matti

musica di Baldassare Galuppi
OPERA PER LE SCUOLE

direttore Francesco Erle
regia Bepi Morassi

Orchestra del Conservatorio
Benedetto Marcello di Venezia

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



GLI ULTIMI APPUNTAMENTI
DELLA STAGIONE SINFONICA
2023-2024

Teatro La Fenice

venerdì 18 ottobre 2024 ore 20.00 turno S
sabato 19 ottobre 2024 ore 20.00
domenica 20 ottobre 2024 ore 17.00

direttore

Juanjo Mena

Sergej Rachmaninov
Concerto per pianoforte e orchestra n. 3
in re minore op. 30

Witold Lutosławski
Concerto per orchestra

pianoforte Nicolò Cafaro

Orchestra del Teatro La Fenice

STAGIONE SINFONICA 2024-2025

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, Wein und Gesang! op. 333
Rosen aus dem Süden op. 388
Éljen 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 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 *Scozzese*

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

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

direttore

Stanislav Kočanovskij

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

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

Orchestra del Teatro La Fenice





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 1973 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 correranno 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 € 150
Benemerito € 280 Donatore € 530
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
Campo San Fantin 1897, San Marco
30124 Venezia Tel: 041 5227737

Cda

Alteniero degli Azzoni Avogadro, Yaya Coin Masutti, Vettor Marcello del Majno, Gloria Gallucci, Martina Luccarda Grimani, Emilio Melli, Renato Pelliccioli, Marco Vidal, Maria Camilla Bianchini d'Alberigo, Giorgio Cichellero Fracca (revisore dei conti)

Presidente Maria Camilla Bianchini d'Alberigo
Presidente onoraria Barbara di Valmarana
Tesoriere Renato Pelliccioli
Segreteria organizzativa Matilde Zavagli Ricciardelli

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

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

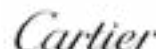
PUBBLICAZIONI

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 Bertoja 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.

SOCI FONDATORI



SOCI SOSTENITORI E PARTNER



VDA · telkonet

FREUNDENKREIS DES
TEATRO LA FENICE



Swiss Seaside Foundation



MOTORCLASS

Concessionaria Audi per la provincia di Venezia

zafferano



HAUSBRANDT

TRISTE 1892



Marsilio



APV INVESTIMENTI



AUTORITÀ DI SISTEMA PORTUALE
DEL MARE ADRIATICO SETTENTRIONALE

Porto di Venezia e Chioggia

MAVIVE
VENEZIA



CIPRIANI
FOOD
FONDATO 1982

ALILAGUNA

VETTORE UFFICIALE

TRENITALIA
GRUPPO REGIONE DELLO STATO ITALIANO

CONSIGLIO DI INDIRIZZO

Luigi Brugnaro

presidente

Luigi De Siervo

vicepresidente

Teresa Cremisi

Maria Laura Faccini

Maria Leddi Maiola

consiglieri

Fortunato Ortombina

sovrintendente e direttore artistico

COLLEGIO DEI REVISORI DEI CONTI

Massimo Chirieleison, *presidente*

Arcangelo Boldrin

Lucia Calabrese

SOCIETÀ DI REVISIONE

PricewaterhouseCoopers S.p.A.



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. 122 - settembre 2024
ISSN 1971-8241

La fabbrica illuminata
Erwartung

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, Massimo Marino, Veniero Rizzardi, Franco Rossi

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 settembre 2024
da L'Artegrafica S.n.c. - Casale sul Sile (TV)
iva assolta dall'editore ex art. 74 DPR 633/1972

€ 10,00