

ANNA FICARELLA

Roma

SFIDA ALLE CONVENZIONI “GASTRONOMICHE”
DEL TEATRO D’OPERA.
AUFSTIEG UND FALL DER STADT MAHAGONNY
DI KURT WEILL E BERTOLT BRECHT

1. ARGOMENTO E OBIETTIVI

Proporre un percorso didattico su un’opera “anticonvenzionale” come *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* (Ascesa e declino della città di Mahagonny), nata dalla collaborazione fra Kurt Weill e Bertolt Brecht tra il 1927 e il 1930, offre l’occasione per affrontare un momento cruciale negli sviluppi del teatro d’opera d’area culturale tedesca negli anni immediatamente successivi alla prima guerra mondiale. Nella Germania di quegli anni, com’è noto, le istituzioni operistiche e teatrali vengono messe in crisi sia dall’impatto dei nuovi media, *in primis* il cinema muto, sia dalle dirompenti istanze sociali della cultura di massa metropolitana della Repubblica di Weimar. In tale contesto il modello di drammaturgia musicale elaborato da Brecht e Weill in *Mahagonny* si pone come un tentativo di rinnovare, se non rinnegare, l’opera ottocentesca attraverso i suoi stessi mezzi e nell’ambito dell’istituzione operistica.

Il percorso è da considerarsi una suggestione a vasto raggio, disponibile a diverse declinazioni di pratica didattica a seconda dell’età e delle competenze dei discenti, dalla scuola secondaria di secondo grado (in particolare il liceo musicale) ai corsi di Storia della musica delle università e dei conservatorii. La proposta di lavoro implica, tuttavia, che vi sia già stata nei discenti una presa di contatto di impianto “tipologico”, «non necessariamente assoggettata ad una sequenza cronostorica, con i generi fondati sull’interazione di linguaggi espressivi diversi».¹ Presupposto cognitivo indispensabile sarebbe, in particolare, una

¹ Cfr. al riguardo le *Indicazioni nazionali per il liceo musicale e coreutico* (DM 7 ottobre 2010 n. 211, all. E, *Indicazioni nazionali riguardanti gli obiettivi specifici di apprendimento in relazione alle attività e agli insegnamenti compresi nel piano degli studi previsto per il liceo musicale e coreutico*). Il riferimento è alla musica vocale, al teatro d’opera, al balletto, alla musica per film. Considerando la peculiarità dei contenuti, la complessità della concezione drammaturgico-musicale dell’opera trattata, nonché la maturità cognitiva e culturale richiesta come prerequisito alle attività proposte, il percorso non appare adatto alla scuola secondaria di primo grado, in quanto richiederebbe un’eccessiva semplificazione che vanificherebbe l’approfondimento dei molteplici livelli di lettura presenti.

conoscenza di base delle prerogative della musica nel teatro d'opera e delle sue convenzioni espressive.²

A livello di obiettivi generali, evidente risulta l'utilità di un approccio multidisciplinare per rilevare i nessi profondi tra storia, letteratura e storia del teatro musicale nei primi due decenni del Novecento. Altrettanto significativa sarà l'individuazione di elementi di contaminazione fra teatro musicale e altri media, in particolare il cinema. A tal proposito, sarebbe auspicabile un successivo confronto con altre opere del primo Novecento in cui vi siano palesi contaminazioni "intermediali" con altri linguaggi espressivi, quali il *Wozzeck* di Berg.

A livello di obiettivi specifici, l'analisi, curvata in senso didattico, si concentrerà sull'individuazione delle tecniche stranianti e antinaturalistiche impiegate in *Mabagonny* (montaggio, collage, ecc.), sviluppandosi intorno ad alcuni luoghi significativi dell'opera. Ciò consentirà di svelare il significato dell'operazione condotta da Weill e Brecht attraverso il loro approccio 'epico' alla drammaturgia musicale. Successivamente si potrà impostare un iter comparativo con altri lavori primonovecenteschi rappresentativi di una più vasta categoria di teatro musicale 'epico' (in primis l'*Histoire du Soldat* e *The Rake's Progress* di Stravinskij).³

2. ORIENTAMENTO

Nella storia della recezione del teatro musicale degli anni Venti-Trenta la fortuna del drammaturgo Brecht ha offuscato a lungo l'immagine del musicista Weill, considerato più come un comprimario che non come un talento creativo autonomo. Solo a partire dagli anni Ottanta del Novecento la produzione del compositore tedesco – compresa quella tanto contrastata del periodo americano di Broadway – è stata presa seriamente in considerazione dalla pubblicistica internazionale, che ne ha rivalutato l'attualità e l'importanza per il teatro musicale novecentesco.⁴

² Al riguardo si vedano le riflessioni e l'utile tassonomia in chiave didattica proposte da Ferruccio Tammaro in *La funzione della musica nel teatro d'opera*, questa rivista, I, 2011, pp. 49-57.

³ Sulla categoria non strettamente brechtiana del teatro musicale 'epico', cfr. C. DAHLHAUS, *Il teatro epico di Igor Stravinskij*, in *Stravinskij*, a cura di G. Vinay, Bologna, Il Mulino, 1992, pp. 81-114.

⁴ Un primo impulso alla rinascita dell'interesse per l'opera di Weill si deve al musicologo inglese David Drew, autore della "voce" *Kurt Weill* nel *New Grove Dictionary of Music and Musicians* (a cura di S. Sadie, London, Macmillan, 1980, XX, pp. 300-310); cfr. anche a cura dello stesso autore: *Kurt Weill: A Handbuch*, London-Berkeley, Faber & Faber - University of California Press, 1987; *Über Kurt Weill*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1975; e *Kurt Weill: Ausgewählte Schriften*, *ibid.*, 1975). Nel panorama musicologico italiano una delle prime significative eccezioni al generale disinteresse per Weill, di solito studiato solo nell'ambito degli studi letterari brechtiani, è costituita da Luigi Rognoni: si vedano i suoi *Kurt Weill e la 'Gebrauchsmusik'*. *Appunti su*

