

«Mahagonny»: Weill e Brecht si cimentano col teatro d'opera

di Hartmut Kahnt

Crisi del teatro d'opera

28 [ottobre 1921]. Mi sorbisco l'*Oro del Reno*, l'esecuzione è abominevole. L'orchestra ha le ginocchia rammolite, tutti soffrono di piedi piatti. Gli dèi da quattro soldi declamano in mezzo a calchi piuttosto diligenti di fossili del giurassico, e i vapori che esalano dalla lavanderia dove stanno ammollo i panni sporchi di Wotan sono disgustosi. Stupenda soltanto la voce bella e morbida di Marianne.

29. Vedo poi un piccolo atto unico di Charlie Chaplin. S'intitola *Alcol e amore*, è la cosa piú sconvolgente mai vista al cinema, ed è del tutto elementare...¹.

Quel che Brecht registra nel suo diario — il disagio nei confronti del teatro d'opera, antiquato e patetico, acuito dalla novità del cinema muto e della sua tecnica rappresentativa forzatamente elementare — è un sintomo dell'aria di crisi che tira sulle istituzioni teatrali e operistiche dopo la prima guerra mondiale. Nella fase del consolidamento della Repubblica di Weimar il discorso sulla crisi della drammaturgia è un luogo comune: si lamenta il mancato collegamento con una realtà sociale in via di rapida modificazione. All'espressionismo postbellico, scatenato dalla rivoluzione del novembre 1918, subentra col piano Dawes del 1923 una vistosa «magra di ideali utopistici»². Ci si colloca sul piano dei

¹ B. Brecht, *Tagebücher 1920-1922. Autobiographische Aufzeichnungen 1920-1954*, a cura di H. Ramthun, Frankfurt, 1978, p. 170.

² J. Hermand - F. Trommler, *Die Kultur der Weimarer Republik*, München, 1978, p. 40. Intorno alla «Nuova Oggettività» si vedano inoltre: H. Lethen, *Neue Sachlichkeit 1924-1932. Studien zur Literatur des «Weißen Sozialismus»*, Stuttgart, 1970; *Weimarer Republik*, a cura del Kunstamt Kreuzberg, Berlin, e dell'Institut für Theaterwissenschaft der Universität Köln, Berlin, 1977 (in particolare le sezioni sull'opera in musica della Nuova Oggettività, p. 783 ss. e 825 ss.); Th. Koebner, *Das Drama der Neuen Sachlichkeit und die Krise des Liberalismus*, in *Die deutsche Literatur in der Weimarer Republik*, a cura di W. Rothe, Stuttgart, 1974.

«fatti», si delinea — sull'esempio statunitense — l'immagine d'una realtà deideologizzata e tecnocratica, e da tale postazione si critica l'«inattualità» delle istituzioni educative e culturali. I nuovi *media*, il film e la radio, l'emergere di una cultura di massa metropolitana, il rim-pasto sociale del pubblico, la svolta dall'evento culturale istruttivo al bi-sogno di svago e passatempo, la crisi delle norme e dei valori sociali, i problemi formali nell'elaborazione artistica di materiali attuali che si ri-velano dirompenti³, tutte queste esperienze alimentano la convinzione che l'opera e il teatro debbano ancora darsi un profilo sociale all'altezza dei tempi: lo *Zeitgeist*, lo «spirito dei tempi», non si sarebbe ancora espresso, né sotto il profilo dell'estetica della produzione né sotto quello della politica istituzionale⁴.

«A Mahagonny, presto!»

Viste su questo sfondo, le due versioni di *Mahagonny*, il «Songspiel» (1927) e l'opera (1930), vanno intese come tentativi di costituire un tea-tro musicale contemporaneo che non si riduca alla mera attualità dei soggetti né all'agitazione politica diretta e rispecchi invece nei suoi pro-cedimenti artistici le nuove esperienze sociali, per poter poi liquidare la fondazione dell'arte sopra l'estetica. Per intendere gli esiti di siffatta «liquidazione», i due *Mahagonny* delimitano i confini estremi dell'intesa tra Weill e Brecht nella elaborazione teorica e pratica d'un teatro epico. Il Songspiel scaturisce dal mutuo interesse prioritario per le innovazioni tecnico-artistiche — dove l'estetica è rimpiazzata dall'«oggettività» della sociologia e dalla categoria, invero astratta, dello «svago» —, ma poi Brecht va oltre la sfera del teatro, giacché proprio l'adozione di sus-sidi sociologici a pro d'un'arte teatrale rinnovata attira lo sguardo sulla sua natura istituzionale e conduce infine alla mobilitazione del teatro nel conflitto sociale e al suo radicamento nella politica. A ridosso dell'o-pera *Mahagonny* Brecht elabora la prima concezione *sistematica* del tea-tro epico come tentativo di far saltare le istituzioni artistiche dal di den-tro. Il teatro, come il «dramma didattico» e l'«esperimento sociologico», diventa parte d'una strategia rivoluzionaria⁵.

³ Ne derivò la tendenza alla rivista e al reportage, alla frammentarietà, all'alternanza rapida di molte scene brevi. «Il petrolio recalcitra contro i cinque atti...» (B. Brecht, *Gesammelte Werke*, Frankfurt, 1967, vol. XV, p. 197; *Scritti teatrali*, Torino, 1975, vol. I, p. 93; cfr. anche *Gesammelte Werke*, vol. cit., p. 185).

⁴ Tra i tanti contributi critici alla questione dell'opera in musica basti citare: E. Bloch, *Mangel an Opernstoffen*, in «Literarische Welt», n. 31, 1930, p. 7 ss.; E. Schoen, *Zur Soziologie der Oper*, in «Melos», VII, 1928, p. 108 ss.; H. Strobel, *Opempublikum*, *ibid.*, p. 111 ss. Intorno ai tentativi di rinnovare l'opera cfr. W. Panofsky, *Protest in der Oper. Das provokative Musiktheater der Zwanziger Jahre*, München, 1966.

⁵ Intorno all'evoluzione del teatro brechtiano cfr. M. Voigts, *Brechts Theaterkonzeptionen. Entstehung und Entfaltung bis 1931*, München, 1977; H. Claas, *Die politische*

Weill non se la sente di condividere tale radicalismo. All'esigenza brechtiana della «innovazione» contrappone il «rinnovamento» della forma e dell'istituzione operistiche. *Mahagonny* segna dunque la fine della collaborazione Brecht-Weill, a prescindere da *Der Jasager (Il consenziente)* completato poco dopo la *première* e sottoposto poi a modifiche profonde *senza* la collaborazione di Weill.

Tuttavia nell'opera *Mahagonny*, ad onta delle crescenti divergenze teoriche, si constata una tendenza comune nella realizzazione artistica: il coinvolgimento dell'*istituzione* operistica induce Brecht e Weill ad attenuare la radicalità dei procedimenti artistici, sia che si miri a rinnovare l'opera oppure a sconfessarla e rinnegarla coi suoi stessi mezzi, appunto in forma di opera dentro un teatro d'opera al cospetto di un pubblico operistico. Se nel 1927 la *première* del *Songspiel* fu data nel quadro della Deutsche Kammermusik di Baden-Baden, un festival aperto alle novità e agli esperimenti, il primo allestimento dell'opera ebbe luogo nel 1930 nel Neues Theater di Lipsia. La sperimentazione di tecniche formali inedite nel *Songspiel* e la loro successiva integrazione nel progetto brechtiano di un teatro critico inteso come critica sociale e negli intenti d'una riforma della produzione operistica perseguiti da Weill sono l'immagine di due diverse tappe della Repubblica di Weimar. Se il 1927 era stato uno dei pochi anni di relativa stabilità politico-economica, la crisi economica mondiale del '29 produsse un clima di polarizzazione politica dove non sarebbe più stato «oggettivamente» possibile sottoporre «il comportamento tipico dell'uomo contemporaneo ai nuovi metodi d'osservazione» (GW XV, 220)⁶.

Il *Songspiel* «Mahagonny»

Tra film, sport e sociologia

Il *Songspiel* non ha dialogo né azione né caratteri né scenografia. Il palcoscenico della *première* era un semplice *ring* da pugili con scarsa attrezzatura di scena (compreso uno schermo per proiezione di diapositive). La struttura-base è data dall'alternanza regolare di songs e brani

Ästhetik Bertolt Brechts vom «Baal» zum «Cäsar», Frankfurt, 1977 (i capitoli I e II); H.P. Herrmann, *Von «Baal» zur «Heiligen Johanna der Schlachthöfe»*. *Die dramatische Produktion des jungen Brecht als Ort gesellschaftlicher Erfahrung*, in «Poetica», 5/1972, quaderno 3-4.

