

Uve Fischer

ALLA RICERCA DI UN NUOVO MODELLO DI COMUNICAZIONE:
L'OPERA «ASCESA E ROVINA DELLA CITTÀ
DI MAHAGONNY» DI KURT WEILL E BERT BRECHT

1. *Premessa metodologica*

In questo saggio ci si occupa dell'opera *Ascesa e rovina della città di Mahagonny (M)* di Weill/Brecht, concepita dopo il *Songspiel* dei *Mahagonny-Gesänge* (Festival musicale a Baden-Baden del 1927) ed elaborata dopo l'*Opera da tre soldi* del 1928¹. Il proposito è quello di mettere meglio in evidenza l'intreccio tra tessuto linguistico e forma musicale, intreccio che è alla base di un'esperienza rivolta verso nuove forme di espressione nel dramma musicale. Si vuole inoltre chiarire la funzione di tale '*mise en forme*' particolare. Sebbene *M* venga spesso nominato in libri e articoli su Brecht, i suoi conoscitori, da Ernst Schumacher fino a Theodor W. Adorno, hanno sempre trattato *M* dal punto di vista contenutistico e si sono limitati ad affrontare la questione — biograficamente senz'altro interessante intorno al 1930 — se l'opera rispecchi o no una posizione marxista.

Il problema che immediatamente emerge è di carattere metodologico: come si può evitare che in una ricerca riguardante il comune sforzo creativo di Weill/Brecht non predomini il libretto per il solo fatto che Brecht ne è l'autore? Weill e Brecht, con le loro testimonianze su *M*, ci aiutano poco su questo punto, dato che entrambi, nonostante la precedente collaborazione quasi giornaliera a Berlino, sostengono di aver dato personalmente il contributo decisivo.

Affermazioni del genere non sono però né decisive né particolarmente interessanti. Esse riguardano infatti la storia letteraria o musicale, o caso mai possono spiegare qualche elemento esterno all'opera. In fondo, anche le intenzioni degli autori sulla 'gestualità' della parola e della musica non debbono interessarci troppo in un pri-

¹ H. Riemann, *Musiklexikon*, voce «Musiktheater», Mainz, 1967, pp. 610-613.

mo momento, perché è meglio non partire da una teoria precostituita per arrivare al significato che emerge dal testo, ma procedere in senso contrario. La dialettica deve essere il risultato della fenomenologia.

È inutile quindi affermare, come succede nelle monografie su Brecht o negli articoli su *M*, che quest'opera costituisce ancora una volta, e in grado maggiore che nell'*Opera da tre soldi*, il tentativo radicale di trasformare l'opera di estrazione borghese e ottocentesca in qualcosa di essenzialmente nuovo, senza che essa possa rompere però completamente tale tradizione. Se non vuole essere dogmatico, il critico deve necessariamente rivolgersi alla ricostruzione fenomenologica della realtà artistica.

Probabilmente si deve partire proprio dal fatto che l'Opera come genere ha meno di tutti una funzione mimetica rispetto a quello che viene chiamato 'la realtà', ma comunica attraverso un suo linguaggio particolare, che poi sarebbe, come altri linguaggi, una convenzione. In questo caso fra cantanti/attori e ascoltatori/spettatori. La convenzione consiste nell'usare certe forme espressive in una data maniera, alla quale il pubblico si sia abituato. Tali forme possono avere come origine cause sia strumentali che teatrali, come certe nuove tecniche, oppure anche sociali, come una volta la corte o le classi sociali.

Per quanto riguarda Brecht/Weill partiamo da una ipotesi: essi cercano con *M* un sistema formale che doveva inserire nell'opera nuovi elementi di sperimentazione. Lo scopo poteva essere di avvicinarsi non tanto al pubblico di teatro tradizionale quanto ad un tipo di spettatore/ascoltatore che avesse già assorbito gli ingredienti della cultura degli anni Venti, come la musica jazz, la nuova tecnologia, lo sport, l'automobile, e il mito della grande città.

In un primo momento, quello della composizione, lo scopo principale riguardava problemi di realizzabilità tecnica di un genere di teatro che Weill chiamava «teatro musicale» (Musiktheater), vicino al teatro di prosa per i suoi temi di attualità contemporanea (Zeittheater), anche se *M*, per il suo carattere di parabola, ne rimane in fondo lontano.

Quello che ci deve interessare a questo punto non è 'il libretto' o 'la musica' per sé, ma sono i modi di trasmissione nella loro interazione non tanto il messaggio e la sua corretta decodificazione,

quanto piuttosto il 'come' della sua formulazione e comunicazione. In particolare vogliamo rivolgere l'attenzione a:

- la trama drammaturgica;
- la struttura delle unità musicali e testuali;
- il *song*;
- il recitativo e la sua funzione;
- citazione e parodia;
- comunicazione e coro;
- il *leitmotiv*.

2. Analisi

2.1. *La trama drammaturgica.* La carriera di Brecht come drammaturgo si riferisce ad uno spazio di tempo di 38 anni, nel quale ha scritto più di 40 opere drammatiche. Molte di esse comprendono anche la composizione musicale, pure se in forme varie. Quella più caratteristica e più vicina alla natura poetica di Brecht è il *song*. È noto il contributo che Brecht dava ai suoi drammi con le melodie composte da lui stesso. Però da *Mann ist Mann* in poi (l'esecuzione teatrale è del 1928) le sue esigenze nei riguardi dell'accompagnamento musicale divennero tali da richiedere l'esecuzione solo da parte di un musicista professionista.

Un tale processo di sempre maggiore apertura verso la musica e i mezzi scenici — questi ultimi soprattutto presenti nelle grandi proiezioni sceniche dell'amico scenografo Caspar Neher — si trova per la prima volta impostato nella breve ma importante collaborazione fra Brecht e Weill fra il 1927 e il 1930.

La trama, dal punto di vista drammaturgico, rispecchia nettamente la stretta interdipendenza fra testo e musica. Di questo non c'è da meravigliarsi: Brecht e Weill hanno collaborato quasi un anno per arrivare ad un «Textbuch», cioè libretto, che rispettasse le esigenze della musica. La musica, d'altra parte, non doveva superare i limiti posti dal teatro epico, e doveva trovare, dal canto suo, forme espressive adatte per quella che in fondo è la cronaca di una città.

È di questa stretta reciproca esigenza formale, molto più assolu-

ta che nell'*Opera da tre soldi*, che qui si deve parlare. L'*Opera da tre soldi* si basava ancora su una miscela fra opera e dramma. Ciò che caratterizza *M* dal punto di vista drammaturgico invece è la quasi totale assenza del dialogo e dell'azione e la predominanza di una descrizione dei vari stati sintomatici e paradigmatici delle cose.

La trama non è né naturalista, né simbolica e nemmeno surrealistica. Già la prima scena con Fatty, Trinity Moses e Leokadja Begbick e la fermata del camion guasto nel deserto ne è una prova: c'è un iperrealismo nei dettagli che viene inserito in un modo paradigmatico di comunicare. Brecht, nella situazione iniziale, fa solo quello che farà poco dopo nel dramma didattico *L'eccezione e la regola* (1930): mettendo i protagonisti in un deserto fra 'lo scopo' del viaggio e 'i persecutori', egli crea una situazione modello, artificiale ma tipica, e questo è il punto di partenza per un'eventuale maggiore unità, cioè una parabola. Nella situazione così prestabilita, l'uomo è costretto a reagire, oppure, se non lo fa, verrà punito. Si tratta di *behaviourism*, al quale Brecht stava vicino prima di approdare al marxismo, però senza il suo lato americano e puramente positivista.

Si diceva all'inizio che ciò che ci importa non è tanto la decodificazione del messaggio quanto la dimostrazione dei mezzi comunicativi di *M*. È necessario però a questo punto, per essere in grado di giudicare la composizione drammaturgica verbale e musicale di *M*, sapere qualcosa sulla natura della trama che ci conduce attraverso l'ascesa e la caduta di questa strana città, chiamata «Mahagonny».