In realtà la collaborazione fra Brecht e Weill fu la feconda sinergia di una coppia di autori che fra il 1927 e il 1933 creò un nutrito gruppo di lavori molto diversi fra loro e di grande impatto: oltre all’opera *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, sulla quale verte questo contributo, e alla celeberrima *Dreigroschenoper* (L’opera da tre soldi, 1928), anche il dramma con musica *Happy End* (1929), la cantata radiofonica *Der Lindberghflug* (Il volo di Lindbergh, 1929), l’opera didattica per ragazzi *Der Jasager* (Il consenziente, 1930) e il balletto epico *Die sieben Todsünden* (I sette peccati capitali, 1933). Scopo comune era quello di rovesciare le convenzioni “gastronomiche”⁵ (ma il termine tedesco impiegato da Brecht, *geniesserisch*, si traduce comunemente anche con ‘godereccio’) del pubblico, come si esprimeva Brecht nella sua teoria della *Verfremdung* (straniamento),⁶ nei

“Mahagonny” e “Die Dreigroschenoper”, «Il Diapason», I/8, agosto 1950, pp. 10-14, ed *Espressionismo e dodecafonia*, Torino, Einaudi, 1954, pp. 88-99. Nell’ambito della enorme quantità di studi specialistici su Weill pubblicati a partire dagli anni Novanta, si segnalano i seguenti volumi: *A Stranger Here Myself: Kurt Weill-Studien*, a cura di H. Edler e K. H. Kowalke, Hildesheim, Olms Verlag, 1993; *Kurt Weill-Studien*, a cura di N. Grosch, J. Lucchesi e J. Schebera, Stuttgart, M&P Verlag, 1996; e infine H. GEUEN, *Von der Zeitoper zur Broadway Opera. Kurt Weill und die Idee des musikalischen Theaters*, Schliengen, Argus, 1997. Tra i più recenti, S. HINTON, *Weill’s Musical Theatre: Stages of Reform*, Berkley - Los Angeles - London, University of California Press, 2012.

⁵ Sulle implicazioni ermeneutiche del termine ‘gastronomico’ impiegato per indicare un tipo di fruizione non consapevole dell’opera d’arte, cfr. G. VATTIMO, *Opere complete*, I: *Ermeneutica*, a cura di M. Cedrini, A. Martinengo e S. Zabala, tomo 2, Roma, Moltemi, 2008, pp. 185-188.

⁶ Per smuovere il pubblico dal suo torpore, Brecht (analogamente ad altri rappresentanti delle avanguardie storiche, fra tutti i futuristi italiani) fa uso di procedimenti di straniamento che cambiano drasticamente il modo di recepire l’opera da parte del pubblico, il quale è obbligato ad assumere un ruolo attivo e consapevole nei riguardi di ciò che gli viene presentato. L’effetto ‘straniante’ (*Verfremdungseffekt*) mira infatti ad una presa di distanza dalla vicenda rappresentata, funzionale ad una posizione critica e riflessiva dello spettatore, del tutto opposta all’immedesimazione emotiva e ‘godereccia’, ovvero sensuale e sensoriale, tipica del dramma tradizionale. Brecht sosteneva che il livello di “godimento gastronomico” (*kulinarischer Genuss*, inteso come *modus* recettivo opposto alla distanza critica generata dallo straniamento) aumenta proporzionalmente al livello di ‘inverosimiglianza’ e di ‘illusorietà’ del dramma. È proprio attraverso gli effetti di straniamento, impiegati a tutti i livelli – dalla recitazione all’apparato tecnico-scenografico, dal codice estetico alla struttura dell’opera stessa – che il teatro svela la sua ‘finzione’. Il concetto basilare di ‘straniamento’ risale ai formalisti russi (*ostranenie*), secondo cui esso rappresenterebbe l’unico mezzo attraverso il quale la percezione dell’oggetto artistico può aver luogo. (cfr. V. ŠKLOVSKIJ, *L’arte come procedimento* (1917), in *Letteratura e strutturalismo*, a cura di L. Rosiello, Bologna, Zanichelli, 1978, pp. 45-61: 51). In Brecht, invece, esso non è semplice espediente formale, bensì mezzo con cui smuovere la società borghese dei primi decenni del secolo dalla sua passività intellettuale; in tal modo si conferisce alla tecnica straniante un’importanza extra-letteraria e fortemente ideologica. Sulla teoria

diversi generi teatrali. Si trattò, dunque, di un progetto coerente e sistematico teso a trovare vie nuove all'espressione drammatica nel pieno della crisi del teatro borghese. Negli anni della loro collaborazione, ciascuno dei due artisti cercava a proprio modo una forma di sintesi fra parola, gesto, immagini e musica del tutto diversa da quella ereditata dalla tradizione ottocentesca del teatro d'opera e di prosa. Come è noto, nella forma 'epica' del teatro brechtiano viene proposta, proprio mediante lo straniamento, una via anticatartica, non-aristotelica che, a differenza del coinvolgimento emotivo caratteristico del teatro cosiddetto 'drammatico', «fa dello spettatore un osservatore» distaccato che non si immedesima nella situazione scenica ma è costretto «a decisioni, a una visione generale».⁷ Nel teatro epico, a detta dello stesso Brecht,⁸ non vi è più né «tensione riguardo all'esito» né «un corso lineare degli accadimenti» in cui «una scena serve all'altra», configurandosi invece come successione di scene indipendenti l'una dall'altra, «montaggio a curve, salti» o meglio, osservava Benjamin, «a scatti», «come i fotogrammi di una pellicola cinematografica».⁹ Oltre al montaggio,¹⁰ esplicitamente derivati dal cinema muto sono altri elementi peculiari del teatro brechtiano, quali le didascalie, la caratterizzazione di personaggi come 'tipi', la scenografia disadorna, il concetto di 'gesto'.¹¹

brechtiana della *Verfremdung* e sull'elemento 'godereccio' del dramma tradizionale e in particolare dell'opera, cfr. in primo luogo B. BRECHT, *Scritti teatrali* (1957), ed. it. a cura di E. Castellani, Torino, Einaudi, 1971, nuova ed. 2001 pp. 25-36 e 72-83. Tra gli studi italiani di più ampia diffusione, cfr. P. CHIARINI, *Bertolt Brecht: saggio sul teatro*, Bari, Laterza, 1967 (in particolare pp. 115-154). Sulla complessa collaborazione tra Weill e Brecht proprio sul versante della applicazione pratica dello straniamento, cfr. G. WAGNER, *Weill e Brecht*, ed. it. a cura di R. Bossa, Pordenone, Studio Tesi, 1992, p. XI sg.