⁶ D'ora in poi GW sta per i *Gesammelte Werke* brechtiani in 20 volumi (cfr. qui la nota 3), con l'indicazione del volume (in cifre romane) e della pagina (arabe). Ove i testi citati vi siano ricompresi, si rinvia anche alle edizioni italiane: *Scritti teatrali*, Torino, 1975, 3 volumi, e *Scritti sulla letteratura e sull'arte*, Torino, 1973, abbreviate rispettivamente ST e SLA.

strumentali. I songs⁷ raffigurano singole «situazioni» statiche e circoscritte — in marcia per Mahagonny, vita d'inferno a Mahagonny, rivoluzione e dissoluzione —, mentre i brani strumentali fungono da collegamento: insieme coi cartelli, le azioni pantomimiche, le proiezioni, essi surrogano la funzione dei recitativi e si sviluppano in modo affatto autonomo.

Il film. Il Songspiel non procede dunque continuo bensì a straton, alla maniera d'un montaggio cinematografico. Per Walter Benjamin v'è un'affinità strutturale con la tecnica dello choc, che, se s'applica al teatro epico, è tanto più spinta nel Songspiel: «Il teatro epico procede a scatti, alla stessa stregua dei fotogrammi d'una pellicola. La sua forma-base è quella dello choc determinato dallo scontro delle singole e ben delimitate situazioni della *pièce*»⁸. Fanatico per il cinema e sceneggiatore in proprio, Brecht desume dalla tecnica del cinema muto elementi essenziali al suo teatro: oltre il montaggio, le didascalie, la tipizzazione dei personaggi, il gesto, la scenografia disadorna⁹. Nel *Processo dell'«Opera da tre soldi»* spiega questa trasformazione con l'influsso che le tecniche comunicative nuove esercitano anche su quelle vecchie: «Lo spettatore di film legge i racconti in maniera diversa. Ma anche chi scrive i racconti è a sua volta spettatore di film» (GW XVIII, 156; SLA 67). In questa prospettiva Brecht postula il tramonto del teatro tradizionale e, per reazione al declino del ceto medio, «la pressoché compatta migrazione degli elementi migliori verso il cinema e degli ottimi verso il pugilato» (GW XV, 87). La contrapposizione della cultura di massa metropolitana e delle sue forme di comunicazione specifiche alle arti tradizionali, e la ricerca di un pubblico diverso — e comunque tale da legittimare una nuova drammaturgia —, conducono ad un modello di teatro che s'avvale di categorie dapprima «oggettive» e indi «sociologiche». Il Songspiel ne attua la riconversione artistica.

Lo sport. Il collegamento di arte e sport e il trapianto di elementi sportivi nel teatro erano una moda diffusa¹⁰, cui Brecht non si sot-

⁷ I testi, salvo l'epilogo, figuravano già tutti nella *Taschenpostille*, che nell'edizione del 1927 (sotto il titolo *Hauspostille*, ossia *Libro di devozioni domestiche*) comprendeva anche un'appendice musicale di cui Weill in parte s'avvalse. Cfr. H. Schmidt-Garre, *Von Shakespeare bis Brecht. Dichter und ihre Beziehungen zur Musik*, Wilhelmshaven, 1979 (la sezione su Brecht è la versione ampliata di un contributo apparso in «Musik und Medizin», 2/1977).

⁸ W. Benjamin, *Versuche über Brecht*, Frankfurt, 1975, p. 29.

⁹ Cfr. GW XV, 487 e B. Lindner, *Brecht/Benjamin/Adorno. Über Veränderungen der Kunstproduktion im wissenschaftlich-technischen Zeitalter*, in «Text und Kritik», n. speciale 1: *Bertolt Brecht I*, München, 1972, pp. 18-23. Lindner, sulla scorta di dichiarazioni brechtiane, illustra i rapporti tra il teatro epico e il film e suggerisce d'interpretare l'introduzione di tali innovazioni nel teatro come reazione contro i tentativi, perlopiù votati al fallimento per ragioni economico-politiche, di operare in piena autonomia col mezzo filmico.

¹⁰ Cfr. in proposito H. Seliger, *Das Amerika-Bild Bertolt Brechts*, Bonn, 1974; K.

trasse. Il Songspiel «parte» con uno sparo di rivoltella, e la scena è un *ring*: il regista Brecht mette in pratica un precetto ripetutamente enunciato verso il 1926: «Il teatro in quanto tale deve attingere a quella affascinante concretezza che è del palazzo dello sport dove si pugila» (GW XV, 79).

L'organizzazione. Lo spettatore deve recepire attivamente il Songspiel: è lui a combinare songs, brani strumentali, proiezioni, cartelli, attrezzi di scena, gesti e azioni in un tutto unico. Al posto dell'organicità dell'opera subentra l'attività organizzatrice di un pubblico al quale viene dato un materiale non immediatamente comprensibile, tutto da ordinare: «Noi potevamo, naturalmente, godere anche senza capire. Il mondo "caotico" che sollecitava le nostre semplici menti a riportarvi l'ordine era il nostro elemento naturale» (GW XV, 81; ST I, 38)¹¹. Così il teatro si orienta verso «l'uomo del nostro tempo» con le sue «doti combinatorie», il suo «ingegno organizzativo, applicandolo alla vita» (GW XV, 75; ST I, 35). «Organizzazione» è un termine tipicamente «oggettivo», riferito all'America e a quel progresso tecnico di cui il fordismo e il taylorismo erano l'espressione ideologica. Riducendo il «socialismo» alla mera dimensione dell'organizzazione economica, dall'incremento del principio capitalistico ci si attendeva un ribaltamento rivoluzionario (cfr. GW XV, 152; ST I, 71). Brecht supererà l'aspetto americano-oggettivo del versante economico-politico appunto col ricorso alla componente teatrale del concetto di «organizzazione». Saltata l'unità organica dell'«opera d'arte», «organizzare» è il compito che spetta all'atteggiamento critico del nuovo pubblico¹².

America. Per sottrarsi al rischio di una mera replica scenica, mitologizzante, degli eventi attuali — un rischio che Weill denuncia in particolare nella «Zeitoper», nell'«opera d'attualità» allora in voga —, viene a taglio l'immagine remota e distanziata di un'America adibita a strumento conoscitivo del presente. Ma l'idea dell'America in auge non era meno mitica, nella sua funzione di denuncia dell'arretratezza della cultura europea¹³. La distanza critica minaccia di capovolgere in fascino supino. Nel Songspiel l'«americanismo» del soggetto pervade anche lo stile: i nomi dei personaggi, i songs in lingua inglese, il whisky, i dollari, il poker, i sigari Virginia e il jazz fanno tutt'uno. Nonostante la crescente «industrializzazione della musica leggera», proprio nel jazz Weill

Boie-Grotz, *Brecht - der unbekannte Erzähler. Die Prosa 1913-1934*, Stuttgart, 1978, p. 122 ss.

¹¹ Cfr. anche GW XV, 53 s. (ST I, 28 s.) e XV, 221.

¹² Intorno al concetto di «organizzazione» e al suo carattere ambivalente in Brecht cfr. Voigts, *op. cit.* (cfr. qui la nota 5), pp. 85 e 89.

¹³ Per Brecht l'America rappresentò precocemente un contraltare all'Europa post-bellica: cfr. GW VIII, 69 e i *Tagebücher* cit. (qui alla nota 1), p. 11. Per il suo americanismo cfr. Seliger, *op. cit.* (qui alla nota 10); H. Lethen, *op. cit.* (nota 2); Th. O. Brandt, *Bertolt Brecht und sein Amerikabild*, in «Universitas», 1966, p. 719 ss.

vede espresso «lo Zeitgeist dei nostri tempi»: «Il ritmo contemporaneo è il jazz. L'americanizzazione di tutta la nostra vita esteriore, che procede lenta ma inarrestabile, trova nel jazz la sua ripercussione più singolare» (WAS 132)¹⁴.

Commiato dall'individuo. Nel pubblico sportivo Brecht vede una massa di «persone d'ogni classe e d'ogni tipo» (GW XV, 81; ST I, 39) che «in cambio del loro denaro vogliono vedere uno stralcio di vita» e «controllare la loro conoscenza degli uomini» (GW XV, 74 s.; ST I, 35). Il vecchio dramma incentrato sull'eroe individuale non è più all'altezza della nuova condizione sociologica e dei nuovi temi teatrali (cfr. GW XV, 149, 173, 185 e 193; ST I, 69, 77 e 90). Brecht, in *Un uomo è un uomo*, pone fine al «ritratto di carattere» e lo trasferisce in un tipo di uomo-massa ancora assai astratto e formalizzato¹⁵. Nel *Songspiel* l'individuo è del tutto eclissato, rimpiazzato da gruppi di *boys* e *girls* in uniforme. Anche il dramma è messo fuori corso. La tendenza al predominio della mess'in scena, tipica del teatro degli anni '20, è spinta all'estremo. Retrospectivamente, Diebold ebbe a parlare di fine della dramaturgia: il dramma sarebbe caduto preda della tecnica scenica, ridotto a libretto di regia¹⁶.

