



TEATRO ALLA SCALA
(ENTE AUTONOMO)

UFFICIO STAMPA

Stagione

1951/52

OPERA

WOZZECK

Giornale

AVANTI

Data

6/6/52

"Wozzeck,, di Berg

Serata burrascosa, combattuta, quella di ieri sera alla Scala per la prima di « Wozzeck » di Alban Berg.

La fine del terzo atto, però, ha segnato il trionfo completo della parte intelligente del pubblico, che ha nella stragrande maggioranza tributato un autentico successo chiamando direttore e interpreti per dodici volte alla ribalta e soffocando così le sparse disapprovazioni. Tuttavia la serata è stata turbata da uno spiacevole incidente: durante il secondo atto, alcuni male educati hanno intorrotto con fischi e battute di cattivo gusto. Ciò ha indotto Mitropoulos ha tenere un cortese ma indicativo discorso alla fine dell'atto, pregando gli ascoltatori di astenersi, durante l'esecuzione, dal disturbare. E ciò per l'estrema concentrazione che la direzione di quest'opera richiede. Messa a punto giusta e doverosa, che ci auguriamo sistemi definitivamente presuntuosi ignoranti maleducati, che offendono non solo l'arte (tuttavia nei loro gusti non vogliamo interferire), ma soprattutto l'interprete, e quindi l'ospite.

Il « Wozzeck » di Alban Berg porta la data 1916-20. Anni di « tensione » per l'Europa, lanciata nell'avventura della guerra, da cui uscirà comunque spiritualmente sconfitta. E' in quell'epoca che nella Germania, disintegrata e stanca, si leva la voce di un'arte amara, corrosiva, tutta volta alla scoperta e alla rivelazione della verità clinica e brutale che si nasconde dietro l'estremo brillare di una società in decadenza. E' l'età dell'espressionismo, dell'affermazione di una realtà umana senza illusioni e senza romanticismi, di un pronunciamento contro i valori del mondo « borghese », del mondo del capitalismo e dell'imperialismo. E' Grotz che invade la verità nascosta nel cuore dello « junker », del pescatore arricchito: è Berg che scrive il « Wozzeck », che si riallaccia alla violenta polemica scaturita quasi cent'anni prima in pieno fervore di idealità romantiche, dal duro realismo di Büchner. E la polemica sociale, il realismo dei contenuti umani e dell'espressione del « Wozzeck » büchneriano, aveva spinto infatti Berg all'interpretazione musicale: in realtà il dramma di Büchner aveva messo il dito sulla piaga — la piaga della miseria umana — per constatarne l'esistenza, per conoscere il morbo; aveva compiuto in termini poetici l'indagine brutale, senza luce di speranza e prospettiva di salvezza, sul materiale umano che sarà poi di Grotz, di Weill, di Toller o di Brecht. E' in questo ordine di cose, materiali e spirituali, che nasce dunque il « Wozzeck » di Berg. Nasce riducendo a quindici le originarie ventidue scene di Büchner: ma la sostanza umana è la stessa, è sempre la vicenda del soldato, simbolo dei miserabili esclusi per la loro stessa « condizione » sociale alla « vita dell'uomo ». Wozzeck vive questa sua situazione, e la medita anche: ma nulla egli può farvi contro, affondato come è in un ineluttabile destino. La ribellione non è presente nel dramma di Büchner, come non lo è in Berg: la storia di

Wozzeck, lanciata ben oltre il suo stesso accadere, è semplice protesta: protesta degli autori, consapevoli e sofferenti di una realtà presente. E' questo il limite, se ben si guarda, di Büchner e del suo così detto « socialismo », come di Berg e in genere dell'espressionismo. I limiti di chi analizza senza risolverli, del constatare senza indicare un rimedio. Per Büchner si può parlare di un residuo di romantico fatalismo; per Berg di sentimento tragico e pessimistico della vita (il sentimento comune a tutta la sua generazione di artisti). E tale è la sua ricca musica, cioè direttamente rivolta a sottolineare il significato tragico (e non fatalistico) del contenuto sociale del dramma (si veda ad esempio, nel primo atto, la scena nello studio del dottore, dove violento è il contrasto fra le due mentalità e quindi i due mondi. Mentalità non singolari, ma collettive: cioè di « classe ». Oppure, ancora, nel secondo atto l'incontro di Wozzeck con il capitano e il dottore, assolutamente indifferenti al suo dolore).

Musica, quella di Berg, che si costruisce in forme classiche (suites, rapsodie, tempi di sonata, pasacaglie, fughe, invenzioni), ma per esclusiva esigenza espressiva del suo autore, non per precostituita intenzione innovatrice. Dirà lo stesso Berg: « Quello che io considero essere la mia particolare conquista, è che nessun pubblico dal momento in cui il sipario si alza al momento in cui cala, porge attenzione alle varie fughe, invenzioni, variazioni... Ognuno porge attenzione solo alle vaste implicazioni sociali del lavoro, che trascendono il personale destino di Wozzeck. Questa, io credo, è la mia conquista ». Parole chiare e vere, che esprimono il temperamento teatrale di Berg. E infatti il « Wozzeck », a prescindere dai suoi intrinseci e immensi valori musicali, si configura in una assoluta unità di stile, in cui la voce declamante si appoggia all'orchestra come alla sua naturale rivattrice espressiva, mentre il taglio scenico è tale da non compromettere mai il ritmo teatrale. Abolita la forma chiusa, e quindi l'alternarsi di dialogo ed espansione sentimentale, il rischio era di cadere in un appesantimento della azione drammatica. Niente di tutto questo. Il testo musicale, pur così formalmente costruito e consequente, non sacrifica nulla alla recitazione, così che non si può dire di un sopravvento della musica sullo spettacolo, di questo su quella. Berg ha nel « Wozzeck » dato vita a un'opera in cui ogni elemento è centrale e complementare nello stesso tempo, in virtù di quella mirabile sintesi e unità, che conosce sempre e solo l'opera d'arte.

Il contenuto della musica di questo « Wozzeck », si deduce da quanto si è detto. Una musica che non indulge a schemi linguistici e tuttavia fondamentale e tonale. Non siamo, ancora, nella dodecafonia anche se già nell'ambito « seriale »: anzi non pochi sono gli squarci tonali che Berg, rispondendo ad un preciso impegno

espressivo, introduce nel discorso. Una musica, comunque, che ha pagine sulle quali, pensiamo, nessuno potrà porre un dubbio. Così, nel secondo atto scena quarta, (« Wozzeck » che incontra all'osteria la moglie con l'amante), il sovrapporsi di un valzer popolare accompagnata da una orchestra paesana a quello che è in orchestra il racconto del tormento di Wozzeck, dà luogo ad impasto di armoni sovrapposte che realizza una narrativa di impressionante potenza. E' presente qui, più che mai, quel senso di sarcastico e amaro abbandono che poi di Weill sarà l'esclusiva materia poetica. Presente nell'orchestra di paese, stonata e gracchiante: elemento espressivo che però in Berg si accompagna ad una concezione ben più vasta del dolore umano. E tragico è in fatti Wozzeck, il suo personaggio, tragico il suo destino, che è poi quello di tutti gli uomini che, come lui, hanno vissuto la loro vicenda di miserabili paria, esclusi al diritto di essere e di sentire, relegati nel loro destino di oppressi nella vita e nella coscienza.

Esecuzione, quella di ieri sera alla Scala, mirabile. Mitropoulos ha sostenuto lo spettacolo dalla prima scena all'ultima con la formidabile intelligenza artistica di chi ha approfondito la partitura in ogni sua nota. A nessuno può sfuggire la difficoltà di questo Wozzeck: e l'averlo diretto a memoria, non è pertanto un saggio di abilità tecnica, ma invece la prova di una partecipazione totale ed esclusiva all'opera. Accanto a lui, bravi, bravissimi, gli interpreti: interpreti che cantano in italiano, ma che ciò nonostante hanno mantenuto il tono duro e incisivo del dialogo büchneriano: primo di tutti Tito Gobbi (Wozzeck), intelligente e buono nella recitazione; poi Italo Tajo nella parte del dottore, efficace e vivissimo; Hugues Cuénod un capitano a posto. In quanto a (Maria), Dorothy Wow, c'è sembrata la più efficace, anche perchè la sua pronuncia straniera, più l'avvicinava all'originale pronuncia del testo tedesco. Regia di Graf sostanzialmente a posto, e scene di Ratto nel complesso riuscite. Insomma uno spettacolo di cui siamo grati a tutti: al teatro, al direttore, agli interpreti, ai realizzatori teatrali.

LUIGI PESTALOZZA



TEATRO ALLA SCALA
(ENTE AUTONOMO)

UFFICIO STAMPA

Stagione

1951-52

OPERA

WOZZECK

Giornale

L'UNITA'

Data 6/6/52

La tragedia senza speranza del povero soldato Wozzeck

La pessimistica denuncia di una società in decadenza nel dramma più rappresentativo dell'espressionismo musicale tedesco

Composto tra il 1917 e il 1921, rappresentato per la prima volta a Berlino il 14 dicembre 1925, il Wozzeck di Alban Berg (1885-1935) ha avuto ieri la sua prima rappresentazione alla Scala. L'avvenimento, per quanto la coincidenza sia fortuita, può paragonare alla mostra delle opere di Van Gogh che si è chiusa soltanto da poche settimane. Come Van Gogh nel campo della pittura e forse più che più decisamente, nel campo della musica Berg rappresenta un momento cruciale nella storia dell'arte moderna: quella della ribellione spinta sino all'estremo limite, oltre il quale non vi è che la disintegrazione completa della forma, la sua disperazione, il vuoto artistico, in una parola, la ribellione di Berg è quella degli intellettuali tedeschi, cosiddetti espressionisti, i quali, di fronte alla bestialità trionfante dell'imperialismo guglielmino, prima, e poi di fronte alle catastrofi della guerra e della rivoluzione tradita, tentarono di esprimere la condanna della borghesia dominante fotografandola nei suoi aspetti più ripugnanti e macabri, scoprendo la sua corruzione, cercando di far salire al cielo la puzza della sua putrefazione.

L'espressionismo, dai suoi maggiori scrittori (Wedekind, il primo Brecht, Toller), alla pittura di Kokoschka e del gruppo «Il ponte», al film di Wiener *Il gabinetto del dottor Caligaris*, fu quindi amaro e pessimistico, disperato e corrotto, fu spesso un atto di accusa contro la società, ma non riuscì a trasformarsi in un vero grido di rivolta. (Vi sono invece artisti come Brecht che riuscirono a superare l'espressionismo giungendo al realismo).