⁷ BRECHT, *Scritti teatrali* cit., p. 13 sg.

⁸ *Ibid.*

⁹ W. BENJAMIN, *Versuche über Brecht*, a cura di R. Tiedemann, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1981, p. 29 (traduzione di chi scrive).

¹⁰ Sul principio del montaggio nel linguaggio cinematografico, di fondamentale importanza sono gli scritti del regista russo Èjzenštejn e in particolare il suo *Il montaggio*, ed. it. a cura di P. Montani, con un saggio di J. Aumont, Venezia, Marsilio, 1992; si veda anche nonché il numero monografico della rivista «Aut Aut», *Un'etica delle immagini*, n. 348, ottobre-dicembre 2010, dedicato alla riflessione estetica e metodologica di Georges Didi-Huberman, filosofo e storico dell'arte, che ha approfondito, tra l'altro, l'immagine cinematografica e i principii del montaggio, innanzitutto in Èjzenštejn.

¹¹ Brecht ricorreva al termine "archetipico" '*Gestus*' (e non al tedesco *Geste*) per definire una tecnica attoriale: si tratta del gesto o movimento di un personaggio attraverso cui l'attore cattura, quasi fotograficamente, un istante o un atteggiamento, invece di "scavare" nelle emozioni. Attraverso i soli gesti, gli spettatori sarebbero stati in grado di comprendere gli avvenimenti in scena (da cui l'analogia con il cinema muto). Nell'ambito della drammaturgia di un teatro musicale che ambiva a illuminare

La soluzione brechtiana del teatro epico sembrò a Weill decisamente congeniale alle proprie urgenze espressive di compositore interessato a confrontarsi con la tradizione operistica. In quanto mera cronaca e «giustapposizione graduale di determinati stati o situazioni»,¹² il teatro epico rappresenterebbe, secondo Weill, la forma ideale di teatro musicale, poiché funzionale alla composizione di una successione di forme chiuse che costituisce la struttura della «massima forma di teatro musicale: l'opera».¹³ Weill, allievo ricettivo degli insegnamenti di Busoni, suo maestro di composizione a Berlino, riconduceva storicamente la concezione 'epica' del teatro musicale all'opera in forme chiuse del secolo XVIII, l'unica che permetterebbe di esprimersi con «mezzi puramente musicali»¹⁴ e dunque da contrapporre all'ininterrotto flusso del Wort-Ton-Drama wagneriano. Il compositore intendeva pertanto operare una rivoluzione teatrale dall'interno delle stesse convenzioni operistiche, ponendosi, in sintonia con Brecht, su posizioni nettamente antiwagneriane e antillusionistiche, in particolare riguardo alla critica verso gli effetti 'intossicanti' della musica di Wagner sugli ascoltatori, di cui si sollecitano gli istinti più 'goderecci'.¹⁵

In questo contesto si chiarisce meglio l'effetto provocatorio sortito da Weill e Brecht con l'opera *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* durante la burrascosa prima, il 9 marzo 1930, al *Neues Theater* di Lipsia. Nel pubblico, infatti, vi fu una spaccatura radicale in fazioni accanitamente opposte, emblematiche della situazione culturale e morale della Germania e dell'Europa fra le due guerre,

le relazioni sociali tra personaggi piuttosto che la loro interiorità e psicologia, sia Weill che Brecht concepivano il *Gestus* come mezzo per rendere manifesti sulla scena il comportamento e l'atteggiamento degli esseri umani l'uno verso l'altro. Entrambi concordavano sul ruolo primario della musica nel comunicare il *Gestus* fondamentale di una situazione teatrale (al riguardo cfr. K. H. KOWALKE, *Brecht and Music. Theory and Practice*, in *The Cambridge Companion to Brecht*, a cura di P. Thomson e G. Sacks, Cambridge, Cambridge University Press, 2006, pp. 218-234). Per le riflessioni di Brecht sul cosiddetto 'gesto sociale' e sulla 'musica gestuale' cfr. BRECHT, *Scritti teatrali* cit., pp. 204 sg. e 212-215. Sul concetto di 'gesto musicale', introdotto in prima istanza da Weill, cfr. K. WEILL, *Über den gestischen Charakter der Musik* (1929), in *Kurt Weill. Musik und Theater. Gesammelte Schriften*, a cura di S. Hinton e J. Schebera, Berlin, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1990, pp. 63-67.

¹² ID., *Vorwort zum Regiebuch der Oper "Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny"* (1930), in *Kurt Weill. Musik und Theater* cit., p. 77 (traduzione di chi scrive).

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ Sulle posizioni antiwagneriane e antillusionistiche di Brecht e Weill, e sulle reciproche differenze, cfr. HINTON, *Weill's Musical Theatre* cit., pp. 148-154; sulla critica all'elemento illusionistico e godereccio del dramma wagneriano, cfr. anche la nota 6; sull'interessante raffronto tra la concezione teatrale 'antiwagneriana' di Brecht e quella di Busoni, cfr. L. PESTALOZZA, *Busoni e Brecht?*, in *Il flusso del tempo. Scritti su Ferruccio Busoni*, Atti del convegno *Ferruccio Busoni e la Germania degli anni Venti* (Bolzano, 18-20 aprile 1985), a cura di S. Sablich, Milano, Unicopli, 1986, pp. 105-121.

scisse fra tendenze anarchiche e aspirazione all'ordine. La messa in scena dell'opera apertamente eversiva scandalizzò gran parte del pubblico benpensante di Lipsia, che credeva di poter assistere ad uno spettacolo operistico tradizionale di stampo wagneriano.¹⁶

Proprio per la radicalità e la pregnanza delle scelte drammaturgiche e della struttura musicale, in *Mahagonny* è la figura di Weill a risultare in primo piano rispetto a Brecht, più interessato a distruggere nel complesso il genere teatrale ottocentesco che a sperimentare nuove forme di teatro musicale.¹⁷ *Mahagonny*, inoltre, rappresentò per il compositore un vero progetto di ricerca teatrale, la cui composizione e rielaborazione lo accompagnò per tutta la durata della collaborazione con Brecht, a partire dalla prima versione del lavoro, nata come "*Songspiel*" (spettacolo di canzoni) per il teatro di Baden-Baden nel 1927. Da questo nucleo iniziale, terreno di sperimentazione per il musicista di un nuovo stile adatto alla prosodia brechtiana, si sviluppò un lavoro di ben altre dimensioni e spessore, che tuttavia non raggiunse mai una versione di ultima mano, anche per la difficoltà di trasformare la struttura a pannelli liberi del *Songspiel* in un'azione drammatica coerente.