Fra le varie, ma non troppo numerose, interpretazioni che la filologia critica delle opere di Brecht presenta, quella di Gunter Sehm ci sembra la più accettabile². Sehm pone l'accento sull'aspetto parodico di *M*, e afferma che si tratta di una parodia della Bibbia che alla fine sfocia in una critica radicale della religione. Per convalidare tale tesi, Sehm parte dall'osservazione che, all'inizio dell'opera, la nuova città del piacere è governata stranamente dai divieti e regolamentazioni della vedova Begbick. Siccome Brecht usa, per definire questi divieti sui manifesti della Begbick, la parola «iscrizione» (Inschrift), Sehm ne deduce correttamente che si deve trattare di ta-

² G. Sehm, *Moses, Christus und Paul Ackermann. Brechts Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, in: *Brecht Jahrbuch 1976*, Frankfurt, 1976, pp. 83-101.

vole di pietra, e vede nelle regolamentazioni una deformazione dei dieci comandamenti della legge mosaica e, a causa di altri paralleli, nella Begbick una parodia di Jahwe, nel gangster Trinity Moses, che ha la funzione di mandataro della Begbick, una parodia di Mosè stesso, e in Fatty una pallida contro-figura di Aaron. Una volta stabilito che la Begbick è la 'madre'-fondatrice della città e della nuova società, nettamente differente dalle altre città da cui affluiscono gli uomini per trovare «tranquillità e concordia», Sehm riesce a dimostrare che la parafrasi del Vecchio Testamento finisce con la parodia dell'apocalisse, il tifone, causato dalla ribellione di Jim Mahoney contro i tranquilli piaceri prestabiliti di Mahagonny, in parallelo alla disubbidienza umana alle leggi di Dio.

Ma a questa prima parte segue una seconda che fa riferimento al Nuovo Testamento. Sehm ricava, dal testo di Brecht, che alla insopportabilità delle leggi del Vecchio Testamento per gli esseri umani segue il patto di Dio con gli uomini — anch'esso, per il suo possibilismo morale, trattato da Brecht con disprezzo — che prende in considerazione l'incapacità umana di vivere la vita in conformità alle leggi di Dio. La conseguenza parodica per Brecht è che tutto è lecito, e Sehm vede nelle seguenti orgie dell'abbuffata, del bere, della boxe e delle scene nel bordello «non tanto la conseguenza di un dato sistema politico quanto gli impulsi umani di base vissuti fino all'eccesso»³.

Proprio il soggettivismo ad oltranza di Jim che diventa un nuovo profeta del 'tutto è lecito', anche in senso intellettuale, dimostra, secondo Sehm, che abbiamo a che fare con una parodia anche del Nuovo Testamento. Il peccato — e questo è il nuovo elemento, forse anche di origine marxista — viene visto da Brecht nel non avere soldi in una città capitalistica come Mahagonny. Jim viene condannato, e a questo punto Sehm può dimostrare un parallelismo grottesco con Gesù Cristo, dove non mancano né l'ultima cena né il bacio di Giuda o il tribunale di Pilato. Anche certe parole dette da Jim Mahoney prima dell'esecuzione possono essere riportate e paragonate al momento della crocefissione.

È questo il riassunto delle pagine di Gunter Sehm, che convincono per la loro ricchezza di argomentazioni e per le dimostrazioni de-

³ *Ibidem*, p. 88.

dotte dal testo. Tralasciamo le sue deduzioni rispetto alla critica religiosa inerente all'opera di Brecht, perché non sono indispensabili per il nostro scopo.

2.2. *La struttura delle unità musicali e testuali.* La trama su indicata è semplice e non diversiva. Essa è la portatrice di quel poco di azione che c'è in *M*, e che si riferisce alla cronaca di una città — il cui declino (forse ricordando *The decline and fall of the Roman Empire* di Gibbon) è più accentuato rispetto all'ascesa — esemplificata dal destino di Jim Mahoney (Paul Ackermann) e dei suoi compagni. Quello che viene messo in evidenza è la situazione mutevole di una città nelle sue varie fasi, le quali dipendono dagli umori e dalle decisioni degli uomini come essi dipendono dalla sorte della città da loro creata.

Si sovrappongono le strutture esterne del testo e della musica: l'Opera è divisa in 3 atti, col 2° e il 3° atto rispettivamente dopo l'undicesimo e il sedicesimo episodio, mentre il testo mantiene la sua epicità invariata per tutto il percorso dei venti episodi di cui è composto. La scelta di una divisione in atti corrisponde soprattutto ad una necessità pratica. Più importanza di tale divisione musicale — assieme ad una sempre possibile divisione testuale in introduzione (episodi 1-4: fondazione della città), parte centrale (5-19: la storia di Jim Mahoney e dei suoi amici nella città di *M*) e tableau finale dei cortei davanti alla Mahagonny in fiamme (20) — ha invece la struttura delle venti unità.

Weill chiama le unità anche «sistema»⁴, però non fornisce una spiegazione esplicita del termine. Si può dedurre dall'opera stessa che si tratta di un insieme di varie forme ed espressioni musicali unite da un'idea principale e, come nel caso di *M*, dai tabelloni con le scritte che specificano il tema di ogni unità o scena. Il «sistema» è ancorato, secondo il modo in cui l'idea principale in ogni unità è stata suddivisa da Brecht, ad uno o più ritmi di base (*Grundrhythmus*), premessa degli altri mezzi d'espressione musicale.

Non costituiscono quindi un «sistema» il n° 2 che non contiene altro che l'Alabama-Song, il n° 4 («Auf nach Mahagonny»), il breve discorso d'amore fra Jenny e Jim (n° 6), il coro coll'annuncio

⁴ Spartito Mahagonny, Universal Edition, Wien, 1969, p. 324.

della salvezza dall'uragano (n° 12), e la scena di Jim nella notte prima dell'esecuzione (n° 17: «Wenn der Himmel hell wird»). Infatti in essi si trova una enunciazione semplice alla quale corrisponde, in espressioni varie, la forma musicale.

Per i sistemi n° 1, 3, 5, 7-11, 13-16, 18-20 il caso è diverso. Le combinazioni comprendono principalmente, oltre alla parola parlata, il *song* fra ballata e *lied*, il recitativo in varie forme, il coro che fa parte integrale dell'azione e il coro statico (commento). Lo stile è caratterizzato da quello staccato del charleston, dal fox trot, dallo slow fox, dal blues, dalla marcia e dal valzer, e indica per la maggior parte con queste forme il ritmo di base in cui vengono inserite le forme espressive di cui sopra. Di esse il canto recitativo si avvicina di più alla parola, mentre il *song* sostituisce fin ad un certo punto l'aria, di cui resta — anche se molto trasformato — un unico esempio («Wenn der Himmel hell wird»). Le combinazioni si fanno secondo le esigenze della cronaca come tale, secondo il suo carattere epico in generale o quello dell'episodio in particolare.

Un buon esempio di come funziona il sistema lo offre il n° 11 alla fine del 1° atto, che riguarda la notte dell'uragano. Si tratta, dal punto di vista drammaturgico, dell'episodio centrale di tutta l'opera. Qui si manifesta l'apocalisse brechtiana sullo sfondo del suo nichilismo assieme alla sua rivolta contro le «tavole» delle leggi dei divieti installate dalla Begbick.

Il ritmo di base che pervade con le voci di un coro di fondo questa scena, è dato dal corale «Haltet euch aufrecht, fuerchtet euch nicht», in netto contrasto come gesto musicale (di cui più avanti) con «O moon of Alabama» dell'Alabama-Song che segue, bilanciato però dalla ripetizione del «Haltet euch aufrecht» che continua ad essere come forma un 'ostinato', nella quale si inserisce, col ritmo e anche coll'atteggiamento melodico, una canzone politica di lotta «Wir brauchen keinen Hurrikan», di nuovo contrastata dal gesto musicale conclusivo del «Denn wie man sich bettet, so liegt man».

In questo insieme di forme e di voci collettive il messaggio protestatario di Jim Mahoney contro i divieti nella città di Mahagonny non è l'elemento più importante. Data la particolare forma di immissione della parola nella musica, l'ascoltatore non fa la fatica di capire le parole di Jim, ma si fida di più, con grande probabilità, delle comunicazioni che gli arrivano attraverso il carattere contra-

stante ma bilanciato delle forme collettive musicali del sistema 11. Anche se l'ascoltatore non capisce le singole parole, gli viene trasmesso un numero di *dati* attraverso le forme e le reminiscenze storiche di queste forme, permettendo così al compositore di usarle come 'gesti'.

Le forme, nel sistema 11 come altrove, dobbiamo aggiungere, non hanno mai un aspetto così ben determinato o assoluto come l'aveva l'aria o il recitativo dal Sei all'Ottocento. Per quanto riguarda Weill, si tratta, così almeno sembra all'analisi, di creare due piani diversi di musica, l'uno più vicino dell'altro alla parola, intorno ai quali viene raggruppato tutto ciò che è rimasto delle vecchie forme chiuse. Per maggiore chiarezza chiameremo l'uno dei piani quello del *song* e l'altro quello del 'recitativo', tutti e due uniti, come vogliamo dimostrare, da uno stile solo, che viene definito dal modo della trasmissione della parola in 'azione in musica', cioè dal gesto.