Commiato dall'estetica. L'arte si giudica in base al suo «valore utilitario». Ma il requisito dell'«utile» resta tuttavia imprecisato. Non ci si chiede: «a chi giova? a che giova?»¹⁷. All'esperienza del teatro inteso come culto subentra dapprima lo «svago». «La piccola *pièce* epica *Mahagonny* trae soltanto le conseguenze dal declino inarrestabile dei ceti sociali esistenti. Il compositore si rivolge già ad un pubblico che al teatro chiede candidamente di divertirlo»¹⁸. In tal modo il *Songspiel* si aggancia al primo teatro epico d'orientamento sociologico, rivolto ad un «altro» pubblico e al detrimento dell'estetica vigente (cfr. GW XV, 129 e 147; ST I, 62 e 67). Lo «svago» legittima gli sforzi di chi vuol far presente allo spettatore ch'egli si trova a teatro e non in Aulide (GW XV, 79). Sotto il profilo del contenuto, si offre al pubblico un giuoco, una partita, che alla fine viene revocata, giacché «Mahagonny», una realtà seconda e superiore, «non esiste». È dunque coerente che la concezione complessiva del *Songspiel* costituisca un cerchio chiuso: alla fine si rag-

¹⁴ I rinvii bibliografici sono riferiti a Kurt Weill, *Ausgewählte Schriften*, Frankfurt, 1975 (d'ora in poi: WAS). Quanto al jazz come simbolo del progresso americano cfr. A. Dümling, *Symbol des Fortschritts, der Dekadenz und der Unterdrückung*, in «Argument», n. speciale 24, Berlin, 1977.

¹⁵ Cfr. la prefazione di Brecht in GW XVII, 977 s. (ST III, 35 s.).

¹⁶ Citato da Hermand - Trommler, *op. cit.* (qui alla nota 2), p. 211 s.

¹⁷ Si veda la decisione di Brecht in occasione del concorso di poesia lirica del 1927 (GW XVIII, 55; SLA 27): La domanda «a chi giova?» Brecht la pose solo più tardi. Cfr. GW XVIII, 113 (ST I, 115). Intorno a questa problematica cfr. Boie-Grotz, *op. cit.* (qui alla nota 10), p. 110 s.

¹⁸ Cfr. il programma di sala dell'esecuzione originale, in B. Brecht - K. Weill, *Songspiel Mahagonny*, spartito UE 12889.

giunge la condizione di partenza, la scena vuota. Anche la musica ricorre ai ritmi e alle melodie dell'inizio¹⁹.

Limiti e possibilità

«Quando si sbarca in un nuovo paese si è sempre un po' disorientati.»

La sostituzione dell'estetica con il valore utilitario dello «svago» si riflette nella critica esercitata prevalentemente sul carattere illusorio del teatro. I contenuti, le situazioni, vengono esibiti a mo' di *tableau*: li si constatano, non li si discutono né sviluppano. In tal senso la successiva critica di Brecht al dramma della Nuova Oggettività è anche autocritica (cfr. *GW XV*, 206). Il riferimento alla realtà extrateatrale viene sì dato dalla sospensione finale del giuoco in quanto giuoco, ma non si dà mediazione tra scena e realtà, né in forma analogica né a mo' di parabola, esperimento o modello, giacché a tal uopo occorrerebbe mostrare i *processi* che manifestano contraddizioni passibili di evoluzione. Mancando chiarezza su che cosa debba rimpiazzare l'estetica come fondamento della prassi artistica, si antepone il potenziamento dei mezzi tecnici all'impegno politico. «Oggettivamente, il comportamento tipico dell'uomo contemporaneo va sottoposto ai nuovi metodi d'osservazione; in prima istanza senz'altro all'interno dell'ordine sociale esistente, che va senz'altro preso come un dato da non discutere» (*GW XV*, 220)²⁰. Weill entro certi limiti si aggrega a questo «progresso tecnico» quando in campo artistico esige il possesso completo dei mezzi d'espressione contemporanei (cfr. *WAS* 46).

In tal modo Weill e Brecht aggirano tanto il rischio dell'impegno attuato con mezzi artistici antiquati (che Brecht nel 1926 rinfaccia a «quelli di sinistra»: *GW XV*, 65) quanto l'attualità di mera facciata — alla *Metropolis* —, che Weill critica nella moda della «Zeitoper» (*WAS* 37 s. e 47). Un'aria cantata in un'auto in corsa²¹, il lamento d'una macchina che deplora la bassa pressione dell'olio e l'allentamento dei bul-

¹⁹ Un'analisi particolareggiata si legge in G. Wagner, *Weill und Brecht*, München, 1977, pp. 181 s. e 167 s.

²⁰ Th. Koebner (cit. alla nota 2) vede nella considerazione «oggettiva» una crisi di valori pubblici: ai conflitti verrebbe sottratta legittimità, presentandoli in forma di manifestazioni sportive (p. 36). Brecht concepisce la tecnica artistica come una progressione costante, rispetto alla quale l'artista non deve mai arretrare o regredire (*GW XVIII*, 75), «alla stessa stregua dello standard tecnico raggiunto in un dato momento in qualsiasi settore scientifico o artigianale, standard che ciascun operatore attivo in quel campo deve aver raggiunto» (*GW XVIII*, 86). Intorno all'aspetto tecnico-artistico cfr. H. Brüggemann, *Literarische Technik und soziale Revolution*, Reinbek, 1973, capitolo 8.

²¹ In *Jonny spielt auf* di Ernst Křenek (1927) alle cifre 2080 e 1410 della partitura, parte II.

loni²², un inno alla fornitura cittadina di acqua calda²³ sono per Brecht e Weill un mero scenario «moderno» che non comporta di per sé una visione veramente contemporanea. I «nuovi metodi» della loro «visione» vanno proprio contro una tale affermazione del già noto: se si fanno combaciare piani diversi e solitamente svincolati, la scena diviene immaginaria, «spostata», ciò ch'è consueto diventa inconsueto. Nel numero 1 del *Songspiel* si vede il montaggio d'un testo dalla forma di canzone popolare (dove però si allude a «polpa di donna» e alla «Zivilis», ibrido neologismo brechtiano che equipara «Zivilisation» a «Syphilis», «sifilide») insieme con un ragtime e col coro della ghirlanda nuziale nel *Franco cacciatore*²⁴.

Se ancora nel 1927 Brecht non si cura affatto dell'efficacia della *pièce* sul pubblico — donde traspare che la sua ricerca di un pubblico «diverso» è motivata da fattori intrinsecamente teatrali, e non già sociali —, pure il procedimento del montaggio e dello straniamento fa balenare una tecnica rappresentativa critica in cui l'effetto *teatrale* della *pièce* non è «il solo né l'unico» elemento che conta (*GW XV*, 131). Nell'opera *Mahagonny* le tecniche e gli effetti collaudati vengono rivolti *contro* il teatro e assumono carattere vieppiú didattico, mirato al pubblico. Se si ragiona nei termini della teoria dello choc proposta da Benjamin, si oltrepassano presto i confini di un mero «progresso tecnico». Il brusco lampeggiare di frammenti straniati di realtà che lo spettatore percepisce fugacemente quasi attraverso la fessura d'una porta — rapide impressioni fotografiche — si può allora intendere come un mezzo per aprire ad un pubblico nuovo, restio a calarsi nel godimento estetico individuale procurato dall'opera in musica ed amante semmai, per svago, del cinematografo e delle manifestazioni sportive, l'accesso ad un teatro inteso come luogo di esperienze sociali e di esercitazioni percettive. «La massa non vuole venir "erudita". Essa sa far proprio il sapere soltanto mediante quel piccolo choc che inchioda nell'intimo l'esperienza vissuta. La sua educazione culturale è la conseguenza di catastrofi che si susseguono nei lunapark e nelle fiere, dentro tendoni bui...»²⁵. Anche Brecht intendeva in origine il proprio teatro come circo.

Tra Busoni e il teatro epico

A leggere gli scritti di Busoni si comprende come Weill potesse intendersi alla svelta con Brecht: molti elementi del teatro epico sono pre-

²² Nel préluidio al quadro II del *Maschinist Hopkins* di Max Brand (1929).

²³ In *Neues vom Tage* di Paul Hindemith (1929).

²⁴ Un'interpretazione testuale accurata la tenta Seliger, *op. cit.* (qui alla nota 10). Gli aspetti musicali sono analizzati da G. Wagner (cfr. qui nota 19).