Come riferimento per il percorso qui proposto, si utilizzerà la riduzione pianistica dell'edizione critica del 1969 curata da David Drew¹⁸ (edizione peraltro non priva di questioni irrisolte). Definita dallo stesso Weill una «successione sciolta di 20 forme giustapposte» che corrispondono ad altrettante «imma-

¹⁶ Non mancarono di certo i sostenitori, ma la recezione di *Mahagonny* non fu altrettanto fortunata di quella della *Dreigroschenoper*, accolta calorosamente dal pubblico berlinese del 1928 che ne aveva decretato un successo rimasto incontrastato. In realtà si tratta di lavori profondamente diversi, l'uno nato esplicitamente come spettacolo di prosa con musica (*Dialogoper*), l'altro, *Mahagonny*, è una partitura scritta e pensata sin dall'inizio per il pubblico del teatro d'opera, configurandosi come una critica radicale al linguaggio del melodramma. Nella situazione del 1930 *Mahagonny* risultò pertanto uno spettacolo più scandaloso della *Dreigroschenoper*, proprio per la carica perturbatrice implicita nella parodia dai toni derisori del mondo drammatico e musicale ottocentesco, che non poteva sfuggire a uno spettatore dell'epoca.

¹⁷ Sulle sostanziali divergenze nella concezione teatrale di Brecht e di Weill cfr. S. HINTON, *The Concept of Epic Opera: Theoretical Anomalies in the Brecht-Weill Partnership*, in *Das musikalische Kunstwerk. Festschrift Carl Dahlhaus*, a cura di H. Danuser, H. de la Motte-Haber, S. Leopold e N. Miller, Laaber, Laaber Verlag, 1988, pp. 285-294.

¹⁸ K. WEILL, *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny. Oper in drei Akten*, Klavierauszug mit Text von N. Gingold, Nach den Autographen und hinterlassenen Korrekturen des Komponisten sowie anderen Quellen revidiert von David Drew, Wien, Universal Edition, 1969 (U.E. 9581). D'ora in poi "Riduzione pianistica".

gini dei costumi (*Sittenbilder*) del XX secolo»,¹⁹ *Mahagonny* si presenta, secondo l'autore, come un'opera in forma di «arco continuo di quadri musicali».²⁰

3. ATTIVITÀ

Ferma restando l'utilità del mezzo audiovisivo e il suo impiego in questo percorso, data la peculiarità della messinscena brechtiana 'straniante', l'attività di ascolto e analisi formale sarà preceduta dalla lettura di parti sostanziali del 'libretto' dell'opera. In questa fase il docente dapprima esporrà in maniera sintetica la vicenda, sottolineando la sua attualità rispetto al contesto di profonda crisi economica e sociale della Repubblica di Weimar. L'autentico soggetto dell'opera, tuttavia, non è cronachistico: ciò che viene rappresentata è la condizione ineluttabile dell'essere umano, affatto libero di fare ciò che vuole nel momento in cui «la pretesa di libertà illimitata è in definitiva basata solo sul denaro».²¹ Di qui l'ambientazione in una sorta di *Far West* mitico, devastato da un capitalismo sfrenato e disumano.

Attività 1 – Lettura del libretto

Si procederà quindi alla lettura del libretto, da cui emergono alcune tecniche formali caratteristiche del teatro epico brechtiano:

- la struttura in successione di 'episodi' e il montaggio di tipo cinematografico: «una sequela di quadri e situazioni», in cui «ciascun quadro illustra, a mo' di parabola, un evento tipico».²² Ogni scena è separata dalla successiva dalla chiusura della tenda che funge da sipario ed il collegamento fra scene è dato dalle sovrascritte che introducono la scena-evento seguente;
- l'uso di proiezioni per la scenografia e di sovrascritte per ogni scena (la parola scritta viene introdotta visivamente nell'impaginazione scenica, mentre le proiezioni fungono da materiale illustrativo), alla stregua di un film muto;
- la tipizzazione (e non l'individualità) dei personaggi;
- le caratteristiche linguistiche del libretto (seppure letto in traduzione italiana per le parti in lingua tedesca) che, di per sé, rappresenta la negazione dell'imperativo estetico dell'organicità dell'opera d'arte; si tratta infatti di un «montaggio di contenuti e di modi verbali disparati», in una mescolanza di lingue (testi in tedesco e inglese) e di forme: «prosa, poesia, canto popo-

¹⁹ Cfr. K. WEILL, *Zur Uraufführung der Mahagonny-Oper*, in *Kurt Weill. Musik und Theater* cit., p. 80 sg. (traduzione di chi scrive).

²⁰ ID., p. 81.

²¹ WAGNER, *Weill e Brecht* cit., p. X (traduzione di chi scrive).

²² H. KAHNT, «*Mahagonny*»: *Weill e Brecht si cimentano col teatro d'opera*, in *La drammaturgia musicale*, a cura di L. Bianconi, Bologna, Il Mulino, 1986, pp. 93-117: 105.

lare, canzonetta, americanismo, ... slogans pubblicitari, circonlocuzioni e allusioni bibliche».²³

A fronte della lettura del testo di Brecht, risulteranno più chiare alcune sue riflessioni e la percezione stessa che il drammaturgo tedesco aveva del teatro d'opera ottocentesco. Infatti la motivazione estetica all'operazione di critica e disvelamento fatta con *Mahagonny* nasceva, in primo luogo, dal disagio nei confronti di una tradizione rappresentativa wagneriana considerata da Brecht ormai stantia, nonché dalla novità del cinema muto e della sua tecnica rappresentativa 'elementare'.²⁴ Le tecniche formali del montaggio cinematografico e dello straniamento, sperimentate in maniera radicale nel *Songspiel* del 1927, risultano attenuate nel passaggio alla versione operistica del 1930, in cui vi è una sorta di "ripristino del dramma" in funzione "didattica", allo scopo di rendere più chiaro al pubblico dell'istituzione operistica il messaggio sociale e politico del contenuto.