In questo mondo il Wozzeck di Berg rappresenta un momento di grande importanza. Lo stesso dramma di Georg Buchner, sebbene composto un secolo prima, nel 1830, è tutto un grido di disperazione e di dolore. Wozzeck è il povero soldato, povero di danaro e povero di spirito, che ha un solo bene al mondo, Maria e il suo bambino. Per mantenerli è co-

retto a provare su se stesso le teorie pazzesche del dottore che fanno uscire di senno l'identità dello scienziato che opereranno in campo di battaglia. Ma è solo l'inizio del suo calvario: Maria, donna primigena e incosciente lo stradisce nel Tamburo Maggiore che, bastona Wozzeck riprendendogli la sua vergogna. Nella mente sconvolta di Wozzeck nasce l'idea del sangue; del delitto lo attira sino all'incapace di rivoltarsi contro chi lo opprime, egli riversa la disperazione sulla donna; Maria in riva allo stagno e accoltella, finendo poi egli stesso nella palude dove annega. Il dramma si chiude con una scena terribile. I bambini che giocano annunciano al figlio di Maria che sua madre è morta e corrono a vedere il cadavere; il bimbo che non può comprendere, li segue sul suo cavallino di legno gridando: «hop, hop, hop».

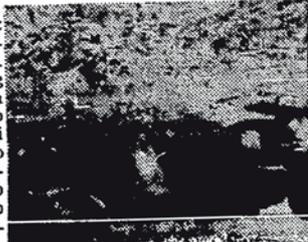
In questa tragedia Wozzeck, torturato dal dottore, deriso dal suo capitano che è un idiota incosciente, picchiato e derubato dal Tamburo Maggiore, è il simbolo evidente del popolo tedesco incapace di trovare una via di salvezza. Questo senso d'angoscia, di disperazione, di rivolta inutile trova nella musica di Wozzeck, quel clima di fatalità e di angoscia che pervade il dramma sin dalle prime battute, è la traduzione in arte della sensazione di disperata impotenza che gli artisti tedeschi sentivano di fronte alla duplice sconfitta della Germania: nella guerra e nella rivoluzione (si ricordino, in un altro campo, i verdastri ritratti della pittura espressionista, vere e proprie immagini di cadaveri ambulanti!). Sotto la cappa di piombo della borghesia, gli espressionisti tedeschi, pur rifiutando di adattarsi, non seppero varcarne i confini, non riuscirono a gettare un ponte verso un'arte veramente nuova, costruttiva e non solo distruttiva. Il Wozzeck, come, in un'altra direzione, il *Pelleas et Melisande* di Debussy, è

quindi un'opera limite», l'estremo frutto di un ramo ormai vizzoso. Esso indica l'ultimo confine — ed un confine assai pericoloso — a cui la musica può ancora giungere restando musica; ed indica perciò stesso la necessità di una soluzione nuova che, superando la semplice negazione del mondo borghese, entro cui esso è chiuso, scelga la strada aperta dalle forze nuove che salgono sul crollo delle antiche classi dirigenti. E questo è, ad un tempo, il limite storico ed estetico di questo geniale documento di un'epoca cruciale nella storia.

Se ora, dalle difficoltà che offre la comprensione di questo lavoro, passiamo a considerare le difficoltà dell'esecuzione, dobbiamo, trascurando ogni osservazione di dettaglio, ammirare il lavoro fatto alla Scala: dall'allestimento scenico — bozzetti di Gianni Ratto (che ha trovato una soluzione piena di gusto e di intelligenza alla difficoltà della rapida successione delle 15 scene), figurini di E-Colciangi, attenta regia di Herbert Graf — all'allestimento musicale. Qui stava il vero ostacolo che, sotto la trascinate guida di Dimitri Mitropoulos, l'orchestra e i cori della Scala (magistralmente istruiti da Veneziani) hanno superato pienamente assieme ad una compagnia di canto a cui non vanno certo lesinate le lodi: Tito Gobbi (Wozzeck), Dorothy Dow (Maria), Hugues Cuénod (capitano), Italo Tajo (dottore), Mirto Picchi (Tamburo Maggiore), Petre Munteanu, Carlo Badioli, Enrico Campi, Luciano Della Pergola, Eugenia Zaretska, Luigi Forti, Vittorio Pandano e Silvana Fasola, piccolissima perfetta interprete.

L'allestimento, dalla pittura delle scene, alle luci, ai macchinismi complicati, alla fattura dei costumi ha funzionato come un orologio contribuendo non poco al successo che è stato vivissimo nonostante qualche isolato contrasto.

Rubens Tedeschi





TEATRO ALLA SCALA
(ENTE AUTONOMO)

UFFICIO STAMPA

Stagione 1951/52

OPERA WOZZECK

Giornale

IL SOLE

Data 6/6/52

WOZZECK, di Alban Berg, alla «Scala»

Ecco: finalmente abbiamo sentito *Wozzeck* alla «Scala». *Wozzeck* era ormai diventato leggenda, mito; rappresentato per la prima volta a Berlino nel 1925, in varie parti del globo in seguito, a Roma durante la guerra, a Napoli a guerra finita, qualcuno parlava e scriveva di questo spartito come del solo al quale fossero applicabili i versi di Carducci: «Al mondo, oggi, da questo luogo (musicale, s'intende) incomincia la novella storia». Dura responsabilità; pesante impegno, anche per alcuni quinterni di musica, quello di mettere una pietra sul passato e di spalancare un mondo nuovo, abbattendo i diaframmi della diffidenza e dell'incomprensione.

Alban Berg assisteva, trentacinque anni fa, alla prima recita di un dramma vecchio di oltre mezzo secolo, appunto il *Wozzeck*, e subito pensava di trarne un'opera, scegliendo quindici degli innumerevoli quadri messi in fila dal suo autore Georg Büchner, a modo suo un anticipatore, in pieno Romanticismo, del più tetro Verismo. *Wozzeck* è un povero soldato che vive con una donna dalla quale ha avuto un bimbo; la donna lo tradisce, cedendo supinamente al Tamburo Maggiore del reggimento; *Wozzeck* le taglia la gola, poi si affoga. Spario.

Si dirà: estremamente banale, tutto questo. Già; ma se su questo fattaccio di cronaca si incol-

la la torva etichetta dell'«Espressionismo» tedesco del primo dopoguerra, tutto cambia aspetto; l'Espressionismo, superamento di quel Verismo che era pur stato ricco di palpiti, di sofferenze, di volontà di redenzione, non conosce, degli uomini e della loro vita, che le piaghe più putride e infette; non li giudica, li condanna; non tenta di soccorrerli, li stermina. L'esistenza umana non è, per gli «espressionisti», che un conglomerato di miseria, di viltà, di passività, di abulia, di ferocia e di bassezza. Autori drammatici «espressionisti» come Kaiser, Toller e Wedekind, romanzieri come Döblin e soci hanno continuato per anni a ripeterci: «l'uomo è un verme». Delirio di dissolvimento e di negazione, anzi di rinnegamento.

Trasportata nel Teatro musicale, una letteratura di questo genere poteva logicamente accompagnarsi soltanto ad una musica che costituisse di per sé stessa un elemento polemico altrettanto intransigente, quasi spietato. Alban Berg applicava infatti con estremo rigore alla cinematografia cronaca nera di *Wozzeck* il «sistema dodecafonico» inventato dal suo maestro Schoenberg, cercando in esso nuove possibilità espressive alla parola cantata o declamata, un varco che lasciasse intravedere conquiste inedite, uno spiraglio attra-

verso il quale far passare quel tanto di ossigeno che occorreva alla sopravvivenza attiva del Melodramma, che dopo aver raggiunto i vertici della gloria nell'Ottocento, e tenuto bravamente le estreme posizioni con Strauss, nel primo Novecento, sembrava giunto, esteticamente e stilisticamente, a un punto morto. Di questo tentativo non può non essergli dato merito. Occorre però considerare con espansione equanimità i risultati. Ammesso che nessuno, dal critico più conservatore allo spettatore più retrivo, possa ottusamente osteggiare per principio il linguaggio dodecafonico, questa formula teorica che sembra spostare la Musica alla Tavola del Logaritmi, vediamo — ed è la sola cosa che importa — quali emozioni lo spartito di *Wozzeck* suscitò in noi. E subito si constata che le sue stridule frane di suoni, i suoi allucinanti scatti polifonici che sovente naufragano in mucillagine enarmonica, i suoi barbarici clangori e le sue traslucide evanescenti ci lasciano troppe volte indifferenti. Se il dramma è urgente, la musica non è che l'esasperazione di una formula. Essa non ci conquista, non ci avvince, non ci soggioga, né ci comunica uno schietto fremito. Qualcuno afferma che in alcuni istanti essa raggiunge una sua spettrale suggestività, una feroce potenza lirica; e ciò può essere benissimo; anche gli orologi fermi, in un certo attimo della giornata, segnano l'ora esatta. Ma tali appariscenti coincidenze dell'azione e del commento sonoro risultano più che altro fortuite, e in ogni modo non si tratta che di pause effimere. Rimane invece la programmatica persecuzione di un discorso musicale «ore, aspro ed ingrato»: quello che ha fatto scrivere ad André Frédéricque: «*Wozzeck* equivale a una trapanazione del cranio». Malaguratamente, il cranio trapanato è il nostro.

A questo punto non ci sarebbe altro da aggiungere, se i paladini di Berg non offrirono qualche spunto che non può non essere ribattuto. Uno di questi paladini, in occasione del *Wozzeck*, pone il dilemma: o accettare il «messaggio» del loro profeta o — per quanto riguarda il Melodramma — appararsi di dormire fra le tombe (dei Grandi trapassati naturalmente). Risponderemo che è molto meglio dormire fra le tombe di Giuseppe Verdi e di Riccardo Wagner che aprire gli occhi e vedere una fila di vasi di vetro nei quali si rattroppiscono i feti sott'alcool delle opere mai dischiuse alla vita: infelici figlie, per esempio, di Darius Milhaud, di Gianfrancesco Malipiero e dei loro sparuti epigoni. Si è parlato anche dei «duetti» del Romanticismo (leggiti Verdi e Wagner) che si proponevano di elevare l'istinto amoroso a sfere sublimi, con «la grassa sensualità della musica» (!), mentre Berg, dovendo sottolineare episodi brutalmente sessuali, fa tacere l'orchestra (vale a dire: abdica). Stiano pure in pace, tutti quanti: fra un secolo il pubblico continuerà a commuoversi e ad esaltarsi ascoltando i «duetti» d'amore di *Tristano* e di *Otello*, e non saprà neppure che siano esistiti, un giorno, i «silenzii sessuali» di Berg.

*

Superba (ma non abbiamo più spazio!) l'esecuzione offerta dalla «Scala», con alla testa un diret-

tore come Dimitri Mitropoulos, il quale ha sviscerato in modo prodigioso le serpentine polifonie della partitura, e con un gruppo di magnifici interpreti. Il baritono Gobbi ha reso con rara evidenza l'ossessione di «*Wozzeck*»; Dorothy Dow, costretta a cantare su una tessitura stratosferica, ha dato a «*Maria*» un rilievo scenico impressionante; il tenore Picchi ha impersonato con misura il «*Tamburmaggiore*»; il basso Tajo ha fatto un'intelligente creazione del personaggio surrealista del «*Dottore*»; il Munteanu («*Andrés*»), il Quenod («*Capitano*»), il Della Pergola, la Zareska, il Badioli, il Campi e gli altri hanno figurato in modo impeccabile.