²⁵ W. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, vol. IV, 1-2 (vol. XI della *Werkausgabe*), Frankfurt, 1980, p. 528.

figurati nelle concezioni del suo maestro. Busoni esige l'autonomia dei mezzi, ivi compresa quella della musica nei confronti della scena. Ai fini di una recezione efficace dovrà predominare un mezzo per volta: o l'azione o la musica. Busoni si ribella contro la scena illusiva e contro l'«emozione» estetica, e perora la causa del «teatro come aperta e voluta simulazione», come «specchio magico» o «specchio deformante»²⁶. Donde, per lui, la tecnica dello «slogan» applicata alla scenografia, all'azione, ai personaggi e alla singola scena, in vece dell'imitazione naturalistica.

Weill adotta questo assunto e lo integra negli albori del teatro epico d'indole sociologica²⁷. Perciò il Songspiel porta l'impronta di due stili musicali. I cinque songs fornirono la base adatta al «Musizieren», al «far musica» in scena (WAS 30). Weill nega l'influsso letterario sulla forma musicale. Questo «far musica d'insieme» si palesa soprattutto nei numeri strumentali, dove l'emancipazione tonale, talvolta assai spinta, è compensata dal rigore strutturale (per esempio nel n. 3a). Fianco a fianco, soprattutto nei songs, compaiono materiali musicali idiomati e vecchioti. È questo un aspetto sociologizzante che Weill, non senza autonomia, elabora sulla scorta del primo teatro epico brechtiano²⁸. Se in Brecht è il mezzo filmico a propiziare le innovazioni, per Weill conta soprattutto l'esperienza di corrispondente radiofonico a partire dal 1925²⁹. Vista la dissoluzione dell'apparato concertistico tradizionale e la diffusione massiccia di musica radiofonica indirizzata a un pubblico «costituito da tutti i ceti della popolazione» (WAS 140), Weill propugna un linguaggio musicale comprensibile a tutti. La ricerca di «modi d'influsso più ampi ed inediti» (WAS 63) porta seco la scelta di soggetti e mezzi espressivi non complicati, e questa «non-complicatezza» induce a sua volta un «atteggiamento epico della *pièce* teatrale-musicale, che solo ci consente di darle una configurazione musicale assoluta, concertante, senza con ciò trascurare o ledere le leggi della scena» (WAS 36). È evidente l'incastro di spunti busoniani e aspetti sociologici consentanei al teatro epico brechtiano.

Per Weill, rivolgersi ad uno spettatore-ascoltatore estraneo al ceto colto tradizionale significa «fare irruzione in un'industria del con-

²⁶ F. Busoni, *Abbozzo di una nuova estetica della musica* (varie redazioni dal 1907 in poi), incluso nell'edizione di tutti gli scritti busoniani sulla musica e le arti *Lo sguardo lieto*, a cura di F. d'Amico, Milano, 1977, p. 49 s. Cfr. anche, *ibid.* alle pp. 116 ss., l'*Abbozzo di un'introduzione alla partitura del «Dottor Faust» con alcune considerazioni sulle possibilità dell'opera* (1921).

²⁷ Cfr. GW XV, 129, 141, 144 e 153.

²⁸ Quest'atteggiamento è predisposto nella produzione operistica precedente di Weill. Per esempio nell'atto unico *Der Zar läßt sich photographieren* (*Lo zar si fa fotografare*), del 1928, compare un tango.

²⁹ J. Engelhardt (*Fragwürdiges in der Kurt Weill-Rezeption*, in «Argument» n. speciale 24, Berlin, 1977, p. 132) mette in evidenza come la concezione dell'autonomia della musica venga ulteriormente magnificata dalla unidimensionalità della radio.

sumo» (WAS 54) che s'era fino allora sottratta a qualsiasi tendenza critica. Nell'*Alabama-Song* (il n. 2 del *Songspiel*) l'armonia «sforacchiata» del ritornello e il violino all'unisono col canto danno una leziosa melodiosità «di facciata» ad un ambiente impregnato di alcolismo e prostituzione: ma non è mera parodia di forme musicali consuete e standardizzate; al contrario, un linguaggio musicale banalmente quotidiano viene sottoposto ad una nuova funzione critica proprio in virtù della sua natura corriva e consueta. La musica è in grado di fungere da commento autonomo alla scena e al testo soltanto in quanto idioma noto e posseduto³⁰. È attraverso la verifica dello straniamento e del montaggio³¹ di materiali musicali convenzionali che Weill confida di pervenire ad un teatro d'opera contemporaneo popolare: ed è in quest'intento che tali procedimenti trovano applicazione intensiva nella versione operistica di *Mahagonny*.

Weill ricorre al teatro epico d'ispirazione sociologica, ma con un'importante differenza d'accento, come confermerà poi la sua pertinace insistenza sulla *riforma* del teatro d'opera. Come per Brecht, anche per Weill la mera attualità dei contenuti conta poco, ove essa non coinvolga i mezzi espressivi. Ma il suo «progresso tecnico» resta tuttavia legato alla realtà sociale e si rivolge all'«atteggiamento piú ingenuo del nuovo ascoltatore» (WAS 36). Così i nuovi mezzi vengono *ipso facto* assoggettati ad un'«utilità sociale» (WAS 46) intesa come udienza allargatissima. Di conseguenza Weill rimane arenato nel riformismo e s'appaga di un teatro musicale che corrisponde alla condizione sociale d'un pubblico di massa. Brecht pone l'accento sull'evoluzione del teatro, e dalla realtà del pubblico cinematografico e sportivo desume un pubblico idealtipico onde spingere la rivoluzione teatrale (cfr. GW XV, 165) tanto avanti da lasciar perdere il fattore «pubblico» — sia esso il pubblico vecchio o il nuovo (e fittizio) — come criterio orientativo per la produzione artistica (cfr. GW XV, 125 s. e 158; ST I, 59 s.), e tenta semmai, all'opposto, di suscitare ed «organizzare» attraverso il teatro un atteggiamento nuovo nello spettatore (cfr. GW XV, 222). La politica rimpiazza dunque la sociologia, in Brecht, come fondamento del teatro (GW XV, 169 e 172; ST I, 75 e 77). Al tentativo di tener conto d'una situazione sociale nuova mediante il rinnovamento dell'opera in musica si contrappone il tentativo di far «saltare» l'opera in musica, per motivi politici, e di mirare a «innovazioni». Il luogo dove, ancora una volta, si poterono valicare le crescenti divergenze teoriche tra i due autori, fu l'istituzione «opera».

³⁰ La funzione di commento critico venne nitidamente colta in occasione della prima. Cfr. E. Schoen, *Jazz und Kunstmusik*, in «Melos», VI, 1927, p. 519.

³¹ In quanto *tecniche*, questi procedimenti compaiono già nel teatro epico musicale di Stravinskij, ricco di anticipazioni del *Songspiel* weilliano. Cfr. Engelhardt, *op. cit.* (alla nota 29), p. 126. J. Willet, *Das Theater Bertolt Brechts*, Reinbek, 1964, traccia un panorama dei paraggi e dei possibili precursori del *Songspiel*.

L'opera «Mahagonny»

«Andate piú presto e usate molta prudenza. Ricordatevi di non veleggiare mai controvento, e non cercate novità.»

Col senno di poi, Weill definí il *Songspiel Mahagonny* come uno studio per l'opera³². Le tecniche formali sperimentate nel *Songspiel* vengono intensificate quanto alla loro funzione sociale e politica, ma non senza attenuarne la radicalità: la produzione artistica si adegua ai limiti consentiti dalla effettiva eseguibilità nell'istituzione operistica.

Il libretto

L'insediamento del dramma. Mediante il ripristino del dramma si tenta di precisare meglio il messaggio del contenuto. I songs assunti nel nuovo contesto rappresentano l'impalcatura dell'opera; al posto dei brani strumentali subentra un'azione drammatica sviluppata, capace di mostrare gli eventi e le modificazioni dei rapporti interpersonali da essi provocate. Beninteso la struttura complessiva è epica, alla maniera d'un montaggio filmico: una sequela additiva di quadri e di situazioni. Ciascun quadro illustra, a mo' di parabola, un evento tipico. E però essi sono molto piú vincolati a vicenda; nell'atto I e nel II i singoli numeri sono agglomerati unitari. I nn. 1-4 costituiscono un'introduzione; vengono presentati i fondatori della città, i «pescicani» ed i clienti, attratti nel n. 3 con espedienti da *dépliant* pubblicitario turistico e col suono sdolcinato del violino solo. Dopo il commercio all'ingrosso di ragazze e whisky (n. 5) e il commercio al dettaglio tra Jim e Jenny (n. 6), la crisi: nel n. 7, vista con gli occhi del produttore, nel n. 8, con quelli del cliente, Jim, e dei suoi bisogni. Alla sollevazione del consumatore (n. 9) corrisponde la minaccia del tifone nel n. 10, ed ambedue sfociano nel n. 11, la «notte di terrore» che conclude l'atto I e che trova a sua volta un corrispettivo alla fine dell'atto II, nell'ultima notte di Jim (n. 17). In tal modo le due conclusioni collegano i due atti sotto il profilo formale. Ad apertura dell'atto II, scomparso il pericolo (n. 12) — che, secondo la tecnica del *deus ex machina*, è fonte di conoscenza —, l'esperienza maturata con lo scatenamento degli elementi viene convertita in prassi (nel corso dei nn. 13-16), per poi rivoltarsi infine contro Jim.