3. Il song

3.1. *Nota storica.* Per il *Songspiel Mahagonny* del 1927 il *song* era di grande importanza, per cui si potrebbe pensare che lo stesso valga per l'opera *M* del 1928-29. Questo ci viene confermato dall'inserimento di testi ricavati da Brecht, anche magari solo con una strofa, dalle proprie poesie («Unter unsern Staedten sind Gossen», «Ich glaube, ich will meinen Hut aufessen», «Sieh, jene Kraniche», «Den Schnaps in die Toiletten gegossen», «Lasst euch nicht verfuehren», «Stimmt ihn an, den Song von Mandelay»), ai quali se ne aggiungono altri ad hoc («Aber dieses ganze Mahagonny», «Ach bedenken Sie, Herr Jacob Schmidt», «Tief in Alaskas weissverschneiten Waeldern», «Wir brauchen keinen Hurrikan», «Denn wie man sich bettet, so liegt man», «Erstens, vergesst nicht, kommt das Fressen», «Meine Herren, meine Mutter praegte», «Wenn der Himmel hell wird»), che vengono distribuiti sull'arco dell'intera opera, anche se si possono notare zone di maggiore concentrazione di *song*, come nei sistemi 11 e 16. Il concetto che guida Brecht nella scelta dei suoi materiali, oltre alla necessità della composizione musicale che per un anno impose una stretta col-

laborazione con Weill, doveva essere, come si è detto sopra, la parodia del Vecchio e Nuovo Testamento nella cronaca, emblematica per la storia del genere umano, di una città posta sotto le leggi divine.

Il *song* brechtiano presenta, nella sua inserzione in *M*, problemi di carattere estetico, poetologico e drammaturgico. È soprattutto l'ultimo aspetto che ci interessa nel contesto delle nuove forme di comunicazione nell'opera *M*, anche se la questione che cosa sia un *song* richiede qualche spiegazione.

Il problema del *song* e della sua funzione drammatica era in fondo già presente nel *Songspiel*. Soltanto due parti, l'«Alabamasong» e il «Benaressong» prendono il nome di *song*, mentre gli altri componenti del *Songspiel*, e cioè «Auf nach Mahagonny», «Wer in Mahagonny blieb», «An einem grauen Vormittag mitten im Whisky, kam Gott nach Mahagonny» vanno sotto il titolo «Mahagonny-Gesänge».

L'analisi più esauriente sul *song* in tempi più recenti è stata data da B. Thole⁵. Secondo questo studioso la terminologia brechtiana di *song* e *Gesang* si spiega come uno sviluppo che trasforma il *song* culinario, quello che procura cioè un godimento immediato, in un *Gesang* di carattere riflessivo, anche se una affermazione del genere viene considerata da lui stesso molto provvisoria. Giustamente egli si rifiuta, d'altra parte, di generalizzare il concetto di *song* per canzoni brechtiane di ogni genere e cerca di chiarirlo meglio storicamente tracciando una linea dagli inizi nei cabaret dopo la prima guerra mondiale, quando il *song* comincia a differenziarsi dalla *chanson*, di natura più intima e personale, fino alla canzone di lotta politica⁶. Quello che distingue il *song* sin dall'inizio — anche se tali indizi si sviluppano solo con gli anni in modo riconoscibile — sono il tono 'balladescò', il carattere spesso parodistico, l'argomentazione socialcritica, il ritmo marcato, l'accento sul rapporto umano e la richiesta dell'aiuto fraterno, il ritornello, l'atteggiamento verso il

⁵ B. Thole (*Die 'Gesänge' in den Stuecken Bertolt Brecht*, Goepfingen, 1973), si riferisce continuamente ad un altro lavoro, importante per la questione, di Z. Stupinski: *Die Funktionen des 'Songs' in den Stuecken B. Brechts. Eine Untersuchung der aesthetischen und gattungsgeschichtlichen Aspekte*. Questa tesi polacca dattilografata, Poznan, 1966, non è stata reperibile.

⁶ B. Thole, *Die 'Gesänge'*, cit., pp. 12-13.

pubblico, la semplicità stilizzata e la sempre crescente importanza della recitazione nel coro invece della singola voce⁷.

Storicamente Thole vede tre tappe intrecciate. Nella prima si sviluppa il *song*, vicino al cabaret, in direzione di una parodia critica basata su fatti sociali. Nella seconda, invece, comincia a mettersi più in risalto la dimostrazione politica tramite il gesto didattico. Poi il *song* si allontana dal cabaret e la parodia non ha più l'importanza di prima. Una affermazione del *song* brechtiano si trova in ambedue le fasi, anche se con maggiore rilievo nella seconda, nella quale ha un ruolo assai importante la definizione musicale che viene data al *song* dai suoi compositori Kurt Weill, Hanns Eisler e Paul Dessau. Come nota a Thole dobbiamo aggiungere che fino a *Happy End* (1929) c'è in Brecht, composto da Weill, il tipo di canzone che per il suo particolare *sound* languido potrebbe essere chiamato il *song* per eccellenza, dove cioè la musica di Weill e non la parola, definisce il prodotto (Benaressong, Alabamasong, ecc.). Allo stesso tempo però occorre ricordare che Brecht, anche dopo la collaborazione con Weill, usa questo termine in un altro contesto nettamente più politico. Così per esempio in «Song von der Ware», «Song des Krans Milchsack», «Song von Angebot und Nachfrage».

Thole ha preso in considerazione solo i drammi in se stessi, lasciando fuori l'opera e la funzione drammaturgica della musica. Ed è questa che ora dobbiamo cercare di chiarire meglio.

3.2. *L'atteggiamento gestuale del song*. Se si chiede, dopo questa informazione, quali siano i *song* in *M* e quale ruolo di comunicazione svolgano, non si deve considerare la loro appartenenza formale alla ballata o alla canzone d'arte o popolare, oppure alla lirica politica.

Quello che è decisivo, secondo noi, è l'atteggiamento gestuale che una data forma ha nel singolo numero, nel sistema e nell'insieme dell'opera come intreccio significante fra musica e parola. Possiamo fare un elenco di questi atteggiamenti:

— *informazione*

«Fern vom Getriebe der Welt», «Jenny Hill aus Oklahoma», «Jetzt hab ich

⁷ *Ibidem*, p. 21.

gegessen zwei Kaelber», «Meine Herren, meine Mutter praegte», «Wer in Mahagonny blieb»

— *disillusione*

«Ach dieses ganze Mahagonny ist kein Geschaef geworden», «Ich glaube, ich will meinen Hut aufessen»

— *appello*

«Darum lasst uns jetzt eine Stadt gruenden», «Auf nach Mahagonny», «Haltet euch aufrecht», «Oh show us the way to the next whisky bar», «Erstens, vergesst nicht, kommt das Fressen»

— *profezia*

«Lasst euch nicht verfuehren», «Wenn es etwas gibt, was du haben kannst fuer Geld»

— *conclusione*

«Unter unsern Staedten sind Gossen», «Ja, Witwe Begbick, mit dem Unrecht geht es eben doch nicht», «Denn wie man sich bettet, so liegt man», «Sehet, Jack ist gestorben», «Wir brauchen keinen Hurrikan», «An einem grauen Vormittag mitten im Whisky kam Gott nach Mahagonny»

— *ricordo*

«Auch ich bin einmal an einer Mauer gestanden», «Tief in Alaskas weissverschneiten Waeldern»

— *comunicazione di sentimento*

«Sieh jene Kraniche im grossen Bogen», «Wenn der Himmel hell wird».

Si tratta qui solo dei *song* o dei numeri chiusi dell'opera. All'interno delle sette categorie su indicate c'è un certo margine per la varietà di espressione, ma è sempre riconoscibile il gesto tipico che musicalmente manifesta la disillusione, l'appello, la profezia, ecc. Come *song*, o comunque come numero chiuso, queste parti dell'opera sono vicine alla melodia, senza però avvicinarsi mai al sentimento. Ciò è messo in evidenza in modo particolare dagli esempi delle due ultime categorie, dove la poesia esprime sentimenti. È difficile trovare un canto d'amore melodicamente più asciutto del «Sieh jene Kraniche», che però, nonostante il suo anti-illusionismo o il suo essere contrario all'espressione 'normale' d'amore, è, pur nella sua vicinanza al recitativo, un grande canto d'amore.