Gianni Ratto ha creato scene stupende, piene d'incubo; il regista Graf e Benois hanno conferito ai vari quadri un'atmosfera poderosamente suggestiva nelle luci, nei colori, nei movimenti. Appropriati e di gusto i costumi di Ebe Colciaghi.

Cronaca tempestosa. Cinque chiamati al primo atto, fra raffiche di fischi; altrettanti al secondo, con altri fischi, invettive fra spettatori, clamori: il direttore Mitropoulos faceva cenno di voler parlare e diceva: «*Cari spettatori*, questa è una musica, che esige una grande concentrazione cerebrale: prima ascoltate, poi giudicate». E questo era appunto ciò che il pubblico della «Scala», avvezzo a «concentrarsi cerebrialmente» da centosettantacinque anni, aveva fatto; prima aveva ascoltato col massimo rispetto, poi aveva applaudito e fischinato.

Dieci clamorose chiamate al terzo (con diminuiti ma irriducibili fischi): e apparizione alla ribalta — una la volta, secondo la tecnica dei «finalissimi» delle riviste — dei più importanti realizzatori dello spettacolo: Ratto, Graf, Benois, la signora Colciaghi, il capomacchinista Chioldi. E grandi feste personali a Mitropoulos, direttore e oratore.

ANGELO FRATTINI



TEATRO ALLA SCALA
(ENTE AUTONOMO)

UFFICIO STAMPA

Stagione 1951/52

OPERA Wozzeck

Giornale

L'ITALIA

Data 6/6/52

"Wozzeck" di A. Berg

Il convivio scaligero è stato quest'anno eccellente; ma bisogna convenire che la porzione più saporita è rimasta in fondo: «Don Carlo» e «Wozzeck», due opere che dovevano insieme a poche altre formare non la coda ma l'ossatura del cartellone. Tuttavia è piacevole e conveniente finire bene, concludere in bellezza.

Tardi è arrivato a Milano «Wozzeck» capolavoro della produzione lirica germanica del nostro secolo, opera completa sotto ogni rapporto e nuovissima pur nella sua intima aderenza allo spirito tradizionale del teatro in musica. Milano ha però fatto ammenda del ritardo o della sua distrazione allestendo uno spettacolo di grande valore artistico curatissimo in ogni aspetto, degno di essere visto rivisto e riascoltato.

«Wozzeck» venne già rappresentato in Italia a Roma e a Napoli. A Roma venne accolto con entusiasmo nel 1942; a Napoli con stupore due anni fa in una edizione poco felice. A Milano dopo qualche resistenza e non ingiustificata al primo atto il pubblico si è lasciato conquistare dalla vicenda e dalla musica fuse dall'animo potente di un grande musicista e artista, Alban Berg.

Il caldo, commosso e incontenibile applauso finale ha compensato il direttore d'orchestra e gli esecutori della loro immensa fatica e riscattato il pubblico scaligero della sgradevole situazione in cui è stato coinvolto dal comportamento turbolento ineducato e ottuso di una minoranza che dopo aver disturbato l'esecuzione del primo e del secondo atto ha costretto il direttore ad una inaudita perorazione. Chiesto il silenzio, Mitropoulos ha rivolto una breve preghiera al pubblico invitandolo al silenzio almeno durante l'esecuzione esigendo l'opera, per la sua complessità e difficoltà, una concentrazione esemplare; per cui ogni interferenza sonora e ogni minima fonte di distrazione possono compromettere la ricreazione dell'opera medesima.

Una simile clamorosa lezione di buona creanza teatrale il pubblico scaligero ha dovuto subirla in silenzio; una tirata d'orecchie meritata e non molto lusinghiera, tanto più deplorabile a 27 anni dalla gloriosa nascita di Wozzeck. Un tentativo di polemica del tutto inutile superato rivelatore anche di scarsa cultura oltre che di modesta sensibilità.

Poco sa il pubblico scaligero di Alban Berg (Vienna 1885-1935); egli è con Anton von Webern il più noto allievo di Schönberg, il prediletto anzi che fece la fortuna del maestro. Se infatti Schönberg inventore del dodecafonismo fu un ben dotato ingegnere della musica, Berg, partendo dai procedimenti compositivi del maestro, senza però aderirvi totalmente e integralmente, ma riservandosi una notevole libertà di scelta per fornirsi di ogni materiale espressivo fu artista poeta di elevate concezioni e ricca sensibilità. Berg infatti non applica mai con rigore dogmatico il principio fondamentale di Schönberg dell'assoluta parità delle dodici note della scala cromatica e pertanto dell'abolizione di ogni senso tonale secondo il senso impresso alla musica dagli ultimi tre secoli. Il grande valore di Berg è di aver ampliato la tela melodica, il tessuto armonico, di aver spezzato i limiti che la tradizione armonica veniva — appunto per il peso della tradizione stessa — a imporre al musicista e al pubblico senza però rinnegare né con atto puro di intelletto né con spirito acrememente polemico i dati di un passato glorioso e ancor vitale, ma di ampliarli e integrarli con una nuova concretezza artistica ed evitando la prigione forse più arida e deprimente delle regole del dodecafonismo.

È pur vero che il dodecafonismo con i suoi cardini tecnici (variazioni, ma non intese nel senso decorativo settecentesco o nel senso poetico e drammatico ottocentesco) può permettere a un musicista ricco solo di talento e privo di genialità di salvarsi perché gli offre i mezzi di procedere con un calcolo chiaro e matematico attraverso la via segnata da determinate regole (riappare il clima tecnico e costruttivo tutto razionale e meticoloso e pedante dei fiamminghi quando anche un chierico dotto poteva scrivere a quattro voci qualsiasi composizione, ma pochi, come sempre, furono i creatori geniali nella scuola stessa), ma è altrettanto vero che le più alte espressioni artistiche di questa scuola si realizzano solo attraverso evasioni larghe e sincere dalla scuola stessa.

La dodecafonìa è stata una intuizione generosa per rompere il cerchio fastidioso della «cadenza» armonica e per avviare la musica su un piano diverso e più libero; ma come sempre ha commesso l'errore

per sopravvivere di farsi più pedante e rigorosa della stessa armonia; e meno geniale. Infatti se nel primo atto si avverte ancora qualche rigidità nella ricerca di una evasione, in seguito ci si trova di fronte a una volontà precisa, a una sensibilità immensa che superando i normali mezzi d'espressione vuole raggiungere un proprio linguaggio immediato, violento, terrificante. Berg è l'autore che staccatosi dal movimento dell'espressionismo germanico ha saputo innalzare la sua ispirazione lirica sopra quella deformazione postromantica ironica e pessimistica toccando una espressione decisamente positiva e virile di una esperienza dolorosamente umana accettata con schiettezza ed espressa senza la minima scoria intellettualistica. Anzi i fattori intellettualistici sono superati facilmente non avendo egli da temere una retorica sentimentale, ma richiamandosi avidamente ai grandi temi emotivi del primo romanticismo. In questo senso «Wozzeck» tolto appunto dal dramma di un romantico puro, Buechner (1813-1837) è più vicino al melodramma verdiano che non «Pelleas» di Debussy e «La carriera di un libertino» di Strawinsky sole opere degne di competere per valore artistico, importanza storica e portata culturale con «Wozzeck». Se in queste due opere qualche astrazione esteticante o qualche intenzione di netto formalismo musicale ne avvolgono il clima (e qualche volta lo determinano), in «Wozzeck» il contenuto umano riesce ad esprimersi liberamente e con istintiva immediatezza superando i limiti della forma classicamente conclusa. Ma ciò che impressiona è anche la concisione e la solidità della partitura, la stesura perfetta e precisa, la toccante rispondenza tra dramma e musica e la travolgente e serrata tragicità. In ogni nota è riflessa una visione assolutamente pessimistica della vita, oscura e senza perdono come in «Don Carlo». Il male con inesorabile fatalità prevale su tutto ciò che è bello e buono senza saziarsi mai. Le prime frasi del soldato Wozzeck mentre rade

la barba al suo capitano bastano a caratterizzare tutto il dramma: «Noialtri, povera gente... veda, signor capitano, i soldi, i soldi! Sarebbe bello se uno di noi cercasse la morale in questo mondo... Noialtri siamo disgraziati in questo e nell'altro mondo. Deve essere una bella cosa la virtù, ma io sono un povero diavolo...».

Wozzeck è un soldato mercenario istintivo, buono e sensibile; avido di danaro, per cui serve il capitano e fa da cavia a un medico pazzo pur di guadagnare qualcosa in più da portare a Maria, la sua amante. Egli non possiede altro che questo amore per Maria che vive con lui e gli ha dato un figlio. Un giorno però Maria finisce a cadere alle lusinghe del Tamburmaggiore. La musica pesa su queste vicende con dolorosa e immensa tragicità riuscendo a riscoprire quel senso assolutamente greco dell'inevitabilità del male e della innocenza di chi lo fa o lo patisce. Innocente è Wozzeck le cui idee fisse vengono coltivate dallo stesso psichiatra e ossessionate dalla vuotaggine del capitano: innocente è Maria che deve pur vivere e si vende al Tamburmaggiore; innocente è pure questi che non arriva a concedersi il lusso di problemi morali ma tende solo a soddisfare i suoi istinti. Innocenti pure lo psichiatra nella sua follia professionale e il capitano nella sua classica fattuità. Ma tutte queste forze finiscono col tormentare Wozzeck fino alla disperazione. La scena della taverna in cui Wozzeck vede Maria ballare col Tamburmaggiore è di una violenza inaudita e di una potenza drammatica raramente raggiunta nel teatro lirico; e così la breve scena della caserma quando il Tamburmaggiore ubriaco prende a calci Wozzeck dopo avergli portata via la donna. Allora la tragedia è inevitabile. Wozzeck attira Maria fuori della città presso uno stagno e la uccide; poi corre in una bettola dove una donna scopre la sua mano insanguinata; Wozzeck atterrito ritorna sul luogo del delitto a cercare il pugnale per nascondere e lo butta nello stagno; ma gli sembra di averlo buttato troppo vicino alla riva ed entra nello stagno dove annega.

Questa scena è davvero impressionante. La musica è diventata stagno; delitto, colpa, grida disperate di Wozzeck, terrore e disperazione. Qui la musica segue soltanto le regole dettate da un genio in un momento di felice e prepotente creazione artistica. L'opera si chiude con la scena della

piazzetta davanti alla casa di Maria, col figlio di questa che gioca sui cavallucci insieme ad altri bambini. Uno viene a recare la notizia: «hanno trovato il cadavere di Maria vicino allo stagno! Di', la tua mamma è morta... andiamo a vedere». Il piccolo non capisce e continuando a cavalcare il suo cavallino segue indifferente gli altri che corrono verso lo stagno.