Attraverso la lettura del libretto, il docente guiderà gli studenti nel riconoscimento di una elementare azione drammatica: infatti, nonostante la riduzione della drammaturgia a mera sequela di quadri e situazioni, vi è un certo sviluppo degli eventi e i rapporti tra i personaggi si modificano e si evolvono. I *songs* costituiscono l'impalcatura dell'opera, in cui è comunque riconoscibile un'articolazione in gruppi di scene concluse che evidenzia i legami e i passaggi da un evento all'altro, in particolare nel primo e nel secondo atto.

Tale articolazione permette anche di segmentare l'opera e di individuarne i nuclei tematici, dei quali qui si propone una sintesi.²⁵ Le scene I-IV costituiscono una sorta di introduzione, in cui vengono presentati i fondatori della città di Mahagonny (Leocadja Begbick, Trinity Moses, Fatty), ovvero i primi 'pescecani', le prostitute (Jenny e le sei ragazze) e i clienti (Jim, Jack, Bill e Joe). La scena III rappresenta una sorta di spot pubblicitario turistico per attrarre nuovi clienti nella città dell'oro Mahagonny, tra i quali, nella scena IV, emerge il gruppo dei quattro uomini Jim, Jack, Bill e Joe. Finalmente, la sovrascritta per la scena V annuncia che sarà raccontata proprio la storia di uno di loro, di Jim Mahoney. Nelle scene V e VI avviene dapprima l'incontro tra il gruppo di uomini e il gruppo di prostitute e successivamente il 'duetto d'amore' tra Jim e Jenny. L'arrivo della crisi economica è vista dapprima dal punto di vista dell'imprenditore e poi dei clienti e dei loro bisogni (scene VII-VIII). Alla ribellione del consumatore (scena IX) corrisponde la minaccia del tifone nella sce-

²³ *Ibid.*

²⁴ Cfr. a questo proposito il giudizio di Brecht su una rappresentazione dell'*Oro del Reno* cui aveva assistito, che egli aveva reputato "antiquata e patetica", soprattutto se un tale spettacolo tradizionale veniva messo a confronto con la novità 'sconvolgente' del cinema di Chaplin, in B. BRECHT, *Diari (1920-1922). Appunti autobiografici (1920-1954)*, a cura di H. Ramthun, trad. it. di B. Zagari, Torino, Einaudi, 1983, p. 170.

²⁵ Un utile riferimento per la sintesi è in KAHNT, «*Mahagonny*» cit., p. 103 sg.

na X, completata nella notte di terrore (scena XI) che conclude il primo atto. Nel secondo atto, scomparso il pericolo del tifone che ha aggirato la città senza colpirla (scena XII), l'esperienza maturata durante la grande paura viene convertita in una condotta di vita all'insegna del piacere e degli eccessi, in cui tutto è lecito (“du darfst”) (scene XIII-XVI). Jim, tuttavia, scopre di non poter pagare i suoi debiti per i piaceri goduti e viene catturato, mentre incombe una nuova tempesta. Il terzo atto è il più problematico dal punto di vista della coerenza e della nitidezza dell'azione e più risente del rimaneggiamento necessario per trasformare i pannelli del *Songspiel* nella struttura dell'opera. Dalla scena XVII alla XIX vi è il processo e l'esecuzione capitale di Jim, che canta il corale «Lasst euch nicht verführen» (non lasciatevi sedurre) cui segue la conclusione, *Gott in Mahagonny* (*Dio a Mahagonny*, con il ruolo impersonato da uno dei fondatori della città, Trinity Moses). La città è ormai un caos dove regna lo squallore e l'inimicizia e tutto è regolato dal denaro, anche l'amore, la giustizia e la libertà. Mahagonny, infine, brucia e con i roghi alle spalle, appaiono gruppi di uomini che portano cartelli di protesta contro il sistema capitalistico, con il motto finale «Non possiamo aiutare né voi né nessuno».

Attività 2 – Ascolto, visione e analisi formale

L'ascolto e la visione saranno supportati da un'analisi, possibilmente con l'ausilio della partitura, mirata all'individuazione dei mezzi compositivi utilizzati da Weill in senso epico, ovvero estraniante e antitetico ai canoni del dramma ottocentesco. Sotto il profilo formale, la parcellizzazione dell'azione drammatica in eventi singoli permette a Weill la costruzione di un'opera a scene concluse, caratterizzata da un ampio spettro di forme, tecniche e stili sottoposti a montaggio e collage all'interno di ciascuna scena.

In pratica, ciò significa che lo spettatore si trova a confrontarsi con uno spettacolo in tre atti musicalmente denso e impegnativo, costituito da due ore e mezzo circa di continui recitativi, ariosi, arie, *songs*, ensemble e corali, in cui ogni forma è una scena in sé chiusa. La musica ripercorre modi e stili straordinariamente variegati, dal contrappunto accademico e gli ariosi barocchi al blues, ai ritmi di fox-trot e valzer, alla *Trivialmusik*²⁶ degli anni Venti, al cabaret