3.3. *Weill e il gesto musicale.* La funzione della singola forma musicale è collegata con ciò che da Weill, prima ancora che da Brecht, viene chiamato il 'gesto', l'atteggiamento musico-sociale, accentuato come avveniva una volta nell'aria; oppure l'atteggiamento di due, tre, quattro persone poste contemporaneamente in rapporto, come nell'*ensemble* (o pezzo concertato); oppure l'atteggiamento degli altri verso di noi o verso i fatti, come nel coro.

A questo punto dobbiamo vedere più da vicino che cosa intende Weill quando parla del gesto nella musica. L'esempio che fa è appunto preso da *M*, e il *song* che egli sceglie per il suo carattere 'culinario', cioè l'«Alabamasong», non è fra i più semplici per spiegare il gesto musicale.

Weill parte — a differenza di Brecht, che conferma, anche se con qualche riserva, il carattere culinario dell'opera nel suo insieme⁸ — dal concetto di un teatro musicale nuovo da mostrare al nuovo spettatore/ascoltatore assunto come immagine tipica di comportamento sociale. È il rapporto fra gli uomini l'elemento importante, e quindi né il pubblico né il compositore hanno più il diritto di considerare l'opera il luogo dove si godono soltanto le sensazioni romantiche che escludono il pensiero⁹.

Dopo questo approccio fortemente moralistico e molto vicino al pensiero di Brecht, Weill esige per la nuova musica nell'opera rinnovata una 'posizione predominante' nella triade parola, immagine e musica¹⁰.

La musica è predestinata a tale compito a causa della sua capacità di rappresentare l'azione tramite un gesto, anzi un «gesto di base» (*Grundgestus*) che stabilisce quale dovrebbe essere il carattere principale di una data azione, indicando così una linea di esecuzione senza però impedire all'attore/cantante una certa interpretazione personale¹¹.

Riferendosi al gesto di base dell'«Alabamasong», composto da Brecht in stretto collegamento col testo e senza alcuna pretesa musicale, Weill rileva come nella composizione tale «Grundgestus», ben

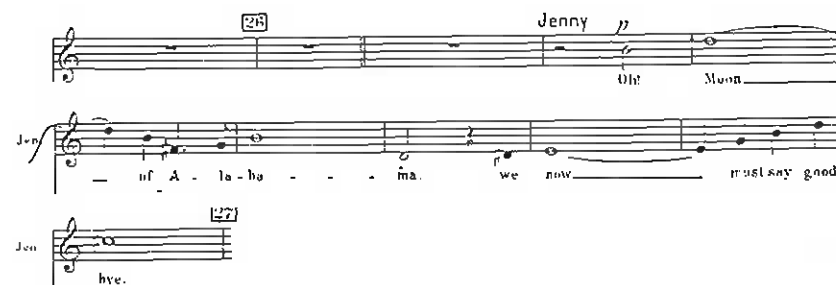
⁸ K. Weill, *Ausgewählte Schriften*, Frankfurt, 1975, p. 41.

⁹ *Ibidem*, p. 41.

¹⁰ *Ibidem*, p. 42.

¹¹ *Idem*.

trovato da Brecht, viene mantenuto, ma approfondito ritmicamente e melodicamente.



Il gesto musicale sembra qui particolarmente 'culinario', creando il *sound* di cui si è parlato sopra. D'altra parte, l'apparente semplicità del testo appartiene alla raffinatezza di chi mescola elementi esotici e brani di inglese in una maniera che ricorda ancora il montaggio del dadaismo. L'atteggiamento sociale dietro alle parole e il gesto dietro alla musica rappresentano ugualmente un vuoto collettivo sdolcinato in forma di una parodia della nostalgia. Anche se Brecht dice che secondo lui non tutta la musica di *M* è gestuale, egli non può riferirsi con tale giudizio all'«Alabamasong», che a prima vista sembra invece giustificarlo¹².

Siccome parleremo del gesto musicale facendo esempi anche nella sezione che segue, concludiamo questa parte con la fine del canto «Unter unsern Staedten sind Gossen», dove il gesto musicale rappresenta in modo particolarmente riuscito l'estinzione lenta (la parola tedesca «Vergehen» è più espressiva) delle grandi città.

¹² B. Brecht, *Gesammelte Werke*, Frankfurt, 1967, voll. 20 (d'ora in poi *GW*), 15, p. 476, nel saggio *Ueber die Verwendung von Musik fuer ein episches Theater* (1935). Colpiscono i dubbi che Brecht nutrivà sulla gestualità del *M* di Weill. A parte il fatto che questi dubbi non vengono pronunciati nelle sue note su *M* (cfr. *GW*, 17, pp. 1004-1016) quando l'opera era appena uscita (1930) — e quindi è fondato il sospetto di un criterio più rigoroso verso quello che Brecht si aspettava dal gesto nel 1935 rispetto al 1932, quando fu scritto ma non pubblicato *Ueber die Verwendung* — è chiaro che egli partiva ormai da un concetto ideologico che riguardava soprattutto il testo linguistico, anche se cercava di inserirvi teoricamente pure il gesto musicale.



4. Recitativo e gesto musicale

4.1. *Nota storica.* Per la comunicazione coll'ascoltatore/spettatore nell'opera che doveva essere rinnovata, e che nella seconda metà degli anni Venti ha visto compiere sforzi notevoli in questa direzione in Germania, il gesto musicale è della massima importanza. Brecht stesso riconosce che il *Songspiel M* rappresenta l'inizio di un nuovo tipo di teatro, e vede la ragione di tale sviluppo nell'uso della musica gestuale¹³.

Per quanto traspare dai suoi scritti teatrali, Brecht, nel 1929, quando *M* fu terminato, non aveva ancora trovato una spiegazione teorica del gesto. Precede, in senso storico, il gesto musicale, sia per l'applicazione di Weill già nel *Songspiel* del 1927, sia teoricamente nel saggio di Weill *Ueber den gestischen Charakter der Musik* del marzo 1929. Il gesto musicale, in questa fase, viene considerato da ambedue come un mezzo anti-illusionistico, con un accento su tale funzione per la musica da parte di Weill.

Brecht teorizzò il gesto come tale solo dopo aver visto le rappresentazioni dell'attore cinese Mei-Lan-Fang a Mosca nel 1935¹⁴. Se si confrontano le sue annotazioni sull'effetto di straniamento¹⁵ con quello che dice su Mei-Lan-Fang, possiamo renderci conto che l'origine della teorizzazione di tale effetto sta proprio nel considerare il gesto teatrale in una certa maniera, cioè come gesto sociale. Solo alcuni anni dopo, quindi in un terzo momento, Brecht si occupa sistematicamente anche del gesto musicale (ca. 1938)¹⁶.

¹³ B. Brecht, *GW*, 15, p. 476.

¹⁴ B. Brecht, *Ueber den Gestus*, *GW*, 15, p. 409.

¹⁵ Fra il 1935-1941 circa.

¹⁶ B. Brecht, *GW*, 15, pp. 482-85.

4.2. *Il recitativo e la sua funzione.* Forse è utile, a questo punto, inserire di nuovo un elenco delle parti di *M* che consentono forme recitative intere oppure che siano componenti di altre forme, e quindi miste. C'è da notare che i recitativi possono essere o secchi o accompagnati. Essi non sono sempre riconoscibili come recitativi nel senso classico del termine, nel senso cioè che narrando facciano procedere l'azione. Nel caso particolare di *M*, il pretesto della 'cronaca', insieme con i tabelloni all'inizio di quasi tutte le scene, influisce indirettamente, come cornice, sul carattere narrativo di certe parti dell'opera, le quali, essendo parte di quel minimo di azione che c'è, hanno — quale più quale meno — la funzione del recitativo. I recitativi sono comunque i veicoli di tale azione limitata dalla cronaca.

- «Sie soll sein wie ein Netz» (N° 1: recitativo accompagnato 'arioso')
- «Drum auf nach Mahagonny, dort wurde gestern erst nach Euch gefragt» (N° 3: recitativo)
- «Jenny Hill aus Oklahoma» (N° 5: recitativo)
- «Das ist seltsam, dass die weggehn» (N° 5: recitativo)
- «Nun, so werden wir wieder zurueckfahren» (N° 7: rec. acc.)
- «In Pensakola sind Konstabler eingetroffen» (N° 7: rec. acc.)
- «Ach, nun rettet uns nichts mehr» (N° 7: rec. acc.)
- «Wunderbar ist das Herauskommen des Abends und schoen sind die Gespraechе der Maenner unter sich» (N° 8: recit. corale)
- «Wo immer du hingehst, es nuetzt nichts» (N° 11: rec. nel song)
- «Ja, was faellt euch denn ein?» (N° 11: rec.)
- «Siehst du, du hast Tafeln gemacht» (N° 11: rec.)
- «Spucke den Kaugummi aus» (N° 14: rec. acc.)
- «Liebe ist doch an Zeit nicht gebunden» (N° 14: rec. acc.)
- «Wir, meine Herren, veranstalten hier» (N° 15: rec. acc.)
- «Joe, du stehst mir menschlich nahe» (N° 15: rec. acc.)
- «Jenny, komm her!» (N° 16: rec. acc./valzer)
- «Hallo Leute, da steht ein Mann» (N° 16: rec. acc.)