Come si vede è tutto teatro; e la musica è sempre teatralmente intesa e sviluppata anche quando sulla partitura si legge: passacaglia e 24 variazioni; oppure gavotta e tre variazioni; oppure tema variazioni e fuga forma nella quale è concepito nientedimeno che la prima scena del terzo atto quando Maria pentita dell'avventura col Tamburmaggiore sembra sentire un certo rimorso e sfoglia la Bibbia cercando conforto nella parabola dell'adultera.

Pagine superbe ricche di frammenti tematici interessanti e incisivi che si riassumono nel meraviglioso slancio della scena dello stagno. Agonia senza rumore, senza parole ma pervasa dalla tremenda voce dell'orchestra che si leva come un'onda immensa di pietà. Qui davvero la musica raccoglie i dispersi significati del dramma per farne una sintesi, disperatamente imprecaando contro la miseria morale e materiale che ha spinto al delitto.

Il linguaggio di Berg non è però monocorde; anzi è vario e vasto e la descrizione dei due personaggi grotteschi, il capitano e il dottore, è davvero magistrale e degna di un Moussorgsky come la scena della taverna. Anzi in questi

personaggi il formalismo è addirittura portato all'eccesso e serve magistralmente per definire la rigida fatuità e l'esteriorità di questi esseri. Ad un certo punto, quando il dramma è scatenato, colore, timbri, ritmi, polifonia assumono un tale valore espressivo da sovvertire i valori melodici tanto che l'essenza di un tema acquista un significato musicale così nuovo e fresco da stupire. Allora si sente che Berg ha davvero guardato in un mondo musicale inesplorato, ha intuito una nuova vita dei suoni.

La Scala, affidando la direzione di «Wozzeck» a Dimitri Mitropulos e non imponendo a questo ammirevole e geniale direttore alcuna limitazione di tempo per la preparazione del capolavoro di Berg ha confermato ancora una volta le elevate intenzioni artistiche del nostro massimo teatro. Possiamo dire che questa edizione curata in ogni particolare e allestita con gusto e intelligenza tocca la perfezione. Oltre agli artisti, bravissimi attori dei quali parleremo, un elogio a Gianni Ratto che ha penetrato con schiettezza i valori del dramma offrendoci una serie di quadri suggestivi e aderenti, realistici e idealizzati insieme. Non era facile risolvere il problema di ben 16 scene susseguentisi con rigore di tempo. Un elogio quindi anche al direttore dell'allestimento, Nicola Benois.

La regia di Herbert Graf ha impresso una conveniente e misurata dinamica al palcoscenico. Tito Gobbi è stato un Wozzeck ricco di umanità e commovente nei suoi umili slanci e nelle sue allucinazioni tenendo come nota fonamen-

tale del personaggio una semplicità quasi primitiva. Ineccepibile dal punto di vista canoro. Così Mirto Picchi che sappiamo eccellente attore ha disegnato con tronfi atteggiamenti e gustosa incisività la figura del Tamburmaggiore. Bene il Cuenod come Capitano, fatuo e sciocco. Impegnato in un compito difficilissimo Italo Tajo; ottimo basso è riuscito a esprimere tutte le fisime e le nevrasie del folle psicologo con una ritmica davvero brillante e una gamma di gesti sempre freschi e riusciti. Bravissimo Luciano della Pergola nella delicata parte del pazzo.

Dorothy Dow ha disegnato una Maria sensibile e sincera, appassionata e dolorosa con veemenza ed efficacia. Brava la Zareska nella breve ma singolare parte di Margherita. Una fetta di torta speciale alla piccolissima Silvana Fasola che ha sostenuto tutto il terzo atto cavalcando il suo cavalluccio al ritmo voluto dall'orchestra di Berg e con la commovente incoscienza dei bambini.

L'orchestra è stata addirittura superiore a ogni elogio. Lo stesso Mitropulos si è confessato entusiasta della compagine scaligera ancor fresca dopo una così lunga battaglia quale la stagione 1951-52.

Luigi Gianoli



TEATRO ALLA SCALA
(ENTE AUTONOMO)

UFFICIO STAMPA

Stagione 1951/52

OPERA WOZZECK

Giornale

CORRIERE LOMBARDO

Data 6/6/52

WOZZECK SI DIFENDE alle spalle di Mitropoulos

ALLA fine del secondo atto di Wozzeck, mentre la stragrande maggioranza degli spettatori, applaudendo calorosamente, sollecitava gli interpreti a presentarsi più e più volte al proscenio, una esigua ma decisa minoranza continuava a fischiare. Il fatto in sé, d'una minoranza che esprima vigorosamente il proprio disappunto, non sarebbe degno di gran rilievo cronistico se, per sera, non avesse determinato un singolare episodio. E' da premettere che la minoranza dissidente s'era abbandonata al piacere di zittire e di fischiettare anche durante l'esecuzione del secondo atto (ormai sembra proprio che alcuni spettatori vengano alla Scala — quando si danno delle « novità » — armati del fischietto regolamentare). Ordunque, il direttore d'orchestra Dimitri Mitropoulos, presentatosi insieme con gli interpreti al proscenio, fece ad un tratto cenno di voler parlare. Non gli fu facile ottenere il silenzio; s'incrociarono nella sala violente e strane grida d'insulto, lanciate dagli opposti partiti, come ad esempio: « Vergognatevi d'applaudire! » e: « Taccia lei, salumato! »; ma infine Mitropoulos poté prendere la parola. Disse, press'a poco, in un cattivo italiano: « Il diritto d'applaudire o di fischiare è sacrosanta prerogativa del pubblico; ma, poiché quest'opera mi impone una grandissima concentrazione mentale, prego gli spettatori dissidenti di aspettare la fine dell'atto per lanciare i loro fischi, e di non disturbare durante l'esecuzione ».

Diese così, s' — a nostro parere — fece una grandissima gaffe. Intendiamoci: siamo d'accordo con Mitropoulos che i fischiatori non avrebbero dovuto disturbare durante l'esecuzione. Ma non possiamo avallare un gesto, come quello del pur grande direttore d'orchestra, inteso a impartire una lezione al settore dissidente degli spettatori e, insieme, a sottolineare le proprie inenarrabilmente meritorie fatiche artistiche. Che diamini, signor Mitropoulos! Siamo d'accordo che il Wozzeck è una opera difficile da dirigere (e lei ha superato le difficoltà da « cannone »); ma altrettanto difficile è il Pelléas et Mélisande: quando De Sabata lo dirresse, un certo numero di maleducati spettatori continuò a chiacchierare durante gli « interludi »; De Sabata ne fu visibilmente seccato, ma non fece discorsi ammonitori. Un altro direttore d'orchestra forse lei avrà sentito rammentare come uomo di carattere piuttosto suscettibile: Arturo Toscanini. Lui si

seccava ad esempio, quando gli chiedevano i bis; e allorché la seccatura raggiungeva una certa temperatura lui piantava lì la bacchetta e se ne andava magari fin nell'America del sud; ma non faceva discorsi propagandistici. Non li faceva perché in realtà chi comanda, in teatro, è il pubblico, beneducato o maleducato, intelligente o tonto che sia. Siamo d'accordo che il Wozzeck è un'opera importante e interessante, degnissima d'esser ascoltata con attenzione; ma il Barbiere, la Traviata, la Norma, ad esempio, sono addirittura dei capolavori, eppure i loro primi spettatori li fischiarono. E non solo alla fine degli atti. Ma né Rossini, né Bellini, né Verdi tennero discorsi propagandistici o propositivi al pubblico, né a quanto risulta, li tennero i loro interpreti.

Signor Mitropoulos, comprendo il suo entusiasmo per l'opera che lei ha così amorosamente concertato e guidato; ma, dia retta, si limiti a dirigere. E, dirigendo un lavoro come il Wozzeck, affronti tutti i rischi relativi, compreso quello di venir ogni tanto distratto dalla sua « concentrazione ». Il pubblico ha anche il diritto di fare eventualmente il maleducato; penserà poi la Storia a mettere a posto le cose. Non partecipi alla polemica; un direttore d'orchestra non può esprimersi, in teatro, che, appunto, dirigendo. Se tiene dei discorsi, si finisce per danneggiare, nel concetto di certi ascoltatori, l'opera stessa, e per alienarsi quelle simpatie che s'era a buon diritto guadagnate.

Vede, ora mi ha, in certo modo, obbligato a farle, a mia volta, un incesitoso discorso ammonitore. E invece avrei voluto parlare di lei solo per riferire della veramente mirabile esecuzione di Wozzeck ieri sera ascoltata. E avrei voluto evitare tutto questo preambolo, per dar subito conto di quest'opera singolare, a proposito della quale gli spettatori « dissidenti » hanno commesso, io credo, un mero errore di prospettiva, non ricordando ch'essa ha ormai trent'anni sul groppone. Chi, come me, ebbe modo di ascoltare il Wozzeck nell'esecuzione data a Roma nell'autunno del '42 (quando la pesante atmosfera di guerra ci sospingeva, naturalmente, vorrei dire, nel desolato, squallido, disperante panorama di questi tre atti), ritrovando ter sera pressoché intatte le impressioni di dieci anni fa ha dovuto rammentarsi che la Scala abbia aspettato fino ad ora ad allestire il lavoro di Alban Berg (anche se ora ha potuto contare su un direttore bravo e facendo come Dimitri Mitropoulos). Infatti non tutti gli

spettatori hanno potuto « situare » mentalmente il Wozzeck nel posto che gli compete; e, avendo ascoltato da poco opere come il Consolo o come il Rascolnikof di Sutermeister (tanto per far qualche esempio), hanno commesso un errore di prospettiva. Ci sono, in quelle opere, pagine in chiave di ossessione, che sono lampanti derivate musicali dal Wozzeck bergiano; derivazioni, cioè diminuzioni, echi infelici, privi di carica espressiva, chiamati solo ad assumere funzioni di bassa retorica. A qualcuno dunque il Wozzeck è potuto apparire come un confratello di qu e lle partiture spesso vanamente dissonanti, mentre ne è il male imitato (perché: inimitabile) esemplare. L'importanza e il valore del Wozzeck consistono nella assoluta e persino pazzesca coerenza di tutti i « quadri » (meno uno). Coerenza drammatico-musicale, cioè coerenza di una rappresentazione che si avvera e si impone mediante la musica. (E con ciò intendiamo escludere dal nostro discorso il Wozzeck di Georg Büchner, — com'è o come avrebbe potuto essere se il poeta l'avesse compiuto — per attenerci soltanto a quello di Alban Berg, imitando tutt'al più a notare che fra il musicista e il drammaturgo s'è verificata una affinità elettiva, a cert'anni di distanza, simile a quella riscontrabile fra Jasper e Heidegger e le ottocentesche solitarie e allucinate meditazioni di Kierkegaard).