²⁶ Con il termine ‘*Trivialmusik*’ si fa riferimento in generale alla musica da ballo e di intrattenimento. Sul concetto, alquanto controverso, di ‘*Trivialmusik*’, cfr. C. DAHLHAUS, *Vorwort*, in *Studien zur Trivialmusik des 19. Jahrhunderts*, a cura di C. Dahlhaus, Regensburg, Bosse, 1967, pp. 7-11: 9; T. KNEIF, *Das triviale Bewusstsein in der Musik*, in *Studien zur Trivialmusik des 19. Jahrhunderts* cit., pp. 29-52: 42; *Das Triviale in Literatur, Musik und Bildender Kunst*, a cura di H. de la Motte-Haber, Frankfurt a.M., Klostermann, 1972. Per altri riferimenti cfr. A. VON MASSOW, *Funktionale Musik*, e S. HINTON, *Gebrauchsmusik*, entrambi in *Terminologie der Musik im 20. Jahrhundert*, a cura di H. H. Eggebrecht, Stuttgart, Steiner, 1995, rispettivamente pp. 157-163 e 163-174. Per una sintesi cfr. la “voce” *Trivialmusik*, in *Österreichisches Musiklexikon*, a cura di Ös-

e alla citazione parodica di atmosfere del melodramma romantico e verista. Il tutto in un *mixtum compositum* surrealista, per usare un'espressione di Adorno, in cui Weill impiega gli eterogenei mezzi compositivi per deformare, e talvolta parodiare, gli stili musicali più conosciuti, suscitando nello spettatore una distanza critica frutto dello 'straniamento'.

A partire dall'articolazione dell'opera in gruppi di scene conchiuse e relativi nuclei tematici già proposta nella Attività 1 (lettura del libretto), il docente potrà ora selezionare segmenti più o meno estesi su cui soffermarsi in maniera esemplificativa. Data la varietà di forme e stili, bisognerà operare una scelta che permetta ai discenti di individuare più agevolmente gli elementi di sfida alle convenzioni musicali e teatrali. In particolare, si potranno verificare le tecniche di straniamento del materiale musicale su due livelli: (1) su un piano più strettamente formale, ad esempio laddove sono chiamate in causa forme tradizionali dell'opera, quali il recitativo, l'arioso e l'aria; (2) nel modo in cui la musica si rapporta al testo e alla scena (ovvero ciò che Brecht definiva «gli effetti più o meno esattamente calcolabili» della musica),²⁷ comprese le analogie di natura intermediale con il coevo film muto.

Attività 2a – Individuazione delle tecniche di straniamento della forma musicale. Gli esempi che proponiamo per l'analisi dei procedimenti formali sono alcuni tra i luoghi in cui la tecnica dello straniamento è particolarmente evidente: l'arioso (da batt. 7 di cifra 13 a batt. 2 di cifra 19), tratto dalla scena I del primo atto (cui è opportuno far precedere l'ascolto del preludio orchestrale e del recitativo che lo precede), e l'aria di Jim corrispondente alla scena XVII del terzo atto. In questo caso, dato il focus sui procedimenti musicali, sarebbe preferibile concentrarsi in un primo momento sulla sola traccia audio (oltreché sulla visione/analisi della partitura), per non sovraccaricare i discenti con un'attenzione simultanea a tutti i "codici" operistici (parola-musica-scena).²⁸

Per comprendere immediatamente il carattere musicale di *Mahagonny*, è opportuno iniziare con l'ascolto del preludio orchestrale in stile di fugato che apre l'opera, cui segue un recitativo: è 'musica d'azione' che descrive la fuga della vedova Begbick e dei suoi aiutanti, e che poi sfocia nell'arioso cantato dalla Begbick ed infine in un *Songspiel* in forma di trio («Aber diese ganze Mahagonny») cantato ancora dalla vedova Begbick e dai suoi due sgherri Fatty e Trinity Moses. È subito evidente la combinazione straniante di stili disparati che infrange le modalità di ascolto consuetudinarie: la scena I inizia con un motivo

terreichische Akademie der Wissenschaft – Kommission Musikforschung, Wien, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2002-2006, V, p. 2450.

²⁷ Cfr. B. BRECHT, *La musica nel teatro epico*, in *Scritti teatrali* cit., p. 210 sg.

²⁸ Si vedano, a questo proposito, le riflessioni di Pagannone su strategie e strumenti didattici, in G. PAGANNONE, *Il melodramma: saperi, funzioni, dimensioni*, in *Insegnare il melodramma: saperi essenziali proposte didattiche*, a cura di G. Pagannone, Lecce-Iseo, Pensa MultiMedia, 2010, pp. 15-55: 50.

musicale a mo' di invenzione barocca, poi accoppiato ad elementi jazzistici poco prima del dialogo, per sfociare in una sorta di swing (sincopi, trombe con la sordina). I due registri linguistici, l'uno della tradizione 'colta' e l'altro della musica d'intrattenimento del suo tempo, «si estraniavano a vicenda e costituiscono un contesto nuovo»²⁹ che, nelle intenzioni di Weill, dovrebbe condurre lo spettatore-ascoltatore ad un ascolto distanziato. Il riconoscimento della presenza di stili diversissimi tra loro è sicuramente semplice anche per dei discenti non forniti di approfondite conoscenze storico-musicali. Più complessa da sollecitare è, invece, la riflessione su quanto tale eterogeneità di mezzi musicali potesse risultare straniante su uno spettatore tedesco dell'epoca, abituale frequentatore del teatro d'opera e del repertorio ottocentesco.

Entrando nel merito dell'arioso, a livello narrativo vengono qui anticipati tutti i momenti principali della vicenda: il godimento, la prostituzione, il grande tifone (espediente drammatico a fondamento dello scoppio dell'anarchia), la violenza e la crudeltà degli scontri tra i personaggi. L'intento dissacratorio di Weill è già nella scelta dell'indicazione 'Arioso', tipicamente operistica, nonché nella citazione deformata della successione melodica di intervalli del *Tristano* nelle battute precedenti l'inizio dell'arioso (quinta diminuita e seconda minore al posto di sesta minore e seconda minore).³⁰ L'arioso vero e proprio, poi, non si rivela affatto come tale: «non è una parte cantata il cui testo riassume il contenuto del recitativo», né «un anello di congiunzione tra il recitativo e l'aria».³¹ Sarà cura del docente guidare euristicamente alla scoperta del mezzo compositivo estraniante, attraverso quesiti-stimolo su cui gli studenti possono riflettere in modalità di *cooperative learning*, in piccoli gruppi di lavoro. Nel caso specifico l'elemento da individuare è il contrasto ritmico-melodico tra la linea del canto arioso e l'accompagnamento: l'andamento tonale e l'ampio arco melodico della voce sono in contraddizione con l'accompagnamento parallelo e a voci ferme. Che cosa si aspetterebbe, invece, l'ascoltatore nella linea del canto? Perché non viene soddisfatta la sua aspettativa? Concentrarsi sulle caratteristiche divergenti tra i due elementi voce-accompagnamento permette all'ascolto, anche senza l'ausilio della partitura, di cogliere il contrasto tra la tensione implicita nella linea cantata e la stasi armonico-ritmica dell'accompagnamento.