Questi recitativi hanno un loro carattere gestuale. L'espressione musicale può, ma non deve necessariamente, corrispondere col ritmo di base del sistema, anzi nelle forme brevi non lo fa quasi mai. Sul rapporto fra parola e musica decide la funzione drammaturgica del recitativo.

Weill usa il termine 'recitativo' solo poche volte, assieme alla parola 'quasi', la quale secondo noi — paragonando altre parti del-

l'opera dove si trovano forme simili, ma in altri contesti e con altre funzioni — non ha un significato restrittivo rispetto al termine classico recitativo, ma più lato.

Più mosso (Quasi Recit.)
Jim
Ja was fällt euch denn ein?
[125]
Das könnt ihr doch mit uns nicht machen!

Quasi (Recitativo) 12: 60, aber frei)
Jenny
Jen-ny Hill aus O-kla-ho-ma. Ich bin her ge-kommen vor neun Wo-chen.

Il margine che esiste qui nel rapporto fra parola e musica è notevole e indica lo spazio in cui si inseriscono parti come il discorso di saluto, il discorso descrittivo, il rapporto narrativo, la sollecitazione, l'esclamazione, l'impressione, il commento intermedio e finale. Con queste osservazioni sottolineiamo anche il fatto che, drammaturgicamente, le forme recitative sono più importanti del *song* o del canto in una qualsiasi forma.

E musicalmente? La doppia funzione drammaturgica e musicale lascia supporre che il recitativo sia meno ricco del *song*. Ciò può anche essere vero dal punto di vista melodico, però si deve subito aggiungere che sia per la varietà dei ritmi che e tempi l'uso del recitativo nella sua trasformazione weilliana è di grande interesse. Facciamo alcuni esempi:

Drum
auf nach Ma-ha-gon-ny!
mf Moses
Dort wur-de ge-stern erst nach euch ge-fragt.

Il gesto musicale è ben visibile in questo fraseggio, come del resto anche nel seguente, in cui si traduce l'atteggiamento sociale in una data situazione:

[53]
Strand kommt, ist man im-mer zu-erst et-was ver-le-gen.

Allegro vivace (♩ = 142)
Jim
Wenn man an ei-nen fremden

Il trionfo della Begbick è rappresentato in questa voce recitativa:

Begbick (trionfierend ausbrechend) [171]
Pen-sa-co-lu! Pen-sa-co-lu! Er-schla-gen

[172]
lie-gen die Kun-stab-ler

Molto più complicate dal punto di vista armonico sono invece le forme recitative che si intrecciano in maniera contrastante col *song*, quelle in cui l'«Alabamasong» domina lo sfondo recitativo:

mean af A-la-ba Jack
Wo im-mer du hin-gehst...

[152]
now must say gund hye we've
es nützt nichts.

C'è però anche il caso in cui, come per esempio nel «Tief in Alaskas weissverschneiten Waeldern», la canzone stessa ha un gesto più vicino al recitativo che al *song*.

In uno dei sistemi, la scena del tribunale, il recitativo pervade dall'inizio sino alla fine l'intero sistema. Nel tempo spinto dell'«Allegro molto», il gesto base dell'appello viene ripreso dalla voce di Dreieinigkeitsmoses, qui procuratore di stato nel processo contro Jim Mahoney.

Allegro molto (♩. = 140)

Dreieinigkeitsmoses (als Staatsanwalt, am Eingang)

Ha - benut - te Zu - schauer Bil - tel - te? Drei

Plut - ze sind noch frei, das Stück fünf Dui - lar.

Come si vede, il recitativo sviluppa nel suo insieme un'idiomatica sua, che dalla parola parlata con una certa tonalità e un certo accento va fino al sistema, nel quale la rapidità dell'azione richiede un susseguirsi di brevi archi di tensione in recitativi intrecciati. La divisione delle parole e l'accento ritmico sulle sillabe vengono spesso sottolineati dalle forme di jazz interpolate. Più che nei *song*, si nota che il testo di Brecht si adegua strettamente al fabbisogno tecnico della musica.

Nonostante ciò si deve dire che le due forme maggiori, il *song* e il recitativo, hanno due linguaggi diversi: il *song* è più vicino ai perni contenutistici, senza sincoparli come fa la lingua e, fino ad un certo punto, anche il recitativo.

Peter Hacks, nella sua indagine poetologica sul libretto, si occupa di questi fenomeni e ricorda che, diversamente dalla lingua, l'espressione musicale non separa il suono dal contenuto, e che un secondo momento di differenza sta nella metrica della musica, che la lingua invece considera «un crimine» verso se stessa¹⁷.

Questo vale certamente non per tutti i casi, anche se come affermazione poetologica può andare bene. Per quanto riguarda *M*, si può notare che la musica come linguaggio cerca di sfuggire al dilemma adottando un tipo di espressione che comunica, almeno teoricamente, con facilità. Si tratta, se si può dire così, di una musica di *dati*, cioè una musica che non è simbolista nel suo rapporto con la parola, né espressiva in senso evocativo, in quanto serie di immagini che le parole possono provocare. Qui invece la musica, con una serie di *dati* musicali — tonalità, ritmo, tempo, melodia — rappresenta, o piuttosto è, il contenuto. Che poi le parole siano eventualmente anche comprensibili, questo è, nonostante la volontà di un Brecht essenzialmente ancora vicino all'ideale del cantastorie di ballate, un risultato secondario.

5. Citazione e parodia

Sono frequenti in *M* le citazioni, sia di carattere letterario che musicale. Ambedue possono avere una doppia funzione: come parodia e come appoggio del gesto attraverso la reminiscenza storica di una data poesia o un gesto di musica, il che vuol dire che Weill/Brecht si riferivano spesso ad un pubblico colto, per dare al gesto il sigillo del già provato, anche se il gesto musicale poteva essere compreso senza aver capito tale riferimento.

Per le citazioni musicali abbiamo potuto identificare brani da Gluck (*Orfeo e Euridice*), Mozart (*Il flauto magico*), Bach (*La passione secondo Matteo*), C.M. von Weber (*Il franco cacciatore*) e Bizet (*Carmen*), ma probabilmente sono presenti anche altri compositori, oppure temi di canzoni più recenti.

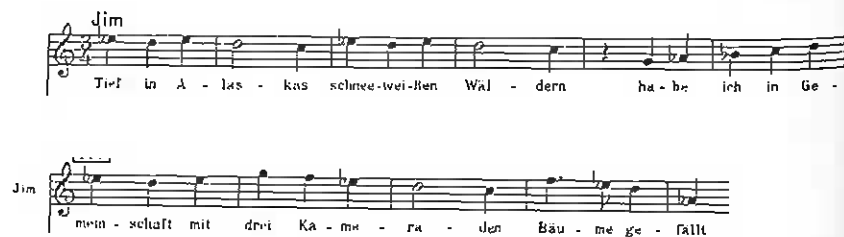
¹⁷ Cfr. P. Hacks, *Oper*, 1^a ed. Berlin-Weimar, 1975; 2^a ed. Düsseldorf, 1976 (qui usata), p. 261.

5.1. *L'effetto parodico della citazione.* Prendiamo due esempi, dove l'effetto parodico della musica si fa notare subito. Nel *Franco cacciatore* di C.M. von Weber c'è la scena con Agathe, alla quale le amiche preparano la corona verginale prima dello sposalizio. Tale modello musicale, basato sulle parole «Schoener, gruener, schoener, gruener Jungfernkranz» viene ripreso e trasformato in



che poi inserisce pure il gesto base dell'introduzione nel ritmo di charleston. Il tema della luna, già presente in modo ultra-dolciastro nell'«Alabamassong» del n° 2, viene qui trattato con un gesto nettamente antisentimentale.