Nell'atto III si palesa che la ricerca d'un filo drammatico capace di collegare i pannelli del *Songspiel* non andò esente da complicazioni. Il

³² WAS 57. H. Curjel (*Kurt Weill*, in «Neue Zeitschrift für Musik», CXXXIII, 1972, n. 9, p. 504) vanta per sé il merito di aver proposto a Weill la rielaborazione del *Songspiel* in forma operistica, per la nuova Krolloper diretta da Klemperer (che però finí per declinarla).

Benares-Song (n. 4 nel *Songspiel*), poco integrabile, venne omissa. «Dio a Mahagonny» (n. 5 nel *Songspiel*) era stato dapprima agganciato alla fine dell'opera, a mo' di autonomo commento: collocato lì, rammentava la struttura sconnessa della prima versione. Fu poi trapiantato davanti all'episodio dell'esecuzione capitale (n. 19), dove funge da secondo fattore di svelamento — dopo il tifone — all'interno dell'azione. Anziché concatenazione sciolta, sconnessa, v'è transizione, legame: le parole d'addio di Jim nella versione definitiva assumono un esplicito tono didattico. Dall'esortazione a non farsi spaventare dalla sua morte, a «vivere come vi pare», dal sogno d'un paradiso *hic et nunc*, si passa ad una consapevolezza più impegnata: la felicità venale delle merci non procura vera felicità. Ne derivò di conseguenza il trapianto del corale intonato da Jim, «Laßt euch nicht verführen» («Non vi fate sedurre»), che avrebbe altrimenti contraddetto il nuovo messaggio, dalla scena della sedia elettrica a quella della sollevazione di Jim (n. 11)³³.

Ma nonostante tutti gli smistamenti di brani a pro di un'azione più nitida e coerente, nonostante le alterazioni del testo in senso didascalico, la mitologia del godimento e della caducità universale che pervade il *Songspiel* non si lasciava in tutto e per tutto risistemare nella parabola operistica della critica al capitalismo. L'opera, ambigua, oscilla tra il crepuscolo d'un'umanità crapulona in un Far West selvatico e la critica dell'economia politica: «immagini primigenie del capitalismo», ebbe a chiamarle Adorno³⁴.

L'introduzione di protagonisti. Nel complesso, il ricorso al dramma non rinnega i nuovi mezzi teatrali. L'azione non scorre continua, e viene smembrata in eventi singoli. Pari pari, ciascuno dei tre gruppi di personaggi ha un capintesta, la fondatrice della città Leocadia Begbick, la dipendente Jenny e il cliente Jim, che però restano tipi, meri portabandiera del gruppo rispettivo. La presentazione del personaggio di Jim è imparentata coll'esordio della *Febbre dell'oro* di Charlot: dalla massa viene isolato un gruppo, dal gruppo l'omarino³⁵. È lo stesso Jim a dichiarare la propria appartenenza agli «uomini», là dove s'accommiata da Jenny dicendo che «come me ce n'è ancora molti»: di risposta Jenny dichiara di tornarsene «tra le ragazze». L'introduzione del personaggio-esponente del gruppo non ritrae certo la liquidazione dell'individuo, ma la modifica e la adegua alle esigenze dell'opera in musica, mediante

³³ Cfr. in proposito le annotazioni nello spartito del 1969, riveduto da D. Drew.

³⁴ Th. W. Adorno, *Mahagonny*, in *Über Kurt Weill*, a cura di D. Drew, Frankfurt, 1975, p. 63. Adorno già in occasione dell'allestimento di Francoforte del 1930 mise in dubbio «che la proiezione degli intenti di critica sociale su un piano infantile riuscisse del tutto chiara...» (*ibid.*, p. 74). Cfr. anche G. Hartung, *Zur epischen Oper Brechts und Weills*, in «Wissenschaftliche Zeitschrift der Universität Halle», Ges.-Sprachw. VIII, 4-5, giugno 1959, pp. 659-673.

³⁵ Sono i nn. 3-5 nell'opera. Da Charlie Chaplin potrebbe derivare il «mangiarsi il cappello» del n. 8 e la minaccia costante dei «Konstabler», i poliziotti.

l'adozione di un procedimento responsoriale tra voce solista e coro. Accanto a questo procedimento, permangono i pezzi concertati puri (più personaggi insieme) e il coro degli «uomini» come espressione della «massa».

Montaggio del libretto. Tra le tecniche artistiche avanzate e la tradizione vetusta del teatro d'opera si spalanca uno spazio aperto al principio strutturale del montaggio, già sperimentato nel Songspiel: un principio costruttivo rivolto contro l'imperativo estetico dell'«organicità dell'opera d'arte». Il libretto è un montaggio di contenuti e di modi verbali disparati. Ne deriva una mescolanza di prosa, poesia, canto popolare, canzonetta, americanismo, testi inglesi, slogans pubblicitari, circonlocuzioni e allusioni bibliche. Viene addirittura citata (o parodiata) un'intera scena d'indole biblica, laddove il divario tra contenuto (esecuzione capitale di Jim per mancanza di denaro) e veste evangelica (la scena del Golgota) conferisce una distanza straniante all'evento³⁶.

Quanto al contenuto, Brecht ricorre perlopiù a materiali e motivi desunti da testi suoi di più vecchia data per farcire gli eventi scenici dell'opera, li adatta agli intenti del momento e ne altera la funzione. I relitti e residui di opere brechtiane giovanili così «preservati» alimentano la già notata ambivalenza del nuovo *Mahagonny*, sospeso tra temi mitici e critica dell'ideologia: i quattro numeri della baldoria (nn. 13-16) coniugano gli appetiti sensuali del *Baal* con la «felicità» amministrata dell'industria consumistica. L'esotismo degli anni andati riaffiora nella scena della «sbornia» (n. 16): soltanto, l'Alaska subentra a «Tahiti» (GW VIII, 105). L'America, la boxe, il motivo del degrado delle città³⁷, il nesso di catastrofe naturale e attività umana³⁸ riemergono nel libretto di *Mahagonny* fianco a fianco con le poesie del *Libro di devozioni domestiche*³⁹, i personaggi e gli elementi strutturali di *Un uomo è un uomo*⁴⁰.

La musica

Rigore formale. La smembratura del dramma in eventi singoli dava a Weill modo di mettere in campo il «far musica» — il «Musizieren» — «in forma chiusa» (WAS 57). Sotto il profilo formale, ne risulta un'o-

³⁶ Cfr. in proposito G.G. Sehm, *Moses, Christus und Paul Ackermann. Brechts «Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny»*, in «Brecht-Jahrbuch 1976», Frankfurt, 1976, p. 83 ss. Sehm interpreta *Mahagonny* come una parodia biblica da cima a fondo.

³⁷ Cfr. GW VIII, 128, 215, 262.

³⁸ Cfr. GW VIII, 134 e I, 311.

³⁹ Oltre i *Canti di Mahagonny*, il componimento *Sulle città e il Capitolo finale: contro la seduzione*.

⁴⁰ La Vedova Begbick e Jesse Mahoney, una variante dell'*Alabama-Song*, la struttura dei quattro numeri della baldoria (scena 9), e altro ancora.

pera a numeri. Ciascun numero ha il proprio costruito formale, fatto di segmenti piú piccoli che gli corrispondono (per esempio nei nn. 5 e 7)⁴¹ o che si completano a vicenda. Oltre alla concatenazione strofa/ritornello, alla forma di Lied e alla sequenza additiva, compaiono spesso la disposizione a mo' di rondò e la costruzione simmetrica delle scene⁴².

Limitazione e molteplicità. L'opera si limita a elaborare materiali convenzionali. Cadono i passi strumentali del Songspiel, ad eccezione di taluni elementi del n. 3a, che riaffiorano nel n. 8 dell'opera, e del corale (n. 5a), ripreso nel n. 20; nell'opera, come altri brani strumentali, nuovi, esso viene integrato in un «numero» canoro ed assume funzione drammaturgica (la didascalia dice: «Si avviano verso il patibolo»). Neanche l'ouverture è un brano strumentale chiuso.