Il valore drammatico del Wozzeck di Berg, dunque, sta nella non ripetibile coerenza, che ne fa un lavoro unico. Per non aver compreso ch'esso è inimitabile tanti musicisti hanno messo il piede in fallo. Lo stesso Berg non seppe realizzar nulla di positivo quando si affacciò attorno a Lulu. Wozzeck è inimitabile perché dice tutto ciò che può esser detto sul conto d'una umanità contemplata in tale situazione di bassezza da rasserenare il bestiale. Lo dice con ogni mezzo, con residui passaggi tonali e con brani dodecafoniche, che si alternano ad altri semplicemente atonali. E perciò non mette conto, qui, di esaminare quei « mezzi » armonistici, e nemmeno l'impiego delle forme proprie della tradizione strumentale che Berg adotta, in quanto tutto è in funzione del dramma e appunto il dramma conviene considerare. Drama della monomania, dell'ossessione, dramma d'incubo, visione allucinata della vita, parola d'invincibile pessimismo che solo la « violenza » con cui il musicista persegue il suo scopo rende accettabile.

Il soldato Wozzeck è la vittima che per tre atti tutti calpestante brutalmente; ma è vittima non redenta da alcuna aureola: né pietosa né innocente vittima; né agitata da un generoso palpito di perdono né sublimata da un impeto di ribellione. E' solo uno stupido. E' privo di ogni spiritualità: sa soltanto bestemmiare: « Perché non spinge Iddio il soffio? »; ma senza la statura di un Capaneo. La sua donna, Maria, lo tradisce solo per animalesco appetito d'un bruto come il Tamburmaggiore; e quest'ultimo è di sconcia fatuità, non redenta dal ridicolo e tantomeno da qualsiasi notazione umoristica. Lividamente grotteschi sono il Capitano e il Dottore; gli altri personaggi sono mere notazioni ambientali, privi quindi di individualità. E lo ambiente è quello in cui costiffate persone del dramma possono acconciamente agire: un mondo dove impera la forza, dove chi opprime e chi è oppresso non fruisce di alcuna diversificazione, non gode d'un differente accento, da parte del drammaturgo-musicista. S'odono, contorte in una smorfia musicale, la « marcia » interna, quando la banda capitanata dal Tamburmaggiore passa sotto le finestre della stanza di Maria, e la « minnananna » che questa Maria, che dovremmo chiamare soltanto femmina e non donna, canta al suo piccolo, e — altrettanto sfigurate — le danze che risuonano nell'osteria. L'atmosfera è degradata al livello di animalesco accoppiamento; e nemmeno la gelosia e lo impulso vendicativo agitano lo squallido protagonista (che non osiamo chiamar miserabile appunto perché Berg non lo ha reso degno d'alcuna commiseraazione), poiché egli agisce solo per riuscir violento a sua volta, e sostanzialmente per viltà.

Ecco: Punico tratto « umano » di questi personaggi è la viltà. La violenza dei vili, quella che si manifesta solo contro un essere più debole. Se immaginiamo, dunque, una umanità contemplata esclusivamente sotto l'aspetto della « violenza per viltà », avremo individuato il dramma di Alban Berg. E avremo compreso la funzionalità, sempre coerente, di questa musica.

Il « suono » seppe essere angelico, nella melodia di Bellini; tragico nella sonata o nella sinfonia beethoveniana; seppè meditare e pregare con Bach, sorridere con Rossini. Si fece dolorosamente umano, con Verdi. Ora, il « suono » poteva anche impegnarsi a simboleggiare la violenza e la viltà. E col Wozzeck di Berg diven-

ne violento e vile, rissoso e piagnucoloso, in un'esperienza totale, definita, che è da considerare irripetibile. In tutta l'opera non v'è alcuna retorica; e tutto è implacabilmente esatto, produttivo, espressivo, per quanto violenza e viltà possano comportare di espressione. Proprio perché riconosciamo la coerenza di quest'opera ripudiando l'ultimo quadro: qui — figurando il bimbo di Wozzeck e di Maria, che gioca, ignaro della morte della madre e del padre — Berg ha tentato una « morale » della squallida favola, ha tentato un giudizio e ha cercato, coi suoni, la nostra pietà. Ma è piombato nella retorica, nel più basso sentimentalismo, con un lenocino che perfino ci indigna. L'opera terminerebbe assai meglio con la morte di Wozzeck, e si guadagnerebbe il nostro intero rispetto, per la sua dura coerenza, perseguita da un musicista che impiega con lucidità spaventevole la tecnica dell'arte.

Arte vera? Autentica poesia? E' poeticamente rappresentabile, nel corso di tre atti, solo la « Violenza per viltà »? O non è, piuttosto, soltanto cronisticamente circoscrivibile e documentabile? Almeno nessuno negherà al Wozzeck — crediamo — l'evidenza documentaria impressionante. L'umanità fortunatamente non è sempre e solo questa che Berg ci dimostra; ma è purtroppo capace anche di questa violenza e di questa viltà. Per una volta la musica è scesa a simboleggiare.

Esecuzioni letteralmente ammirevoli. Hanno cantato, recitato o appena intonato, secondo le indicazioni della impertinente partitura, ma sempre con risultati di splendida evidenza: Tito Gobbi (Wozzeck), Mirto Picchi (Tamburmaggiore), Hugues Cuénod (Capitano), Italo Tajo (Dottore), Dorothy Dow (Maria), e la Zaresca, il Munteanu, il Badioli, il Campi, il Della Pergola. Commovente l'impegno della piccola Silvana Fasola che impersonava il bimbo di Maria. Il coro di Veneziani ha cantato benissimo il breve brano affidatogli. E Dimitri Mitropoulos è stato grande, nel districare l'aggravatissima partitura, nel renderla evidente, nell'animarla staccando i più opportuni movimenti, nell'ottenere l'esatta esecuzione dei tanti passaggi insidiosi. Ben tutto sommato, possiamo perdonargli perfino l'opportuno discorsetto.

Teodoro Celli



TEATRO ALLA SCALA
(ENTE AUTONOMO)

UFFICIO STAMPA

Stagione 1951/52

OPERA WOZZECK

Giornale CORRIERE LOMBARDO

Data 6/6/52

Senza pretese spettacolari

NEL « Wozzeck » dieci scene si alternano in ben quindici cambiamenti. Strade, taverne e camere dimesse sono tutti soggetti scenografici terra terra senza pretese spettacolari. Ma Gianni Ratto, per ingranarsi nello spirito dell'opera, doveva soggettivizzare i suoi bozzetti in quello stato psichico fuori sesto che nel primo dopoguerra, specie nel popolo tedesco vinto ed affamato, precipitò gli artisti nel più nero pessimismo, nell'allucinazione e nella cattiveria. Perciò il Ratto, in un costante sfondo di altissime pareti che, senza definite forme, pesano sugli ambienti come un incubo, ha costretto tutta l'azione a svolgersi nello sprofondo. E qui ha fatto giocare i suoi posticci frammenti « indicativi » che hanno composto le varie scene dai profili deformati delle costruzioni che danno il senso del fuori regola, del dissenso e dello sbilancio morale e quindi estetico.

Per pura incidenza ispirativa sono riemersi i caratteri di quell'arte terroristica che, ormai esaurito l'« espressionismo », andò a finire nei quadri con le « barricate » di Otto Dix o con gli « assassini » del Grosz. Tutta arte corrosiva che, in tempi un pochino più chetati, la critica che non venera soltanto la tecnica od il « linguaggio » fine a se stesso, ha relegato nelle dantesche bolge.

Le scene del « gabinetto del Dottore », dalla facciata mortuaria decorata con scheletri, sezioni anatomiche, ampolline e rubinetti; del paesaggio con le fiamme dipinte in cielo; della selva con l'intreccio dei rami che combinano quasi una geometrica astrazione, sembrano più che artisticamente espresse, descritte, direi, letterariamente. Ma negli altri quadri moderni e suggestivi il Ratto (autore della riuscita lugubre scenografia della « Collina ») con acuta sensibilità ha creato una vera atmosfera di angustia e disperazione: così nella fredda e tetra « camera del capitano » ed in quella di Maria aperta a paravento; nella bieca strada con la casa della stessa protagonista dalle sagome fuori norma e le luci stravolte e nel « corpo di guardia » tragico e sinistro. Ottima anche l'esecuzione delle scene dovute a Ighina, Mantovani, Molinari e Pignataro.

Le luci dirette da Nicola Benois hanno fortemente contribuito a conferire un clima ossessivo ai vari quadri assumendo il ruolo simbolico quando, dopo l'uccisione di Maria, hanno arrossato di sangue la losca « taverna » e le scene successive. La regia di Hebert Graf, nel fosco caricaturale, nei balli animaleschi e nella barocca urlante scompostezza degli ubriachi all'osteria, è riuscita assai efficace. Ma Ebe Coicla-ghi non ha potuto sfoggiare nei costumi perchè erano di scena soltanto i poveracci.

Cost.



I due protagonisti del « Wozzeck »: Dorothy Dow e Tite Gobbi.



TEATRO ALLA SCALA

(ENTE AUTONOMO)

UFFICIO STAMPA

Stagione 1951/52

OPERA WOZZECK

Giornale

CORRIERE DELLA SERA

Data 6/6/52

"Wozzeck", di Alban Berg diretto da Dimitri Mitropoulos

Discepolo e amico di Schönberg, Alban Berg ebbe la rara fortuna di superarlo. Dove lo abbia superato è noto. Non nel rigorismo dogmatico di un sistema — il sistema atonale, poi codificato, nelle leggi dodecafoniche — che egli pure applica con opportuni temperamenti; bensì nella umanizzazione e drammatizzazione di una musica che nell'autore di *Pierrot lunaire* appariva ancora sconsolata, astratta e spiritualmente sdvinizzata. Questa interessante opera di Alban Berg, eseguita per la prima volta in Italia una decina d'anni fa a Roma e poi due anni fa a Napoli e ieri sera alla Scala, questo *Wozzeck* ricavato da un pessimistico dramma tra verista e metafisico del giovanissimo primumo-tesco Georg Büchner, è indubbiamente il prodotto di una mente ispirata ai procedimenti compositivi schönbergiani, di una lucida e forse profetica mente di esatto matematico dei suoni e di teorico sovvertitore dei tradizionali rapporti tonali. Ma è anzitutto un dramma liricamente vivo nella sua morbosa tetraggine, un dramma dinamico e pulsante che non può lasciare indifferenti.