Il «Gebet einer Jungfrau» (Preghiera di una vergine), che è un pezzo di repertorio degli organetti, serve da introduzione al sistema 9 e viene usato parodisticamente per ricordi che Jim Mahoney ha del lavoro nelle foreste dell'Alaska. Il mito della natura, usato spesso da Brecht negli anni Venti con la sigla delle foreste scure e opposto al mito della grande città in decadenza, è qui dissacrato dalla parodia musicale: Mahagonny e Alaska sono sullo stesso piano, anche se poi, per necessità, Jim si convince che sarebbe meglio andare di nuovo nell'Alaska:



Il gesto musicale va nettamente nella direzione dell'operetta austriaca.

5.2. *La citazione come sussidio al gesto.* Per quanto riguarda la citazione come sussidio della comprensione del gesto, ci riferiamo a tre esempi, l'uno — nel sistema 5 — un riferimento al 1° atto della *Car-men* di Bizet



molto semplice, mentre l'altro è un richiamo alle parole cantate da Orfeo nell'*Orfeo e Euridice* di Gluck:

Wer ist der Sterbliche, der dieser Finsternis zu nahen sich erkuehnt?
con il parallelo sorprendente, ma non parodistico, nel sistema 4:

Himmel wie Pergament, goldner Tabak,
wenn San Franzisko brennt,
was ihr dran Gutes nennt,
sehet das geht am End
in einen Sack



Qui si trova anche nel testo stesso la trasposizione di un gesto che con la sua particolare cadenza si incide nella memoria. Si tratta del coro dei discepoli di Gesù nella scena di Pasqua del primo *Faust* di Goethe

Ist er in Werdelust
schaffender Freude nah:
ach!, an der Erde Brust
sind wir zum Leide da

con un ulteriore riferimento — iniziando da «goldner Tabak» — allo schema di rima ABBBA della prima strofa

Christ ist erstanden!
Freude dem Sterblichen,
den die verderblichen,
schleichenden, erblichen
Maengel umwanden.¹⁸

Il margine di ampiezza delle citazioni viene anche indicato dal terzo esempio:



Qui il gesto è molto preciso: si tratta di un ammonimento già codificato esteticamente dalla tradizione protestante del *chorale* di Paul Gerhardt.

Per quanto riguarda il linguaggio, la citazione si inserisce nel concetto linguistico della frase, cambiandola dal punto di vista della sintassi normale e cercando così un gesto per scopi parodistici o di altro tipo.

Un esempio semplice ci propone questa frase:



¹⁸ J.W. Goethe, *Faust I* (ed. E. Trunz), München, 1975, pp. 30 e 32.

La trasformazione della sintassi, mettendo «wunderbar» all'inizio, fa parte dello stile spesso gestuale di Brecht per scopi vari, in questo caso parodistico. Il modello che egli usa è quello dei salmi della Bibbia

«Schoen ragt empor der Berg Zion» (salmo 48,3)

oppure

«Barmherzig und gnaedig ist der Herr» (salmo 103,8)

Partendo dalla Bibbia, che conosceva molto bene, Brecht sviluppò un suo modo gestuale di esprimersi in certe circostanze che poi gli serviva per scopi didattici. Un altro esempio di questo genere è il seguente, dal n° 18:



6. Comunicazione e coro

Nella disposizione sia dei compiti musicali delle parti sia di quelli per definizione comunicativi, il coro, assieme al *song* e al recitativo, occupa un ruolo eminente.

Ci sono due tipi di coro, con la semplice denominazione «coro» nello spartito, in *M*:

— il coro nel senso greco della parola, che commenta da un punto di vista più o meno imparziale ciò che accade, rappresentando la collettività in genere (cfr. 3, 9, 11, 12);

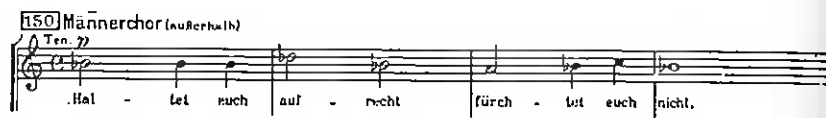
— il coro che partecipa agli avvenimenti, essendo il mezzo di espressione della collettività in azione (cfr. 10, 13, 14, 15, 16, 17, 19, 20).

A questi due si aggiunge spesso il canto alternato fra gli uomini

e le ragazze di Mahagonny, oppure le voci unite della Begbick, Moses, Bill o altri che esprimono una loro opinione.

Si vede già da questa distribuzione dei due tipi di coro nell'opera che nella prima parte fino al climax dell'uragano domina, talvolta anche dall'esterno della scena (3, 11), la voce collettiva che arriva a certe conclusioni e che ammonisce, mentre il secondo tipo di coro è una figura collettiva e attiva specie nella seconda parte di *M.*

Prendiamo due esempi del primo coro. Le parole



vengono cantate fuori della scena, creando così per la comunicazione una zona di obiettività.

La forma, vicina al corale luterano, è un appello forte ma generico. La funzione drammaturgica si estende su tutto il sistema 11 e ne diventa l'elemento strutturale portante:



Qui la musica si accosta al recitativo. Le parole, nella presentazione dell'improvviso cambio del destino, che distingue per esempio ancora le opere di Mozart, si liberano di ogni riconoscimento del meraviglioso e fanno dell'annuncio un elemento parodistico che rafforza il gesto musicale.

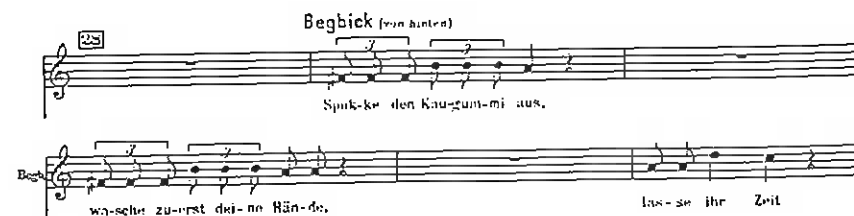
Il secondo coro ha funzione di portatore collettivo dell'azione, quindi drammaturgica.

Tale partecipazione all'azione può incidere molto, secondo il modo in cui vengono usati i tempi (v. n° 15).

Oltre al rafforzamento di una affermazione da parte di una voce singola nel ritornello di una canzone, questo tipo di coro introduce anche le quattro scene del 'tutto è permesso'



con un forte appello al pubblico. Inoltre il coro dell'azione drammatica ha una funzione di contrasto, per mettere meglio in evidenza una parte precedente del dialogo, come per esempio nel sistema 14, dove la Begbick ammonisce dolcemente i clienti di turno davanti al bordello di Mahagonny:



Con il rafforzamento:

Männerchor
p *Bläser*

Spuk - ke - den Kau - gum - mi aus, wa - sche zu - erst die - ne
Hän - de, las - se ihr Zeit und
sprech ein paar Wor - te mit ihr,

7. Leitmotiv

L'opera *M* è, se si vuole, vicina all'opera a numeri chiusi. Può stupire quindi l'uso, se non frequente comunque molto significativo, del leitmotiv, preso da tutt'un'altra tradizione musicale.

Come nelle altre forme, la funzione drammaturgica e quella della comunicazione vera e propria si incrociano. Evidentemente l'intenzione di Weill era di superare, in modo limitato, le barriere poste dall'idea principale di un'opera basata sulla cronaca divisa in venti immagini dimostrate da un cantastorie. Weill stesso sottolinea che il *song* da solo non era in grado di reggere la struttura di un'opera¹⁹.

Non si potrebbe affermare che il leitmotiv, come linea associativa orizzontale, sia un elemento portante. Esso è certamente meno importante del *song*. In parte, il leitmotiv serve come formula artistica, spesso molto breve. Come tale esso non raggiunge nemmeno la qualità di un gesto o di una frase ben definita e rimane nel rango di una breve allusione.

C'è però, in secondo luogo, il leitmotiv come gesto musicale che viene riusato come un atteggiamento già assunto in precedenza:

¹⁹ K. Weill, *Ausgewählte Schriften*, cit., p. 57.

- ke an A - las - - - ka. Die
sie - ben Win - - - ter, die gro - ßen Käl - - -
ten, wie wir zu - nam - - - men die Bäu - me
fäll - - - - ten.

In questi, come in altri casi (per esempio la riutilizzazione dell'«Alabamasong»), l'atteggiamento sociale tipico, che secondo gli autori doveva caratterizzare l'opera, degrada dal punto di vista del linguaggio verso qualcosa di stereotipo: in una data situazione quello che si dice viene ridotto ad un minimo di espressione e presentato come risultato di tale situazione semplice. Difficile decidere se il *behaviourism* americano o le necessità tecniche della musica per un testo 'minimale'²⁰ hanno portato Brecht a un risultato simile, dove il semplice porre e riporre delle cose diventa parodia, mentre come gesto situazionale non dice molto.