Basandosi su forme e tecniche consunte, standardizzate, su citazioni vetuste, Weill per un verso forza l'assunto del Songspiel (raggiungere cerchie nuove e «vergini» di ascoltatori mediante l'uso critico di materiali convenzionali) e per l'altro si rivolge tanto piú intensamente al «vecchio» pubblico operistico e alle sue nozioni tradizionali. Da qui deriva l'ampio spettro di forme e procedimenti sottoposti a montaggio e a *collage* all'interno di ciascun numero: sono elementi arcaici (fugato, imitazione, cantus firmus, corale, invenzione), forme classiche (variazione, rondò), tecniche operistiche (aria/arioso, recitativo, duetto, melologo, stretta, scena ed aria, finale), musica da balera bavarese, song, canzonetta, e nella prima parte del finale un pot-pourri. A questo si aggiungono le citazioni, che, recando seco qualcosa del loro contesto originario, assumono un ruolo di commento e didascalia là dove vengono incastonate, mentre viceversa il loro nuovo contesto tende a smentirle o a contraddirle. Nei nn. 1, 8 e 17 compare, alterato, il motivo del Desiderio del *Tristano*, nel ritornello del n. 4 la citazione dal *Franco cacciatore* già utilizzata ad apertura del Songspiel; nel n. 9, la *Pregghiera d'una vergine*, sotto la dicitura «Evitare canzoni sconvenienti», viene imbandita come «arte immortale». Il corale dei Due Armigeri nel *Flauto magico* di Mozart è il prototipo del corale maschile del n. 11, la canzonetta *Seemannslos* («Sorte di marinaio»)⁴³ viene propinata nel n. 16 come «quel che ci vuole quando uno si sente mancare il coraggio».

Mediante la diversità dei materiali musicali impiegati, Weill tenta d'infrangere lo «splendido isolamento» del teatro d'opera (WAS 54) in quanto «arte aristocratica» (WAS 40)⁴⁴. L'idea-guida, alla fin fine, è

⁴¹ Nel n. 5, alla forma A-B-C-B (che viene proseguita come D-EF-G-EF) corrisponde nella sezione A una struttura interna a-b(aa)-c-b.

⁴² A mo' di rondò sono i nn. 1, 5, 11, 14 (nel *Moderato*) e 16. Articolazioni simmetriche sono quelle dei nn. 17 e 18.

⁴³ Riprodotto in *Die Seemannskiste*, revisione di R. Roland, Hamburg, 1951, p. 26.

⁴⁴ Cfr. anche WAS 55. Al contrario, Adorno, nel saggio *Bürgerliche Oper*, definisce l'opera come forma specificamente borghese (*Gesammelte Schriften*, vol. XVI, Frankfurt, 1978, p. 24 ss.).

quella di mirare alla omogeneizzazione della «massa» e di rivolgersi ad un pubblico quanto più possibile ampio. Se il teatro d'opera ha un futuro, esso sta — per Weill — negli sforzi che mirano ad integrare il pubblico operistico e il pubblico «più ingenuo» cui si rivolgeva il *Songspiel*⁴⁵. In queste idee Brecht colse ben presto il riflesso ideologico d'una concezione dell'Arte con l'A maiuscola votata a scavalcare «le differenze tra uomo e uomo, col metterne a tacere gli interessi, essendo essa stessa disinteressata» (GW XV, 91; ST I, 43). Il tentativo di «rinfrescare» il genere operistico (WAS 54) mediante l'immissione di nuovi settori di pubblico nell'istituzione del teatro d'opera conduce ad uno svuotamento dell'intenzionalità critica nei confronti della «grande arte»: le speranze che Weill ripone nella nuova grande opera si reggono soltanto a costo d'una crescente generalizzazione ed astrazione dei contenuti. In *Mahagonny* egli riduce gli eventi scenici esibiti ai «grandi concetti della convivenza umana quali l'arte di ogni epoca e luogo li ha saputo raffigurare: amicizia e tradimento, miseria e opulenza, sottomissione e ribellione, paura e coraggio» (WAS 61). L'opera, col suo «linguaggio elevato» (WAS 60), assurge a «forma umana sovratemporale» che accoglie le «grandi idee della propria epoca» (WAS 78). Per Brecht, invece, conta «il "tipico" anche nella sfera temporale» (GW XV, 185).

*Straniamento*⁴⁶. Il materiale musicale — di estrazione convenzionale sí, ma sottoposto a trattamenti che esulano di molto dai confini della convenzione — viene assoggettato a varie procedure stranianti, già abbozzate nel *Songspiel* e potenziate nell'opera *Mahagonny*. In tal modo Weill, pur assecondando le consuetudini d'ascolto del pubblico, si premunisce contro la mera riproduzione di *clichés* musicali: ciò ch'è consueto si rivela consunto. La musica assume un carattere improprio, dimostrativo; essa *ostenta* movenze operistiche, danzerecce, canzonettistiche eccetera. Tre sono le tecniche prevalenti:

- (1) La struttura armonica, fondata sul principio tonale tradizionale, è incrociata ed incollata come se si stesse sfaldando e disgregando, talché le sconnessure diventano udibili⁴⁷. La musica appare nota e però anche «degnata di nota».
- (2) La combinazione di stili disparati infrange le modalità d'ascolto irreflesse e delude le aspettative consuetudinarie. Nel n. 7, in coincidenza

⁴⁵ Il Wagner allude alle difficoltà di recezione e assorbimento che, in taluni settori del pubblico, insorgerebbero per via dell'alto livello di cultura e conoscenza della tradizione che viene presupposto (*op. cit.* qui alla nota 19, p. 95).

⁴⁶ Per il concetto di «straniamento» (o, come sarebbe più corretto tradurre, «distacco») in Brecht cfr. J. Knopf, *Bertolt Brecht. Ein kritischer Forschungsbericht*, Frankfurt, 1974, p. 15 ss. Wagner (*op. cit.* alla nota 19) analizza Weill soprattutto sotto questo profilo, avvalendosi del concetto di straniamento elaborato da Ernst Bloch.

⁴⁷ Intorno al linguaggio armonico di Weill cfr. Wagner, *op. cit.* (qui alla nota 19), pp. 143-154; I. Kemp, *Weills Harmonik*, in *Über Kurt Weill* (cit. alla nota 34), p. 155 ss.; D. Stern, *Soziale Bestimmtheit des musikalischen Materials*, in «Argument», n. speciale 24, Berlin, 1977.

con la dichiarazione della Vedova Begbick di volersene tornare nelle «mille città» per via della miseria dilagante, la musica culmina in un crescendo di cui ci si attende lo «sfogo» in una melodia d'ampio respiro: segue invece nudo e crudo il dialogo parlato del Procuratore Fatty. Di colpo, viene sottratto all'opera il respiro vitale, il canto, e proprio in un punto in cui tutto converge verso il canto spiegato: l'illusione operistica, denegata, viene smascherata. Il n. 1 inizia con un motivo musicale a mo' d'invenzione barocca con figurazioni complementari nel basso (come retrogrado dell'inversione), che viene poi accoppiato ad elementi jazzistici poco prima del dialogo (*off-beat*, banjo), per sfociare in una sorta di *swing* (sincopi, trombe con la sordina). I due livelli musicali si estraniavano a vicenda e costituiscono un contesto nuovo che riflette l'immagine del pubblico omogeneizzato di Weill: lo spettatore-ascoltatore idealtipico recepisce ciò che gli è consueto insieme con un contesto musicale estraneo che lo induce ad un ascolto distanziato. La combinazione di stili disparati svolge dunque una funzione sociale: smantella le barriere d'ascolto nel pubblico; stuzzicato e rinvigorito, l'«appetito» sopraffà il «culinarismo». Ma la modificazione della struttura del pubblico non si verificò, il nuovo spettatore operistico restò una chimera.

(3) Accanto a queste tecniche di straniamento intrinsecamente musicali, Weill adotta il procedimento della *contraddizione* e della *esagerazione* nel rapporto che lega la musica al testo e alla scena. A più riprese Weill esige che la musica partecipi, attiva ed autonoma, alla rappresentazione degli eventi scenici (WAS 40). Essa assume carattere dimostrativo e didascalico proprio in virtù della convenzionalità del materiale, e in ciò si accosta di molto all'esigenza che Brecht ebbe ad enunciare in seguito, l'esigenza di «musiche che esercitassero sugli spettatori effetti più o meno esattamente calcolabili» per poi consentire agli attori di «recitare *contro* l'atmosfera generata dalla musica» (GW XV, 481; ST I, 250). Lo stesso vale per il cantante e il suo testo nell'opera in musica. Jim decanta (n. 9) in un'aria tenorile di stile operettistico la vita da cani fatta in Alaska a tagliar legna, mangiar carne cruda e bestemmiare; il coro, intanto, mormora estasiato la melodia della *Preghiera d'una vergine*. Nel n. 11 la peripezia procurata dal tifone dà la stura ad una canzone da strada, orecchiabile e suadente: brutalità rivestita di banalità musicale. Alla stessa stregua, nel commosso duetto d'amore del n. 6 le «stonature» dell'accompagnamento di chitarra denunciano lo spoetizzante mercimonio erotico. La stessa musica viene ripresa a mo' di melologo a metà del n. 20: con quella musica Jenny e Jim han fatto conoscenza, con la stessa musica si accommiatano. Dopo d'averlo piantato in asso a più riprese (nei nn. 16 e 18), Jenny si proclama vedova di Jim e gli perdona: del pari formale e convenzionale la cerimonia dell'addio. «Nelle sezioni a melologo la musica serviva a mettere a nudo davanti al pubblico la nullità e la convenzionalità di taluni episodi che gli attori recitavano con incrollabile serietà» (GW XV, 491).