Fu lo stesso Berg una ventina d'anni prima di morire, quindi supergì durante la prima guerra mondiale, a scegliere e raggruppare in un libretto tripartito le quindici scene fondamentali della omonima «ballata tragica» del Büchner, originalmente composta di ventiquattro scene. Naturalmente le quindici sulle quali il Berg aveva posto l'attenzione furono quelle che maggiormente rispondevano alle sue visioni, catastrofiche della vita contemporanea e morale e sociale: peggio, della vita dell'uomo di sempre, da quando per sua disgrazia nasce. Furono le quindici scene che per la violenza dei contrasti, la crudezza delle tinte, l'amarezza dei sarcasmi, la desolazione delle anime e la sterilità dei cuori servivano a meglio organizzarsi in un documento d'accusa, non contro le povere creature umane — persecutori e perseguitati, dertori e derisi, traditori e traditi — ma contro una tragica fatalità dispotica: forse il Dio della Bibbia, che legge l'infedele sposa di *Wozzeck*, il quale sopra tutte le creature incombe, il quale in tutte le creature mortali ha insinuato l'invincibile germe del male. E' in quest'opera tutto un panorama di diseredati, di deformati, di alienati, di minorati, un bruciare di esseri cui, come ai vermi, è imposto di strisciare. Nessuna speranza di salvezza, nessun raggio di luce nel groviglio di volgarità innocenti e sciatte, non un solo impulso ideale neppure nei timidi e sporadici e subitaneamente soffocati tentativi di nobilitazione. La prostituta resta prostituta anche dopo che diventa madre. Il Capitano è scemo per natura, il Dottore pazzo per antonomasia, il Tamburmaggiore vanitoso e brutale senza rimedio, gli altri al ubriacano o dormono. Così la

luna è macchiata di sangue e il ruscello bagnato d'acqua viscida. Così il soldato protagonista, uomo apparentemente semplice e buono e vagamente ingenuo e approssimativamente filosofo, è in realtà un ribelle automatico per mancanza di virilità, di equilibrio e di freni inibitori, assai in potenza fin dal principio, quando rade la barba del capitano.

Analizzare ora i mezzi espressivi, la concezione tecnica e spettacolare, le finalità estetiche e rappresentative del teatro di Alban Berg, anche ricondotto al solo esemplare del *Wozzeck* (l'altro esemplare è la *Lulu*), è impresa che lo spazio non consente. Non basta avvertire che ogni base tonale tradizionalmente intesa è abolita e che la scrittura risulta come una combinazione indefinita, senza preoccupazioni di consonanze o dissonanze, di un numero determinato di suoni originari e generatori, scelti in precedenza così da configurare, essi soli, tutti i temi e gli accordi in disposizione tanto orizzontale quanto verticale. Non basta individuare la basilare costruzione concertistica, con carattere formale quasi di miniatura, che offre al compositore gli schemi della passacaglia, della variazione, del valzer, dello scherzo, della danza popolare, della «invenzione» con fuga finale, via via usati senza tuttavia comprimere il valore drammatico e atmosferico dell'opera sicuramente teatrale. Non basta osservare da vicino i risultati d'una vocalità ipertesa, singhiozzata, falsettonata, quelli d'una strumentazione nervosa, contorta, spaziale, e lugubre e vibrante a un tempo. Non basta. Poiché il dono della creazione, con Alban Berg, non è soltanto o non è più questione di linguaggio, di forme e di principi sistematici, ma è altro che è difficile definire, difficilissimo approfondire. Siamo forse in presenza di un grande poeta dei suoni, un poeta notturno dalle cupe imprigionate espressioni aforistiche, dalle ardite meravigliose visioni tragiche. E sia pure la poesia del dissolvimento, la disperata poesia della negazione, peggio, della putrefazione: poesia resta, così come l'ultramoderno Alban Berg resta un romantico nel senso dell'individualista, di soggettivo arbitrario e spregiudicato. Noi Alban Berg non possiamo amarlo e ce ne dispiace. Una certa salute fisica, una certa non dissipata fede religiosa ce lo impediscono. Ma dobbiamo ammirarlo soprattutto dove, fuori dalle menziche parole d'un romanticismo invertito, egli pare dire in musica una parola nuova. Una parola di oggi. Di domani. Che di oggi, probabilmente di domani, è il suo scarno sintetismo stenografico, lucido provocante scardinato abbrividente, che si allaccia alle evasioni infinite e supercromatiche di Wagner, alle condensazioni accordali di Debussy, al simbolismo spettrale di Schönberg, al razionalismo avaro di Busoni. Di oggi, probabilmente di domani,

ni, e subito dopo il sontuoso barocco di Strauss e il timbrico nudismo neoclassico di Stravinski, è l'anelito bergiano alla purità estatica, ottenuta con bagliori istantanei, con immagini filiformi aculeate, e come generate e poi spaurite e disperse da una primordiale centrifuga forza disgregatrice.

La musica di *Wozzeck* procede o meglio incide per segmenti, intersecazioni brevi, viluppi apparentemente casuali e tronchi, azzurdi cacofonici d'un fascino occulto. La personalità del creatore vi si delinea ricca e impetuosa. La si indovina anche se non sappiamo determinarla siccome proiettata innanzi nel tempo. La si sente anche se avvertiamo con qualche sforzo le sue interiori illuminazioni, sfiorate alla superficie nella tessitura di vaganti melodie parlate o declamate o melismatiche, nella crudezza dei timbri ossessivi allucinanti maligni, nella essenzialità aggressiva del discorso strumentale rinsecchito frastagliato susultorio. E' tutto un perloare mozzo, una punteggiatura eccitata, un'asimmetria ondulosa e totale, senza risolvezze, né intesi, né relazioni modulanti e cadenzati, né parentele di note fondamentali e dominanti a toni relativi. Lo spirito di chi ascolta ne è percorso, a volte offeso, più spesso disorientato. Sprigiona dalla partitura, sensorialmente ostile il senso dell'incubo freudiano della predestinazione al male, del fatalismo tenebroso e crudele. Specialmente negli atti secondo e terzo, tale senso addirittura supera e travolge i pregi e i difetti del linguaggio emetico, addirittura cancella le storture e le deformazioni sonore, le quali non rinflettevano qui che le storture e le deformazioni dell'animo umano. Nella marcia bandistica, nel valzer danzato e nella canzone sguaiata, nello stridore grandioso e prego dell'osteria, dove appunto le storture deformatrici sono mezzo espressivo immediato e irresistibile, l'atmosfera drammatico-realistica della tragedia si espande altrettanto solenne quanto terrificante. L'ultima contraddizione del soldato *Wozzeck*, essere sfruttato, malato e «disarmonico», ma il cui istinto barbarico è più forte di ogni convenzione morale, è attuata con luccicante vivezza di duri conflitti e con lapidario stile. E' psicologicamente denudata senza pietà. Una sola deviazione sentimentale tradisce il poeta notturno nel toccante episodio finale dell'opera, quando il bambino di *Wozzeck* va coi compagni a curiosare sul luogo ove giace il cadavere della mamma uccisa. Ma è cosa, ah!, superflua a tutti gli effetti voluti dall'autore.

Il compito di districare, comunicare, potenziare la partitura a volte indecifrabile del *Wozzeck*, governando insieme la concertazione d'uno spettacolo eccezionalmente ruvido e complicato, è stato assolto da Dimitri Mitropoulos con vigore di comando pari alla raffinatezza della sensibilità, con chiarezza di indagine non inferiore alla facilità d'equilibratore perfetto dei valori sinfonici e vocali, dinamici ed espressivi. L'opera d'arte, anche dove feriva, dove umiliava, dove pareva sbandare nelle zone gelide d'un surrealismo sanguigno, è stata realizzata con pienezza di risultati. Sul palcoscenico — come già a Roma nel-

l'esecuzione diretta da Serafin — Tito Gobbi ha interpretato con maschera intensamente drammatica e con voce adeguata e calda il personaggio di *Wozzeck*, avendo ancora a inestimabile compagno per la parte del monomaniaco Dottore il bravissimo Italo Tajo. Una Maria ben piantata vocalmente e scenicamente la Dorothy Dow, un simpatico Tamburmaggiore il Picchi, un Capitano grottescamente scolpito Hugues Cuened. Appropiati nelle parti di fianco il Monteanu, Badfoli, Campi, Della Pergola, Zareska e Fort. Ben preparato il coro da Vittore Veneziani. Impeccabilmente armonizzata e intonata alla spoglia desolazione del dramma le scene sul bozzetto di Gianni Ratto. Più ironicamente realistici i figurini di Ebe Colaghi. Regia di Herbert Graf assolutamente esemplare. Allestimento e giochi di luce, diretti da Benois, di suggestiva efficacia.

Serata burrascosa. Abbiamo contato ventidue chiamate complessive, dopo i tre atti, agli artisti, ai direttori di scena e al direttore d'orchestra e concertatore Mitropoulos, anche solo. Ciascuna chiamata ha segnato un uragano di applausi e una più contenuta tempesta di fischi. Mitropoulos a un certo punto tra l'una e l'altra chiamata coronante il secondo atto ha chiesto di parlare al pubblico. Ha detto di non deplorare i fischi, qualche volta necessari, ha però aggiunto che il *Wozzeck* è tale opera che vuole una speciale concentrazione di pensiero, quindi ha pregato di rinviare alla fine dello spettacolo le manifestazioni di interpenenza. In verità non crediamo che il pubblico della Scala meritasse la cortese lezione. Per il *Consolo* e per la *Proserpina* era accaduto ben altro. Il pubblico di ieri sera, in fin dei conti, si era limitato ad acclamare e a disapprovare soltanto dopo calato il sipario su ciascuno degli atti.

f. a.



TEATRO ALLA SCALA
(ENTE AUTONOMO)

UFFICIO STAMPA

Stagione 1951/52

OPERA WOZZECK

Giornale

MILANO-SERA

Data 6/6/52

Wozzeck

Trionfo alla «Scala»

in una memorabile esecuzione

DEGLI artisti grandi, ma non subito riconosciuti tali, si dice che ci lasciano, con la loro opera, un messaggio, il quale, proprio come una lettera, ha da essere da noi aperto, decifrato e interpretato, onde sia assunto tra le nostre acquisizioni d'anima e d'intelletto. Il messaggio di Alban Berg, la sua appassionata e disperata «lettera al mondo», il crudele e insieme umanissimo capolavoro intitolato «Wozzeck», ci ha messo quasi trent'anni a giungere sino a noi, almeno nella sua concretezza fonica e teatrale; esso è stato tenuto a lungo in quarantena, oltre e dentro i nostri confini, e la censura lo ha sovente ricoperto coi segni rabbiosi e incomprendibili del suo grasso inchiestro violetto. Persone simili, nella vita, al «Capitano», al «Dottore», al «Tamburmaggiore», i moralisti falsi e ipocriti, i dotti megalomani e ottusi, i caporali violenti e prevaricatori non ci avevano consentito, sinora, di riconoscerci nel povero soldato «Wozzeck», di compatire alla sua miseria di diseredato, di assolverlo fraternamente d'una colpa sua soltanto in parte, compiuta da chi è stato messo dagli altri al di qua o al di là del bene e del male.

Anche a Berg il messag-

gio era venuto da lontano, dal fondo di quell'Ottocento in cui a fatica riusciamo a immaginarci contemporanei Chopin che incanta col pianoforte una schiera di contessine, Leopardi che parla con la luna alta su Recanati e Georg Büchner che scrive con penna rapida e rovente la tragica storia di «Wozzeck». Lungo tutto il secolo e oltre, sino al 1915, il messaggio è passato per vie occulte sotto i quadri storici, le fantasie esotiche, erotiche e leggendarie del Melodramma, ha nutrito di sé i pallidi eroi di Dostoevski e di Kafka, per approdare a Vienna e a Berg, che lo ha fatto per sempre suo con la musica.