Uno dei luoghi in cui è più evidente la capacità di Weill di impiegare mezzi compositivi apparentemente inconciliabili, nonché il confronto, in questo caso ambivalente, con la tradizione operistica, è la cosiddetta 'Aria di Jim Mahoney' all'inizio del terzo atto (scena XVII) «Nur die Nacht darf nicht aufhören».³² Qui un contesto fondamentalmente tonale viene distorto attraverso frizioni cromatiche della melodia, che sembra talvolta procedere senza una meta precisa, o

²⁹ KAHNT, «Mahagonny» cit., p. 108.

³⁰ Riduzione pianistica, p. 10, 5 battute dopo cifra 13.

³¹ WAGNER, *Weill e Brecht* cit., p. 214.

³² Riduzione pianistica, pp. 236-241.

l'inserimento di seste, settime e none su accordi fondamentali alla maniera della musica jazz e da ballo. Il docente chiarirà che il termine 'aria' non è impiegato esplicitamente, ma il riferimento all'opera nella sua *Urform* è palese. Jim, l'uomo che aveva scoperto per la città di Mahagonny le leggi della *Glückseligkeit* (beatitudine), è diventato vittima della sua stessa filosofia. L'ambientazione, con Jim incatenato che aspetta il processo e la sicura condanna a morte, risveglia consapevolmente associazioni con la scena della prigione del *Fidelio* (l'Aria in catene di Florestan). Sarà pertanto opportuno che il docente inviti gli studenti a formulare ipotesi sul significato 'drammaturgico' della scelta compositiva di ripristinare, proprio in questo luogo, la forma dell'aria. Successivamente sarà interessante per gli studenti confrontarsi con le parole dello stesso Weill, che considerava l'aria una soluzione necessaria, data la focalizzazione sullo stato d'animo del personaggio (paura, disperazione, vani tentativi di rimandare l'inevitabile), in una sorta di *Affektenlehre* concentrata.³³ Dell'aria, pertanto, al di là del linguaggio armonico distorto e delle contaminazioni stilistiche, viene salvaguardata proprio la funzione essenziale. L'analisi del docente guiderà gli studenti alla scoperta di questo aspetto: sull'intento dissacratorio prevale qui l'omaggio alla tradizione, sia pure in un contesto epico che mira alla riflessione e non all'empatia. Spunti e materiale per sollecitare un ascolto consapevole da parte dei discenti non mancano.

Di seguito, alcune osservazioni ricavate dall'attenta analisi di Heinz Geuen, che possono essere utilizzate dal docente sia per formulare quesiti-stimolo, sia per fornire chiarimenti ed esemplificazioni.³⁴ Nell'aria si distinguono chiaramente una sezione in 3/2 in cui è espresso il desiderio irrazionale di Jim («Nur die Nacht») che la notte non abbia mai fine e le sezioni in cui nelle parti solo strumentali o nella parte cantata vi è il tentativo di stabilire una posizione razionale e lucida, tenendo conto della situazione. La condizione emotiva altalenante del protagonista si mostra dapprima nella cantilena che procede su cupi accordi minori in progressione (do minore, do # minore, la minore, fa minore). Nella voce, sostenuta dall'orchestra, appoggiature piene di tensione. In corrispondenza delle parole «nur der Tag darf nicht sein» l'orchestra prepara apparentemente una cadenza verso Do maggiore attraverso Sol maggiore, ma improvvisamente il Do maggiore diventa accordo di settima minore sul do (cadenza d'inganno alla Weill). L'andamento della voce sembra casuale, come la successione melodica (fa #, sol #, si b), quasi a mimare l'insensatezza del desiderio di Jim.

Attività 2b – Analisi rapporto musica-scena-testo e influenze intermediali. L'analisi del rapporto tra musica, scena e testo rappresenta il momento più complesso e

³³ In questo senso Weill affermava che «quando si tratta della rappresentazione dell'uomo anche la musica deve riferirsi anzitutto all'uomo»; WEILL, *Über den gestischen Charakter der Musik* cit., p. 64 (traduzione di chi scrive).

³⁴ GEUEN, *Von der Zeitoper zur Broadway Opera* cit., pp. 293-301.

raffinato della fruizione consapevole del teatro d’opera, in quanto confronto con la sua natura multidimensionale, intesa come sinergia e interazione fra le componenti base, verbale musicale visiva, del testo operistico. Il docente avrà pertanto cura di stimolare la riflessione dei discenti in particolare sul modo in cui la musica si rapporta al testo e alla scena (gli ‘effetti calcolabili’ di cui parla Brecht). Tale approfondimento è mirato a svelare ulteriori caratteristiche stranianti delle tecniche utilizzate da Weill, oltre a quelle intrinsecamente musicali già illustrate nelle attività precedenti. Weill sottolinea spesso nei suoi scritti l’esigenza che la musica partecipi autonomamente alla rappresentazione degli eventi scenici, assumendo un carattere dimostrativo e didascalico. Una delle modalità è quella antifrastica, ovvero di paradossale contraddizione tra testo e dimensione sonora. Come è stato osservato da Kahnt, nella scena IX, ad esempio, Jim decanta in un’aria tenorile di stile operettistico la vita da cani fatta in Alaska a tagliar legna e bestemmiare, mentre il coro mormora estatico la melodia della *Pregghiera d’una vergine*. Procedimento opposto, ma con analoghi effetti antifrastici, è quello dell’esagerazione, del potenziamento di una particolare situazione da parte della musica. Nella scena VIII, ad esempio, la condotta delle voci in una «limpida tonalità maggiore» svolge la sua funzione di commento contro il testo e la scena proprio per la sua «eccessiva, inverosimile purezza».³⁵