Nei suoi «effetti piú o meno esattamente calcolabili» la musica può svolgere il ruolo d'un commento *contro* il testo anche quando lo potenzia esageratamente. Le parti condotte in una limpida tonalità maggiore dispiegano una funzione «critica» proprio nella loro eccessiva, inverosimile purezza. Si veda la Liedertafel del n. 8, dove i tre «camerati» sfoderano una successione di accordi singolare (I grado — VII grado minore in primo rivolto — nona minore di dominante con la fondamentale sottintesa e la quinta abbassata — I grado) per trattenere Jim allettandolo con la prospettiva d'una zuccherosa, idilliaca, trita e ritrita serenità, e in fine però lo acchiappano senza tanti complimenti⁴⁸. La tecnica dell'esagerazione è applicata anche nel n. 12, dove lo scioglimento operistico, introdotto a bella posta come fattore propulsore dell'azione⁴⁹, viene commentato come tale («O mirabile epilogo!») dal coro in un tono cerimoniale e religioso spaesato in un paesaggio scenico ormai destituito di qualsiasi aura.

Il «gesto». La musica assume un carattere didascalico e dimostrativo non soltanto in virtù della sua straniata convenzionalità, bensí anche col supporto di ciò che Brecht e Weill chiamano «Gestus» («gesto» in senso enfatico). Per Weill, all'autosufficienza della musica corrisponde il suo ruolo predominante come istanza strutturante nel teatro epico, dove essa «non deve né illustrare né far muovere l'azione, bensí catturare e realizzare l'atteggiamento gestuale di fondo delle svariate situazioni» (WAS 48)⁵⁰. (Fate «saltare» la continuità d'azione in una sequenza di quadri e situazioni sciolte, e potrete isolare il «gesto», «fissare il suo inizio e la sua fine»⁵¹.) Brecht raccoglie l'idea d'una musica ge-

⁴⁸ Vale per questo passo quel che Brecht ebbe a scrivere, retrospettivamente, a proposito del duetto d'amore Macheath-Polly nell'*Opera da tre soldi*: «In tal modo la musica, proprio con l'atteggiarsi a pura sentimentalità, con lo sfruttare accuratamente tutti gli abituali lenocini narcotizzanti, aiutava a svelare le ideologie borghesi» (GW XV, 474; ST I, 244).

⁴⁹ Anche alla fine dell'*Opera da tre soldi* si procede cosí (cfr. WAS 55).

⁵⁰ L'idea d'una musica gestuale collegata al «gesto» rappresentativo nel teatro epico Weill la elabora sulla scorta della musica teatrale di Mozart, nella quale egli evidenzia «l'espressione univoca ed esplicita» (WAS 30) e la conversione degli eventi scenici in un movimento musicale (WAS 142). Un impulso determinante ai procedimenti gestuali lo diede, a Brecht e a Weill, il cinema muto (cfr. GW XV, 238 e WAS 181). È notevole l'affinità tra la musica per i film di Charlot — scritta da Chaplin medesimo, secondo le diciture dei film — e il procedimento gestuale di Weill. Di certo anche in Chaplin l'atteggiamento gestuale di base d'una data situazione viene catturato dalla musica, che collega le singole azioni in un «gesto» unico, come quell'«omino che se ne viene camminando» (Adorno) ch'è corredato da una colonna sonora eloquentemente analoga sia nella *Febbre dell'oro* che nella *Vita da cani* che nel *Pellegrino*. Anche Chaplin congloba tecniche e citazioni svariate in questo procedimento; nella *Febbre dell'oro* risuonano l'op. 118 di Brahms, «Good night, Ladies», «Should all acquaintance», «Hummelflug» e *Tannhäuser*. Inoltre, entro certi limiti, Chaplin ricorre anche allo straniamento di forme consuete, come il ragtime in *Vita da cani*, che verso la fine viene fatto slittare cromaticamente all'insú.

⁵¹ Cfr. Benjamin, *op. cit.* qui alla nota 8, pp. 9 e 32 (cfr. l'ed. it. dei suoi saggi sulla letteratura: *Avanguardia e rivoluzione*, Torino, 1973, p. 174).

stuale che prescrive gli atteggiamenti dei personaggi in scena (cfr. GW XVII, 1011 e XV, 476; ST III, 58 e I, 246). Per lui, i «gesti» innanzitutto sono, «per così dire, gli usi e costumi del corpo» (GW XVII, 997; ST III, 46); più tardi, ne accentuerà la rilevanza sociale: dal «gesto», definito «atteggiamento complessivo», si possono trarre conclusioni circa le condizioni sociali. Mediante la configurazione musicale di un «gesto» sociale il musicista può prendere posizione politica (GW XV, 482 ss.; ST I, 251 ss.)⁵².

Più che nell'esempio addotto da Weill (WAS 43 s.), il procedimento gestuale si può cogliere nei nn. 16 e 18. Il fondamento è dato dalla fisicità dei moduli ritmici⁵³; su questa base si possono dispiegare «tutte le risorse dell'amplificazione melodica, della differenziazione ritmica e armonica, a patto che le arcate musicali corrispondano agli eventi gestuali» (WAS 43). Il modulo ritmico di base della scena del tribunale viene anticipato in una breve introduzione strumentale, ed ha un profilo caratterizzato dall'insistenza d'una nota di volta accentuata. L'articolazione percussivamente trocaica del testo («... Drei Plätze sind noch frei, das Stück fünf Dollar...» / «Abbiamo ancora liberi tre posti») calza su questo modulo come un ricalco. Nel corso del dibattimento processuale questo modulo subisce svariate peripezie ma permane presente, e non foss'altro che *per negationem*, nelle pause che interrompono il tessuto sonoro e coagulano tanto più l'attenzione dello spettatore sulla pantomima della corruzione dei giudici, oppure nell'inserito del nostalgico ricordo dell'Alaska, che retrospettivamente si presenta come un idillio perduto. Appunto ad apertura del «caso» Jim Mahoney il *sonvenir* viene inserito quasi a mo' di *flashback*, e l'ostinato ritmico per un istante viene obliterato. Come poco prima Joe nella scena del pugilato (n. 15), Jim incatenato qui chiede soldi al suo «camerata» Bill, che lo accompagna nell'aula. Bill rifiuta in ambo i casi; alla replica dello stesso gesto di rifiuto corrisponde la replica dello stesso gesto melodico. L'appoggio che Bill dà a Jim, ormai spacciato, è meramente ideologico, come dichiara la melodia d'una marcia da strada sopra il solito modulo ritmico ostinato: e perciò l'ostinato ritmico per l'appunto non vien meno, e anzi percorre sotteraneamente tutto il passo, documentando la vacuità dell'idillio evocato da Jim. La musica, sulla scorta dell'ormai arci-

⁵² Brecht allude a Mozart. Nel *Don Giovanni* la musica connoterebbe il rango sociale dei personaggi. «Questa musica esprime, per dir così, i modi degli uomini, se per "modi" s'intende alcunché di significativo. Mozart esprimeva gli atteggiamenti socialmente importanti degli uomini, la loro produzione di audacia, grazia, malizia, tenerezza, baldanza, cortesia, servilismo, lussuria eccetera» (cit. da H. Pischner, *Brecht und die gesellschaftliche Funktion der Musik*, in «Musik und Gesellschaft», XVIII, 1968, pp. 75-86).

⁵³ È incerto se il «gesto» d'una data situazione ottiene la propria definizione ritmica tramite il testo e gli «accenti della lingua», oppure se la musica gestuale «non è affatto legata al testo». Cfr. WAS 42.

noto modulo ritmico, dà il proprio commento alla scena. Allo stesso modo, là dove viene interpellata la parte lesa nel «caso» Higgins, la musica colma puntualmente il vuoto del morto che tace. Infine l'accusa e la sentenza vengono letteralmente cumulate in virtù della gestualità del ritmo ostinato: la musica dà un poderoso contributo alla perversa identificazione tra pubblico ministero e giudice. Non soltanto ricompaiono, ostentati, gli accordi enfatici che punteggiano il dibattimento e la sentenza⁵⁴: anche l'andamento melodico della voce nell'accusa ricompare, retrogrado, sullo stesso modulo ritmico di base, al momento della condanna:



(alla cifra 28)



(dopo cifra 54)

Il gesto-base che percorre tutta la scena del tribunale — una marcia verso l'annientamento — collega i vari segmenti ed evidenzia i congegni del rito processuale, ai quali *tutti* gli astanti soggiacciono, alla mercé del terzetto dei giudici. E questo «gesto» è potenziato dal linguaggio a formule, che ritualmente si ripete.