Dove invece il leitmotiv in *M* è comunicazione, tale comunicazione diventa importante, e cioè messaggio, come nel leitmotiv ricorrente per tutta l'opera:

²⁰ «Mindesttext». L'espressione è di Hacks e fa parte della sua definizione del libretto. Cfr. P. Hacks, *Oper*, cit., p. 213.



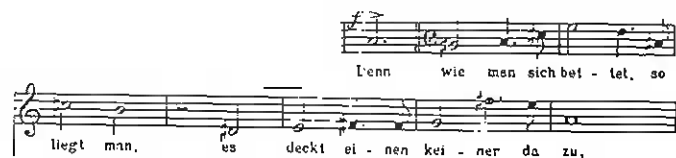
Tale testo, a differenza delle formule di cui si parlava prima, viene leggermente variato secondo quanto richiede quella data situazione.

Come secondo leitmotiv importante troviamo



che col suo gesto lento e pesante paragona sempre di nuovo l'uomo come una forza che sa distruggere, come fa la natura.

Un altro leitmotiv, non meno impegnativo e sempre, come gli altri principali, presentato nella forma del *song*, è:



Questi leitmotiv principali vengono poi messi insieme nel finale, dove svolgono un ruolo determinante. Insieme all'«Alabamasong» i quattro messaggi risultano, nell'ordine consecutivo indicato in

precedenza, come un unico messaggio, che vede l'uomo, dopo tutti gli sforzi compiuti in Mahagonny, in una condizione umana disperata.

8. Conclusione

8.1. *Testo*. La ricerca per una nuova forma di comunicazione tramite il teatro musicale, e qui in particolare *M*, era il soggetto di questo lavoro. Si è potuto vedere che il libretto di Brecht, anche dove sembra essere della massima semplicità, è molto elaborato e a volte raffinato nella scelta dei materiali, nella loro trasformazione artigianale e nella creazione di nuovi materiali da inserire. Tutto ciò tenendo presente il messaggio didattico, il divertimento²¹, e la componibilità musicale. Tutto il testo, in quanto azione, è un 'ponimento' (*Setzung*) parodistico sullo sfondo di una tematica molto seria, svolta come una parabola: il tema cioè della vita senza alcuna prospettiva per qualsiasi comportamento umano sotto le leggi divine, e dell'abbandono degli uomini, nella loro vita associata, alle leggi del capitalismo.

L'elemento che guida maggiormente il materiale e che diventa il più importante per la comunicazione, è il gesto. È difficile differenziare, nell'opera compiuta, fra gesto diacronico verbale e gesto sincronico musicale: il gesto, avendo ormai nel suo insieme un carattere prevalentemente musicale, è un risultato della struttura da parabola che richiede la disposizione delle parti e i vari 'ponimenti', come per esempio l'accelerazione o il rallentamento della cadenza della frase. Come si è visto, in questo contesto diventa importante anche la citazione, in quanto contributo alla parodia o alla migliore riconoscibilità del gesto.

C'è una certa contraddizione nella doppia funzione del gesto linguistico: per Brecht era centrale la dimostrazione, sia come mezzo artistico che sociale. La rappresentazione verbale e mimica di un dato atteggiamento doveva far vedere il particolare modo di comportarsi che allo stesso tempo, data la situazione sociale, era anche tipico.

²¹ «Mahagonny ist ein Spass». Cfr. B. Brecht, *GW*, 17, p. 1007.

Questa dialettica poteva funzionare nel proprio spazio linguistico. Entrando nel campo della musica si trasformava in qualcosa di diverso che sfuggiva al controllo. Brecht stesso vede il problema quando, in una nota alle osservazioni su *M*, che con grande probabilità è stata scritta solo nell'ultima redazione del 1938, dice che *M* era una descrizione soggettiva di costumi sociali. Esiste il gesto, ma è la morale soggettiva che lo dirige, e tutto quindi rimane in una inquadratura di 'moralisti soggettivi', che «descrivono se stessi»²², il che vuol dire che la necessaria oggettività della descrizione sociale si è avviata solo dopo *M*.

La questione è alquanto complessa, però ci pare che Brecht, giudicando *M*, nella nota citata, da una posizione nuova rispetto alla comunicazione, misconosca l'oggettività di comunicazione attraverso un mezzo come l'opera. L'ideale di Brecht era un rapporto differenziato ma simultaneo dell'azione-testo, dell'azione-musica e dell'effetto-immagine (le scenografie particolari a scopo dimostrativo di Caspar Neher) col contenuto. L'ascoltatore-spettatore doveva essere occupato in modo duplice e triplice per non essere risucchiato nell'illusione artistica. Si può affermare che l'invenzione drammaturgica più originale di Brecht, anche se molto problematica, era un reciproco sistema di disturbi contro l'impressione artistico-sensuale in direzione unilaterale.

Brecht ci dà un esempio tratto proprio da *M*, per chiarire come pensava questa comunicazione a tre diversi livelli, e cita la scena della grande abbuffata del mangione (n° 13) che dovrebbe verificare la sua idea.

I tre piani separati dovevano operare così: davanti allo schermo scenografico che mostra un mangione-tipo qualunque, il mangione Jacob gestisce cantando la sua intemperanza, mentre il coro dei suoi compagni commenta quello che accade²³.

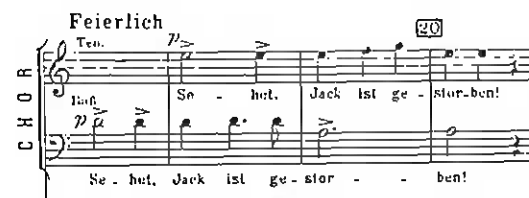
La verifica dell'intenzione brechtiana di un rapporto comunicativo più rilassato coll'ascoltatore/spettatore, di fronte all'opera compiuta è alquanto difficile — come sarebbe in ogni caso del genere — perché investe almeno due campi, quello della ricettività

²² B. Brecht, *GW*, 17, p. 1007, n. 1.

²³ B. Brecht, *GW*, 15, p. 495.

estetica in generale, e in particolare quello della psicologia musicale.

Parlando in termini molto generici, si può affermare che, sentendo la musica nel caso specifico, c'è un susseguirsi fra l'azione intorno a Jacob il mangione e il commento del coro che con l'indicazione «feierlich», cioè 'maestoso', comincia tutt'un altro gesto musicale:



Tale commento in recitativo si distingue nettamente dalla precedente canzone di Jacob «Jetzt hab ich gegessen zwei Kaelber» che aderisce alla tradizione popolare austriaca e che ha, oltre alla sua melodia, un tono del tutto particolare per l'accompagnamento con cetra e bandonion.

La contemporaneità dei tre livelli è caso mai relativa: dipende dall'ascoltatore-spettatore unificare le impressioni che suscitano in questa sezione abbastanza complessa del n° 13 la voce e la parola sul piano individuale, e l'immagine e il coro su quello generale. Brecht chiedeva moltissimo al suo pubblico operistico.

Lì, anche se appoggia la parola, domina il gesto musicale che, con la concentrazione del contenuto in una sola espressione, non poteva mai avere l'oggettività della parola nella sequenza delle parole: l'ideale di Brecht, a quanto pare, almeno nel 1938.

8.2. *Musica*. Ferruccio Busoni (1866-1924), il maestro di Kurt Weill, nella sua estetica musicale propone per l'opera del futuro che il soggetto sia di carattere soprannaturale o irreali. Riguardo alla seconda possibilità egli pensa ad una esecuzione di musica assoluta su un palcoscenico inteso «come una evidente e dichiarata finzione, operando sull'idea dello scherzo e dell'irrealtà come elementi di contrasto con la società e la realtà della vita»²⁴. Del pubblico dice che

²⁴ F. Busoni, *Entwurf einer neuen Aesthetik der Tonkunst*, Leipzig, s.d., pp. 18-19.

non dovrebbe mai partecipare intensamente all'effetto teatrale, se non come godimento artistico, altrimenti ci sarebbe il pericolo di una «partecipazione umana». Le premesse per uno sviluppo dell'opera sarebbero: l'incredulità dello spettatore davanti allo spettacolo e il fare teatro da parte dell'attore, non la sua immedesimazione nell'azione²⁵.