Oggi, che dire di quest'opera, vittoriosa sia delle teorie estetiche che la presuppongono sia della temperie espressionista a cui si tenta ancora e invano di ridurla, sia dei divieti che furono posti al suo cammino nel mondo? Intorno al 1930 scriveva lo stesso Berg: «Son passati dieci anni da quando compevo Wozzeck; tante cose si gon dette della mia opera che nulla quasi io posso dire senza piagiare i miei critici...». Dopo altri vent'anni, a noi non resta che segnare tra i pochi e felici eventi d'arte a cui assistiamo il giorno che ci ha rivelato la grandezza di un'opera in cui la poesia grida con verità la condizione degli uomini il cui dramma si svolge serrato nella sua immutabile vicenda, e in cui la musica tutto avvolge, unifica e trasfigura col suo ardente rigore di stile. E tuttavia i modi di questa musica sono innumerevoli e mirabilmente diversi. Eccola cristallizzata in sapienti artifici d'architettura e di scrittura (la Suite in cinque tempi del colloquio tra il «Capitano» e «Wozzeck», la Passacaglia con ventun variazioni del consulto che il «Dottore» fa a «Wozzeck», la

Fantasia e Fuga a tre soggetti dell'incontro in istrada del «Capitano» e del «Dottore» con «Wozzeck»), corrusca di tutti i suoi prestigî sinfonici (gli interludi tra le cinque scene di ciascuno dei tre atti, e in particolare l'ultimo, grandioso compendio dei temi dell'opera), modulata con tutte le inflessioni espressive del canto e della parola (la Rapsodia di «Wozzeck» e «Andres» nel bosco, la Berceuse di Maria, la lettura che Maria fa della Bibbia); ma anche, essa musica, quando lo esigano le circostanze drammatiche, non esita a cedere il campo a un duro e quasi documentario verismo scenico (la Marcia militare sotto le finestre di Maria, il Valzer stonato della orchestrina da ballo, la Polca della pianola nella taverna, il brevissimo girotondo dei bambini nella scena finale), e persino a ridursi a un semplice espediente fonico ma di straordinaria efficacia emotiva (il fruscio cromatico delle acque su «Wozzeck» caduto nello stagno, il parossistico «crescendo» sopra una sola nota che rende udibile il suo rimorso), e addirittura al silenzio (i finali del secondo e del terzo atto).

Da questi accenni risulta la singolare struttura dell'opera. Berg, per articolare un linguaggio asciutto e nuovo, dopo la disintegrazione armonica e formale attuata con Wagner, ha genialmente e liberamente inventato la sua musica sugli schemi della musica strumentale del Settecento e dell'Ottocento, ha fatto un cauto uso del sistema dei motivi-conduttori, e ha saputo compiere una ardua conciliazione tutta «funzionale», ossia in rapporto agli scopi espressivi, tra la musica tonale, la musica atonale e alcuni procedimenti della tecnica dodecafonica, quali furono trovati dal suo maestro Schönberg. Tutto questo, con tale naturalezza, con tanta dissimulata maestria che nessuno del pubblico, come ha scritto lo stesso Berg, «nessuno, dal momento in cui il sipario si leva al momento in cui cala, fa attenzione alle varie Fughe, Invenzioni, Suites, tempi di Sonata, Variazioni e Passacglie, in merito alle quali tanto si è scritto. Ciascuno fa attenzione alle vaste implicazioni sociali del lavoro, che trascendono il personale destino di Wozzeck».

Aggiungiamo che il dramma di Büchner ha nell'opera di Berg un perfetto corrispettivo, e che tutti i personaggi

vi conservano, trasformati in musica e da essa accresciuti, i loro caratteri, da «Wozzeck» «umiliato e offeso», a «Maria», peccatrice per de-arida scienza, da «Andres», bonario soldato, al «Tamburmaggiore», trionfo di lascivia fensore del moralismo, al «Dottore» invasato della sua bolezza d'istinto, dal «Capitano», malvagio e pavido di-impennacchiata e gallonata; nello stesso modo, i luoghi del dramma, il bosco o la casa di Maria, la osteria o lo stagno del delitto, si configurano musicalmente intorno ai personaggi con pochi segni, acri, quasi graffiati, ma con indimenticabile evidenza. Tale, con indicazioni necessariamente sommarie, la natura del capolavoro di Berg, ieri sera ascoltato e per la prima volta rappresentato a Milano. Se poi qualche «Capitano» o qualche «Dottore» dei nostri tempi non vi trova che un fatto di cronaca nera o un documento di degenerazione artistica, potrà far suo, dal testo originale di Büchner, il commento conclusivo della Guardia: «Un bell'assassino, un vero assassino, un magnifico assassino; più bello di questo non lo si potrebbe pretendere; da molto tempo non ne avevamo avuto uno tanto bello».

Del tutto pari all'opera è stata, musicalmente, l'esecuzione, concertata con alacrità e minuziosa cura e diretta con grandissima arte, prodiga di slanci e d'abbandoni, da Dimitri Mitropoulos; tali risultati gli furono possibili soprattutto per merito della generosa, instancabile orchestra della «Scala», che alla fine della stagione ha saputo trovare in se stessa tanta disciplina e

sionati accenti. Un «Capitano» di godibile caratterizzazione fu Hugues Cuénot mentre Italo Tajo, vocalmente ineccepibile, si trovò un po' a disagio, quale «basso buffo», nel tipo del «Dottore» che la regia ha incertamente delineato tra il cinematografico Caligaris e il ballettistico Coppelius. A Mirto Picchi, quale «Tamburmaggiore», conveniva forse un po' più di tracotanza. Petre Munteanu, «Andres» e Carlo Badioli, Enrico Campi, Luciano Della Pergola, Eugenia Zareska, Luigi Fort e Vittorio Pandano, tutti misurati e tempestivi. Né vogliamo dimenticare, dopo la lode al coro e ai complessi musicali in palcoscenico, la lode alla bambina Silvana Fasola che ha contribuito con la sua azione, sebbene inconsapevolmente, all'agghiacciante stretta al cuore con cui l'opera si chiude. Alla realistica misurata regia di Herbert Graf non si è unita felicemente la scenografia di Gianni Ratto, in bilico tra un elegante rifacimento espressionistico e una elusiva illustrazione; sempre efficaci tecnicamente i molti quadri, che si succedono sopra un unico sfondo urbano, divisi da uno sipario da copertina di rimanzo poliziesco. Anche gli ovvii figurini di Ebe Colciaghi son sembrati indifferenti al carattere del dramma, se non addirittura estranei, come per il «Dottore».

Nel corso della memorabile serata, vibrante di contrasti, «Wozzeck» si è imposto al pubblico via via che il dramma dispiegava la sua forza, sino a una grandiosa acclamazione finale al maestro Mitropoulos e agli interpreti, che si erano presentati alla ribalta alla fine di ciascun atto. Vi era in teatro la vedova di Alban Berg, a cui i soverchianti applausi hanno ripetuto la gloria del musicista di cui fu la compagna e i pochi dissensi la non sminuita acredine del capolavoro da lui donato al teatro musicale del nostro secolo.

Beniamino Dal Fabbro



Dimitri Mitropoulos insieme a Dorothy Dow



Il regista Herbert Graf

tanto entusiasmo da rendere in tutto il suo splendore strumentale ed espressivo la difficile e inconsueta partitura di Berg. In palcoscenico, Tito Gobbi ha dato un bel rilievo vocale e scenico alla figura di «Wozzeck», Dorothy Dow ha impersonato «Maria» con perfetto stile e con appas-



TEATRO ALLA SCALA
(ENTE AUTONOMO)

UFFICIO STAMPA

Stagione

1951/52

OPERA WOZZECK

Giornale IL POPOLO

Data 6/6/52

LA PRIMA DI "WOZZECK,, DI BERG ALLA SCALA

La stupenda esecuzione di una grande opera

Avremmo voluto che tersera rimanesse il silenzio in sala dopo che il sipario, lentamente calato sull'ultima scena di Wozzeck di Alban Berg, si era definitivamente chiuso. Avremmo voluto che il silenzio definitivamente seguisse l'esile conclusione musicale di questo dramma che sembra protettato nello spazio, più che compiutamente concluso, quasi ad aspettare, ahimè, che, sia pure in altra forma, il dramma ripigliasse; ripigliasse il dramma di questa nostra umanità senza scampo di fronte a quelle prese terrene che ci fanno soffrire in sembianza di gioia, che ci fanno lentamente morire in sembianza di vita. Avremmo voluto il silenzio: non un silenzio mistico, sia chiaro, ma un silenzio di riflessione, un silenzio di stupore a quest'opera che ci arriva dopo ventisei anni dalla sua prima rappresentazione, dopo trentadue dal suo compimento. Che ci arriva dunque con un ritardo enorme ed incolmabile ed ingiustificabile se non nella stupidità di certi uomini che credono di colpire nell'opera d'un artista un qualcosa di definitivo e determinato e non si accorgono di colpire se stessi, di avvelenare se stessi, di impedire a se stessi d'innalzarsi verso quelle sfere cui sembra che l'intelligenza donata loro debba chiamarli.

Trentadue anni per poter finalmente sentire quest'opera che sbalordisce ancor oggi (e commuove, esalta o lascia perplessi o irrita a seconda dei casi) quasi si trattasse d'una novità. E, in certo senso, è novità: novità come tutti quei pochi monumenti, quelle poche testimonianze che restano lungo il cammino dell'umanità; novità come è sempre (e ci si perdoni l'iperbole, l'immagine forse retorica) il fiore della spiga dal chicco di grano caduto nel solco della terra. Ma bisognerebbe che l'umanità potesse rinnovarsi all'opera d'arte come la terra al sole: con una buona passata dell'aratro!

Bisognerebbe insomma che l'uomo potesse andare a « maturare » in teatro in assoluta purità di spirito, che ne accogliesse il calore senza timori. Allora la novità sarebbe in noi stessi, sarebbe nella rinnovata emozione che un ritmo diverso, un uomo nuovo, un accento inusitato possono dare.

Novità dunque e così come il pubblico della Scala ha creduto di esprimere i suoi sentimenti com'è nel diritto acquisito dei pubblici di tutto il mondo, così noi dobbiamo narrare di quest'opera e della serata.