Come è stato già evidenziato in precedenza, *Mahagonny* è un’opera significativa di quel proficuo scambio “intermediale” tra vecchie e nuove arti, tipico dei primi decenni del Novecento ed in particolare del periodo tra le due guerre. Si è già accennato all’interesse di Brecht per il cinema muto, alla sua ammirazione per Chaplin e alla sua insofferenza per la tradizionale messinscena wagneriana.³⁶ È stata pure sottolineata, nelle attività dedicate al libretto, la tecnica del montaggio di tipo cinematografico, nonché l’impiego di proiezioni e sovrascritte. Per analizzare con maggiore precisione il meccanismo di ‘interferenza intermediale’,³⁷ un esempio di contaminazione particolarmente sofisticato lo si riscontra nel modo in cui i protagonisti-tipi vengono introdotti in scena. Inte-

³⁵ KAHNT, «*Mahagonny*» cit., p. 109. Nella scena VIII, introdotta dalla scritta «Tutti coloro che cercano il vero saranno delusi», si parla della crassa vita godereccia a Mahagonny, priva di pensieri e cure. Jim, tuttavia, sostiene di voler andar via perché a Mahagonny tutto è ‘troppo a buon mercato’, gli ‘manca qualcosa’, nonostante la facilità con cui in quel luogo ‘si beve’, ‘si dorme’, ‘si dimentica’, come gli dicono gli amici, che lo definiscono ‘una gallina impazzita’. (Per la traduzione in italiano del libretto si fa riferimento alla “versione ritmica” di F. D’AMICO, *Ascesa e caduta della città di Mahagonny*, Torino, Einaudi, 1964.)

³⁶ Cfr. nota 24.

³⁷ Con ‘interferenza intermediale’ ci si riferisce alla categoria degli *intermediale Bezüge* individuata da Irina Rajewsky, ovvero dei nessi e delle contaminazioni di elementi stilistici tra nuovi media, ad esempio la cinematografia, ed espressioni artistiche tradizionali (cfr. I. O. RAJEWSKY, *Intermedialität*, Tübingen-Basel, A. Francke, 2002).

ressante è la presentazione “cinematografica” di Jim, in cui vi è un chiaro rimando all’esordio di *Febbre dell’oro* di Chaplin, come osservato con acutezza da Kahnt:³⁸ dalla massa (scena III) viene isolato un gruppo (scena IV), dal gruppo emerge l’omino (scena V). I mezzi musicali utilizzati fanno ricorso a tecniche e forme ‘tradizionali’, dal coro maschile fuori scena come espressione della massa (scena III), al concertato (per il gruppo, scene IV e V) ad una sorta di procedimento responsoriale tra voce del personaggio emergente e coro (scena III e scena V).

4. CONCLUSIONI

In fase di valutazione, il docente potrà verificare le conoscenze e le competenze acquisite dagli studenti in rapporto ai due livelli di analisi presentati, le tecniche musicali stranianti da un lato, i meccanismi di interazione musica-scena-testo dall’altro. Il *quasi recitativo* di Jenny nella scena V (batt. 3 di cifra 73) rappresenta un buon banco di prova per una verifica sulle modalità di straniamento di forme tradizionali del melodramma. Un altro esempio è rappresentato dal duetto d’amore tra Jenny e Jim della scena VI (*Lento*), con le stonature della chitarra. Per l’individuazione dell’effetto antifrastico dell’esagerazione, in sede di verifica potrà essere utilizzata la scena VIII, la *Liedertafel* dei tre compagni di Jim, i quali, dopo aver allettato un disilluso Jim con una idilliaca quanto trita sentimentalità, lo acchiappano per trattenerlo con loro a Mahagonny.³⁹ Inoltre, come già anticipato in apertura, un’ulteriore fase di approfondimento e quindi di verifica di competenze acquisite potrà essere compiuta con discenti più esperti su altri esempi di teatro musicale antinaturalistico quali quello di Stravinskij e, per altro verso, di Berg.

Infine una osservazione conclusiva sul valore didattico ed educativo di un percorso su *Mahagonny*. L’intento di Weill era quello di pervenire ad una sorta di teatro d’opera contemporaneo popolare, che potesse coinvolgere e accogliere fruitori di diversa provenienza, compresi coloro che non conoscevano approfonditamente la tradizione musicale colta ottocentesca. È questo lo scopo principale dello straniamento e della tecnica di montaggio di materiali musicali eterogenei, rappresentativi di convenzioni colte o extra-colte. È tuttavia chiaro che tale esperimento di ‘educazione musicale’ si rivolgeva idealmente ad un pubblico, il cui immaginario era inevitabilmente in rapporti di contiguità con il repertorio ottocentesco tradizionale, al punto che lo si poteva considerare co-

³⁸ KAHNT, «*Mahagonny*» cit., p. 104.

³⁹ Cfr. sopra e nota 35. Per ulteriori spunti sull’impostazione di un’attività di verifica sul rapporto musica-scena-testo, si vedano le osservazioni di Kahnt sulla scena XII, «dove lo scioglimento operistico, ... viene commentato come tale (“O mirabile epilogo”) dal coro in un tono cerimoniale e religioso ... in un paesaggio scenico ormai destituito di qualsiasi aura» (*ibid.*).

me un presupposto dato.⁴⁰ Nondimeno l’originario spirito istruttivo di Weill non perde la sua pregnanza anche ai giorni nostri, grazie soprattutto all’ironia, al senso del grottesco e alla capacità di conciliare dialetticamente materiali fra loro dissonanti, in una costruzione formale al tempo stesso rigorosa e dissacrante. Su un piano più generale, lo studio e la decodifica dei meccanismi alla base del progetto drammaturgico di Brecht e Weill può, pertanto, diventare una riflessione sull’essenza stessa del teatro d’opera, sulla sua connaturata intermedialità che lo rende disponibile a innovative contaminazioni con altri media, e sulla sua efficacia nel rappresentare, nel caso specifico in prospettiva epica, grandi temi quali la sofferenza e l’angoscia causate dall’ingiustizia sociale e dalla prevaricazione.

anna.chetti@alice.it

⁴⁰ In particolare sull’opera wagneriana, si vedano le osservazioni espresse nella nota 15.