Pensieri come questi sono abbastanza vicini alle idee che Brecht/Weill avevano per *M* e rispecchiano su una scala più vasta gli sforzi che si facevano negli anni Venti per il rinnovamento dell'opera, tentato oltre Weill, da Egk, Hindemith e Stravinsky. Ciò che importava soprattutto era la composizione di un nuovo linguaggio musicale che cercava di contrastare l'effetto, considerato narcotizzante, del linguaggio musicale di Wagner.

In questo contesto generale, che approda poi a diverse soluzioni o soluzioni parziali, l'opera *M* è una delle più significative. Weill viene conosciuto per il suo «Song-Stil» che però, come si è visto non si basa genericamente sul *song*, ma sul gesto musicale sia nel *song* che nel recitativo.

Molto più marcato in *M* che nell'*Opera da tre soldi* è il distacco della composizione musicale dall'ideale semplice del cabaret o del cantastorie, per cui la musica doveva essere il veicolo per la dimostrazione nella quale si inserivano parola, gesto musicale e immagine. La musica di Weill non racconta o simbolizza niente, invece procede in modo tutto suo. La corrispondenza che c'è fra musica e parola si trova in quelli che dobbiamo chiamare i 'ponimenti': da parte della composizione della parola, il 'ponimento' che viene fuori a causa della parabola; per quanto riguarda la musica, il 'ponimento' di *dati*, che con i loro gesti mai atonali non rappresentano, ma sono i correlati oggettivi fra contenuti verbali e realtà musicale.

Rimane comunque il dubbio sul modo in cui l'ascoltatore-spettatore riceve il messaggio, e se non prevalga egualmente la musica — nonostante le difficoltà che Brecht cerca di creare col suo reciproco sistema di disturbi — nel senso di un sovrapporsi, nel momento dell'ascolto, della musica sulla parola e sull'immagine. Nonostante il frequente uso del recitativo o di una maniera musicale che si avvicina al recitativo, la contemplatività desiderata da Brecht

²⁵ *Ibidem*, p. 19.

per il suo *Gesamtkunstwerk* opposto a quello di Wagner è di difficile realizzazione. Questo anche perché la sola procedura dell'ascolto in una opera come *M* richiede uno sforzo notevole, dove le componenti musicali — in se stesse esigenti — debbono essere riconosciute nel loro svolgimento verso un loro limite o finale, cioè deve essere capito o almeno intuito il quadro temporale della musica o la «legge della parsimonia» che si segue²⁶.

Ora è vero, confrontando il libretto di Brecht con la musica di Weill, che i gesti musicali risultano da una parte dalla struttura di parabola, dall'altra dalla parodia della Bibbia. *Song* e recitativo, metrica, tempo e ritmo subiscono la dominanza della macrostruttura del testo, però lo definiscono nella composizione dei suoi elementi musicali secondo leggi che non sono le sue.

Molto dipende da chi ascolta e anche dall'apporto dell'occhio: per capire meglio il messaggio, in un primo momento mediato con i suoni, bisogna verificarlo in un secondo momento. Comunque, anche con queste difficoltà, non si può fare a meno di notare la differenza rispetto all'effetto wagneriano con le sue associazioni puramente musicali della «unendliche Musik».

Nota bibliografica

Come fonti sono stati usati:

- B. Brecht, *Gesammelte Werke*, Frankfurt, 1967, voll. 20
 K. Weill-B. Brecht, *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* (spartito in base all'originale del 1929 di Norbert Gingold, con revisioni secondo le correzioni del compositore di David Drew), Universal Edition, Wien, 1969.
Mahagonny: edizione discografica CBS, n. 77.341, 1972, sotto la direzione di Wilhelm Brueckner Rueggeberg
 K. Weill, *Ausgewählte Schriften* (ed. D. Drew), Frankfurt, 1975

Libri e articoli di consultazione e riferimento:

- T.W. Adorno, *Introduzione alla sociologia della musica*, Frankfurt, 1962 (Torino, 1971)
 L. Andriessen, *Komponieren fuer die 'Massnahme'*, in *Brechts Modell der Lehrstuecke* (ed. R. Steinweg), Frankfurt, 1976

²⁶ H. Riemann, *Musiklexikon*, cit., p. 610.

- E. Bloch, *Das Experiment in Mahagonny*, in «Forum», 1967, H. 164-65, pp. 647-51
- B. Brecht, *Ascesa e rovina della città di Mahagonny* (versione ritmica di Fedele d'Amico; edizione italiana autorizzata dalla Universal Edition Wien), Torino, 1975
- B. Brecht, *Scritti teatrali*, Torino, 1962
- Brecht-Dialog 1968: Politik auf dem Theater* (ed. W. Hecht), Muenchen, 1969
- Brecht Jahrbuch 1976* (ed. J. Fuegi, R. Grimm, J. Hermand), Frankfurt, 1976
- Brecht Oggi* (saggi di C. Cases, M. Castri, S. Martinotti, P. Chiarini, A. Ferrero, E. Buonaccorti), Milano, 1977
- H. Bunge, *Fragen Sie mehr ueber Brecht*, Muenchen, 1970
- F. Busoni, *Entwurf einer neuen Aesthetik der Tonkunst*, Leipzig, s.d.
- P. Chiarini, *Bertolt Brecht*, Bari, 1967
- P. Chiarini, *Brecht, Lukacs e il realismo*, Bari, 1970
- C. Dahlhaus, *Berg und Wedekind. Zur Dramaturgie der 'Lulu'*, in *Alban Berg-Studien* n. 2 (Alban Berg-Symposion, Wien 1980/Tagungsbericht Red. R. Klein), Wien, 1981
- B. Ekmann, *Gesellschaft und Gewissen: die sozialen und moralischen Anschauungen Bertolt Brechts und ihre Bedeutung fuer seine Dichtung*, Kopenhagen, 1969
- J.W. Goethe, *Faust I + II* (edizione e commento di E. Trunz), Muenchen, 1975
- P. Hacks, *Oper (Geschichte meiner Oper, Noch einen Loeffel Gift, Liebling?, Omphale, Die Voegel, Versuch ueber das Libretto)*, Berlin-Weimar, 1975; Düsseldorf 1976
- Die Heilige Schrift des Alten und Neuen Testaments* (secondo la traduzione tedesca di Martin Luther), Stuttgart, 1961
- E. Kroeplin, *Vom Recht der Opernreformer*, in «Theater der Zeit», n. 2, 1974, pp. 29-30
- S. Melchinger, *Das politische Theater ist keine Erfindung unserer Zeit*, in «Theater Heute», n. 1, 1971
- S. Melchinger, *Mahagonny als Mysterienspiel. Giorgio Strehlers Inszenierung an der Piccola Scala in Mailand*, in «Theater Heute», n. 3, 1964, pp. 32-35
- K.D. Mueller, *Die Funktion der Geschichte im Werk Bertolt Brechts*, Tuebingen, 1967
- A. Polgar, *Krach in Leipzig. Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, pp. 465-67, in «Das Tagebuch» (ed. L. Schwarzschild), Berlin, 22.3.1930
- E. Schumacher, *Die dramatischen Versuche Bertolt Brechts 1918-1933*, Berlin, 1955
- R. Steinweg, *Das Lehrstueck. Brechts Theorie einer politisch-aesthetischen Erziehung*, Stuttgart, 1972

- G. Sehm, *Moses, Christus und Paul Ackermann. Brechts Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, in: *Brecht Jahrbuch 1976*, pp. 83-101
- B. Thole, *Die 'Gesänge' in den Stuecken Bertolt Brechts*, Goeppingen, 1973
- R. Wagner, *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, 1^a ed. Leipzig 1871-1883, 2^a ed. qui usata 1887-1888. Il brano *Ueber die Bestimmung der Oper* è del 1869, pp. 127-156
- Ueber Kurt Weill* (con contributi di T.W. Adorno, P. Bekker, E. Bloch, L. Hughes, M. Mc Carthy, W. Mehring, E. Piscator, A. Polgar ed altri, con una prefazione di D. Drew), Frankfurt, 1975

Manuali e repertori:

- U. Michels, *Atlante di musica*, Milano, 1982 (ed. or. Muenchen, 1977)
- Das Atlantisbuch der Musik* (ed. F. Hamel e M. Huerlimann), 9^a ed., Zuerich-Freiburg, 1934-1959
- Brecht-Chronik*, Muenchen, 1971
- R. Grimm, *Bertolt Brecht*, 3^a ed., Stuttgart, 1971
- Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*, fascicolo 7-8, vol IV, voce «Verfremdung», di D. Daphinoff, pp. 613-626
- H. Riemann, *Musiklexikon*, Mainz, 1967