Conferenze ed illustrazioni non sono mancate e non è mancato un certo interesse, interesse rinnovatosi in questi ultimi tempi, dopo il lungo silenzio nel quale ukase politici e preoccupazioni belliche e difficoltà d'allestimento avevano le-

nuto questo che ormai la critica più accreditata giudica un capolavoro ed un punto d'inizio, quasi un paradigma del teatro musicale contemporaneo; opera espressionistica come si è creduto di classificarla e come la si classifica, nell'intento di collocare storicamente questo anello della lunga catena della storia del teatro musicale che da Monteverdi in poi, da quando cioè il melodramma ha cessato d'essere un fatto storico per divenire un fatto estetico-emozionale, ha seguito le metamorfosi dell'uomo. Che altro non vuol essere quest'opera se non la traslazione in musica e dramma di un « fatto » eterno: l'eterna lotta dell'uomo su se stesso, contro se stesso; la soppressione di se stesso in un'aspirazione a superare se stesso. Ma questo « fatto » ha pur sempre bisogno di mezzi espressivi e qui s'identificano le ragioni per quella perplessità, per quella diffidenza con cui da sempre (e non da ieri o da cinquant'anni o da cento) l'uomo accoglie l'opera d'arte che tenta d'innalzarsi al di sopra della sua epidermide.

E sono questi mezzi che tersera hanno potuto soprattutto colpire: perchè veramente si può dire che ogni nota, ogni colore, ogni ritmo hanno una loro precisa, assoluta, inequivocabile funzione. Mai come tersera (il mai riguardando un'opera contemporanea) abbiamo sentito una tale essenzialità espressiva, una tale economia; il susseguirsi delle quindici scene, cinque per ogni atto, collegate tra loro da interludi, si articola in una dinamica proiezione che non ha un momento di sosta o di peso, diciamo meglio, l'una nascendo dall'altra con una logica espressiva e formale sbalorditiva. I singoli personaggi sono disegnati con una estrema precisione e caratterizzazione, ognuno avendo una sua esatta maniera d'esposizione e l'orchestra li segue sottolineandone i caratteri e le ragioni espressive con straordinaria efficacia.

Un'opera dunque che ogni giorno più dimostra la sua importanza e la sua qualità, un'opera che vorremmo veder diventata di repertorio, entrare cioè in quel giro in cui entrano le opere migliori di ogni tempo. E' ora infatti di cogliere, anche per il nostro tempo, quei lavori che rappresentano un risultato e questo risultato deve riflettersi sulla vita stessa del teatro lirico, alimentandolo e rinnovandolo. E' indispensabile perchè il teatro possa continuare a vivere.

E vogliamo sperare che la Scala faccia questo: la Scala cui va il merito di aver dato uno spettacolo di vera, straordinaria e rara eccezione. Uno spettacolo che se non possiamo chiamare perfetto (nulla, santi numi, è perfetto in questo basso mondo) è di altissima qualità, degno in tutto del nome e della funzione della Scala. Ringraziamo a nome dell'arte la Scala per

aver saputo realizzare così bene uno spettacolo difficilissimo e complesso, per aver dato vita ad una opera d'arte d'altissimo valore.

La direzione era affidata al maestro Dimitri Mitropulos, una specie di fenomeno (ci voglia scusare l'espressione) che è entrato in questa partitura con la disinvoltura di chi, oltre a conoscere il suo mestiere, possiede un senso che lo pone al di sopra delle difficoltà anche più disperate. Una partitura ardua di difficoltà, irta di tranelli, è uscita dalle sue mani scorrevole e tranquilla come la più tradizionale pagina sinfonica. E tutto equilibrato, contenuto e pure spontaneo, reso evidente come il più arido sillogismo dalla bocca di un gran filosofo. Una rara lezione di direzione d'orchestra. E l'orchestra, quella meravigliosa orchestra scaligera (ci si permetta di dirlo) che come un cavallo di razza pura vuol essere montato solo da un gran cavaliere, ha risposto in pieno a tutte le esigenze.

I cantanti anche sono stati scelti con oculatezza e hanno dato risultati esemplari, avendo anch'essi da superare difficoltà spaventose: protagonista era Tito Gobbi che vocalmente è stato perfettamente a posto; forse gli gioverebbe (è un augurio per altre frequenti esecuzioni di quest'opera) una maggiore ingenuità, un maggiore stupore, vale a dire una pronuncia drammatica meno intensa, un'espressione di più tranquilla follia, passiva più che attiva. Il Tambur maggiore era Mirco Piccoli, assai bravo come bravo Petre Munteanu nella parte di Andres: tutti e due bisognosi ancora di una maggiore disinvoltura. Appunto perchè bravi e sicuri, dovrebbero a nostro avviso abbandonarsi un poco di più alla loro parte. Il Capitano era Hugues Cuénod, il più infelice dei cantanti di quest'opera, quello cui è affidato il compito più ingrato e difficile: anche da questa prova è uscito, come in altre precedenti, da gran signore, dimostrando un'estrema sicurezza ed un'estrema padronanza del personaggio e della musica; accanto a lui stava Italo Tajo nella parte del Dottore, anche bravissimo e degno del massimo elogio. Un vero fenomeno vocale è stata Dorothy Dow, interprete di Maria: raramente abbiamo sentito una purezza timbrica e d'intonazione che le ha permesso di superare le difficoltà come se si trattasse della più vieta canzonetta. Veramente fenomenale. Accanto a questi, i minori sono stati anche assai bravi: Carlo Badioli, Luciano Della Pergola, Eugenia Zareska ed infine la piccola Silvana Fasola che ha riempito di tragico realismo la ultima scena, con una perfezione eccezionale.

Gran parte di merito va naturalmente al regista Herbert Graf che ha saputo dosare gesti e accenti in modo straordinario; a no-

stro avviso c'è stata una eccessiva sottolineatura del lato grottesco del Dottore. Più che di personaggio grottesco si tratta qui di un pazzo megalomane e in questo senso pensiamo avrebbe dovuto dirigersi la regia, ma a parte questo personale modo di vedere il personaggio, il Graf è stato veramente all'altezza del direttore d'orchestra.

La parte scenografica era affidata a Gianni Ratto, il quale ha ritrovato i suoi spunti migliori: la semplicità si è unita all'intensità e mentre facile sarebbe stato cadere nel manierismo, egli ha saputo toccare ogni tasto con somma levità. Un'unica cosa non abbiamo approvato ed è stata quell'impronta sanguigna sul sipario che dà un tono vagamente granghioloso di cui avremmo volentieri fatto a meno.

Certo il Ratto ha trovato in Nicola Benois un collaboratore che ha superato se stesso. L'allestimento difficilissimo per i frequenti e rapidi cambiamenti di scena è stato risolto con diabolica abilità e ne va dato atto a quella colonna scaligera che si chiama appunto Benois.

I costumi, questa volta non particolarmente negativi, hanno trovato in Ebe Colciaghi la solita fine interprete.

Il coro efficacissimo come al solito, diretto dal maestro Veneziani. Complessivamente un spettacolo che ha avuto un solo difetto: arrivare troppo tardi nella stagione. A parte ciò veramente ammirabile.

L'opera ha avuto un risultato di battaglia nei primi atti: calorose e numerose chiamate contrastate da violenti dissenzi. Particolarmente festeggiato il maestro Mitropulos da solo e con gli artisti tutti.

Alla fine dell'opera si è avuta una vera ovazione che ha chiamato ancora innumeri volte il direttore con tutti i collaboratori di questo spettacolo, che certamente rimarrà nella storia del Teatro alla Scala.

Riccardo Maliniero



TEATRO ALLA SCALA
(ENTE AUTONOMO)

UFFICIO STAMPA

Stagione 1951/52

OPERA WOZZECK

Giornale CORRIERE D'INFORMAZIONE

Data 6/6/52

“Wozzeck,, alla Scala Domenica “Butterfly,,

Dopo quello di Roma e di Napoli anche il pubblico della Scala ha potuto ascoltare i tre atti musicati ventisette anni or sono dal compositore viennese Alban Berg su libretto ricavato da una leggenda di Büchner. Anche per merito di un'esecuzione di raro pregio, l'opera del musicista scomparso poco dopo la prima guerra mondiale amico e discepolo di Schönbergh che poi superò nei risultati dei procedimenti compositivi espressionistici, è stata ascoltata attentamente e, pur con dissidi, applaudita in crescente misura. Qualche intemperanza ostile alla fine, e talvolta anche nel corso di alcuni dei molti episodi ha spinto il maestro Dimitri Mitropoulos, un eccezionale padrone dell'irra paritura, a pronunciare un breve « speak » alla ribalta dopo il secondo atto, per far presente trattarsi di spettacolo che esige da tutti la massima concentrazione, si evitassero quindi i disturbi che potevano turbare gli impegnatissimi esecutori, per riserbare poi alla fine il giudizio. Come era stato festeggiatissimo al suo apparire ogni volta e alla fine di ogni atto, il valoroso maestro ha riscosso per il suo annunzio una lunga acclamazione, ed il seguito della serata si è svolto in un'atmosfera tranquilla, salvo le disapprovazioni di chiudersi dell'ultimo sipario, soverchiate però da vivi, ripetuti applausi.

L'edizione di Wozzeck ha sollevato sincera ammirazione, e Dimitri Mitropoulos, potenziatore e governatore saldo e sensibile, raffinato e preciso, è apparso alla ribalta tra gli esecutori, e poi da solo, tra dimostrazioni caldissime. Con lui al proscenio il pubblico ha voluto lungamente salutare il vigoroso intelligente protagonista Tito Gobbi e Dorothy Dow ottima vocalmente e scenicamente, insieme a Mirto Picchi, Petre Munteanu, Hugues Cuenod, Italo Tajo, Carlo Badolli, Enrico Campi, Luciano Della Pergola, Eugenia Zareska, Luigi Fort, Vittorio Paudano, che hanno reso egregiamente le loro parti, grotteschi o drammatici i primi, a posto anche gli ultimi nelle minori figurazioni. Giustamente hanno ricevuto il loro tributo di applausi Herbert Graf per la regia accorta e aderente, Vittore Veneziani per l'educazione dei cori anche se di breve intervento, Nicola Benois per la direzione dell'allestimento scenico, Gianni Ratto autore degli originali intonati bozzetti scenici. Lo stesso Mitropoulos, che qualche spettatore non aggiornato ha creduto per un momento l'autore, ha desiderato che apparissero al proscenio tutti gli altri collaboratori, da Ebe Colciaghi ideatrice dei figurini ad Aurelio Chiodi capo del servizio macchinismi di scena che hanno funzionato alla perfezione nelle suggestive dissolvenze tra i vari quadri, ed anche il bimbetto della povera casa di Wozzeck e di Maria, che viceversa è una bimbeta, Silva-

na Fasola, caracollante incomprensibile sul suo cavalluccio di legno nel tragico epilogo del dramma.

Domani alle ore 21, seconda di Wozzeck, per i turni B e D; da oggi le prenotazioni. Domenica sera, per i turni A e « prime », andrà in scena Butterfly di Puccini, concertata e diretta da Victor De Sabata, seguita dal passo d'addio delle allieve licenziate della Scuola di Ballo, diretta da Esmée Bulnes, con il balletto « Le nozze d'Aurora » di Ciaikovsky. Petipa