In questo, il processo s'accosta alla triplice accusa pronunciata contro Radamès nella scena del giudizio dell'*Aida*; nella stessa opera, alla fine dell'atto II si confrontano due gruppi contrapposti, i sacerdoti e il popolo⁵⁵. Anche la sentenza di morte viene pronunciata col corredo di violenti accordi orchestrali. Pertanto la scena del tribunale in *Mahagonny* ben si attaglia al luogo, all'istituzione del teatro d'opera. Ma, invece dell'alto tradimento della patria, il dibattimento verte su bottiglie di whisky, aste per tendine, tasche al verde.

Le tecniche adottate nella scena del tribunale sono diffuse nell'opera. Il «gesto» musicale serve a tracciare la cornice di un «atteggiamento complessivo» in cui sono collocate svariate azioni singole. In tal modo la musica svolge funzione strutturante. Inoltre essa allaccia rapporti e contatti in proprio: allo stesso «gesto» corrisponde la ripetizione o la variante di interi segmenti. La musica fornisce dunque la base d'uno dei portati essenziali del teatro epico (secondo Walter Benjamin): essa consente all'attore di «citare» determinati «gesti»⁵⁶. Ciò vale, oltre che per il summenzionato ricorso d'un episodio del n. 15 nel n. 18 e del n. 6 nel n. 20, per l'introduzione al n. 16 (che riaffiora come una costante della realtà di Mahagonny e pervade ritmicamente tutta la scena

⁵⁴ Gli stessi accordi, con valori di durata diversi, ricompaiono ossessivi nel finale.

⁵⁵ Sacerdoti: «Morte ai nemici della patria»; Popolo: «Grazia Per gli infelici!».

⁵⁶ Benjamin, *op.cit.* qui alla nota 8, p. 27.

della sbornia), vale per il ritornello di tutto l'atto II («Erstens, vergeßt nicht, kommt das Fressen,...») / «Tenete a mente: prima mangiare,...»), che fa una fantomatica ricomparsa nel n. 20 poco prima dell'esecuzione capitale, quasi che i divertimenti fossero incubi, vale per il motto dell'opera («Aber dieses ganze Mahagonny») / «Ma questa Mahagonny»), che dal n. 1 si estende al n. 7 al 9 al 12 (in maniera piú occulta ed allusiva) e riemerge infine nel profilo ritmico della battuta finale. Il riferimento a moduli ritmici di numeri precedenti si dà anche per il n. 17. Ambedue i moduli ivi usati risalgono all'esordio della vicenda di Jim: il modulo  deriva dal n. 4 e riappare a piú riprese nel corso delle sue deludenti esperienze, nel n. 11 e nel n. 16 («Buon letto, vuol dire buon sonno»); il modulo  deriva dal passo conclusivo del n. 5 (alla cifra 85). Sotto sotto, è come se la vita di Jim venisse fatta ripassare in rassegna nel momento della morte imminente.

All'interno d'un dato gesto-base la musica sa produrre o ricalcare svariati «gesti» singoli. Non è dunque esatto parlare di emancipazione completa della musica scenica dagli eventi scenici (WAS 39) e d'una «rinuncia all'efficacia illustrativa della musica» (WAS 51). Là dove, nel n. 16, per Jim «il pavimento ondeggia che pare un terremoto», l'accompagnamento registra il contraccolpo metrico che lo spiazza rispetto alla voce. Nella scena del pugilato (n. 15) i movimenti vengono coordinati anche dalla musica, che con la successione meccanica regolare di semiminime asseconda il testo rigidamente ritmato e dà a tutta la scena un che di marionettistico, alla maniera di Oskar Schlemmer. Nel n. 11 compete alla musica di commentare con tre figure l'abolizione della legge proclamata da Jim («Puoi farlo!»): lo scossone inferto all'or-

dine , gli «applausi»  e gli «squilli»

. «Gesti» musicali di tal fatta vengono ripresi all'occasione, e costituiscono veri e propri motivi. Un motivo del «Malcontento» nel n. 1 — Moses dà una pedata alla carcassa del camion in panne — consta di due elementi, scaletta di terzine all'insú e crome battenti, che ricompaiono per tutta l'opera fino alla domanda che Bill rivolge alla corte nel n. 18 («Ma chi, chi è stato a uccidere l'amico?»), dove le crome ribattute mimano il gesto di uno che scrolli l'interlocutore per cavargli di bocca la verità (alla cifra 42). E allo stesso titolo nella battuta iniziale dell'opera si lascerebbe individuare un motivo della «Città» che occhieggia di sottocchi nei nn. 3 e 7, dove si parla delle «mille città»⁵⁷.

A «gesti» analoghi in contesti diversi corrisponde spesso una sottile

⁵⁷ Nel n. 3, tre battute prima di cifra 37 e tre battute dopo cifra 39; nel n. 7, tre battute dopo cifra 97.

variante dei motivi, come la si è già vista nella scena del tribunale. Una siffatta ripresa di un motivo si dà nel n. 7, dove l'accompagnamento dell'arioso sognante della Begbick ricorre, ma invertito, nel commento dei suoi compagni («Fare il male a nulla serve»). Qualcosa del genere si dà anche in Wagner, poniamo quando nella seconda scena dell'*Oro del Reno* il motivo del Patto (a p. 225 della partitura Eulenburg) si sfalda in una serie di crome ribattute in contrattempo perché Wotan non ne rispetta i termini. Non sarà neppure impertinente accostare siffatti «gesti» musicali singoli ai non molti casi di motivi wagneriani che danno per analogia l'immagine di un moto, come il motivo dei Giganti, che però non sono mai tali da conferire un «gesto» unitario e dominante a tutta quanta una scena⁵⁸: ciò si sarebbe potuto dare soltanto ove alla wagneriana «arte della transizione» fosse subentrata l'opposta «arte del montaggio». Ma sono passi, questi, in cui Wagner stesso è tributario d'una tradizione operistica, alla stessa stregua di Weill. Di fatto, nel trattamento musicale di singoli «gesti» si riscontrano in Weill influssi che risalgono addirittura alla vetusta dottrina degli affetti. Anche a *Mahagonny* non riuscì di sottrarsi del tutto alle tradizioni operistiche, di limitarsi a *mostrarle* (senza aderirvi) attraverso la lente di una distanza critica: ed è ovvio che così sia, visto che *Mahagonny*, dopotutto, è un'opera.

Intenti andati in fumo

«Ma nella rete non è rimasto nulla...»

Weill crede di aver dato, con *Mahagonny*, un contributo alla soluzione della crisi del teatro d'opera, e con la grande opera *La cauzione* (1932) dimostra una rinnovata fiducia nel genere operistico (cfr. WAS 50, 77). L'idea di procedere al montaggio di un ampio spettro di materiali convenzionali per poi sottoporli a tecniche di straniamento o di gestualizzazione sussume le consuetudini d'ascolto d'un pubblico extra-operistico e procura lo smantellamento di barriere uditive: la riproduzione dell'identico cede il posto alla produzione critico-dimostrativa e perde il carattere di irriflesso godimento «culinario» del già noto. Confrontarsi col consueto per estraniarlo vuol dire, per Weill, tentare l'integrazione di elementi culturali disparati, che pertengono a classi diverse e specifiche, in un teatro musicale di tipo nuovo: ma siffatto tentativo opera mediante un concetto di «massa» generico, visto che Weill vede il futuro del teatro d'opera nell'allargamento della cerchia di pubblico «da interessare per davvero» (WAS 77). Assumendo questa prospettiva sociologica, Weill resta ligio all'istituzione «teatro d'opera» e

⁵⁸ A qualcosa d'analogo Wagner si accosta, semmai, nella scena di Nibelheim nell'*Oro del Reno*.

ricade tendenzialmente nel punto di vista del fornitore che Brecht col suo progetto di «teatro sportivo» aveva ormai abbandonato da un bel po' (cfr. WAS 74). Il teatro d'opera come luogo effettivo delle innovazioni e l'adozione di un concetto astratto di «massa» come loro metro ricomposero ben presto *Mahagonny* dentro l'alveo del consueto rapporto opera/pubblico. Già nel 1932 in occasione della ripresa berlinese dell'opera Heinrich Strobel dimostrò il carattere letterario delle «tesi» dell'opera e constatò un calo d'immediatezza nella musica e, complessivamente, di aggressività nell'opera⁵⁹. Breve fu il passo da lì alla demonizzazione di tutti gli intenti di natura extra-musicale dichiarati dal compositore Weill. «Nella gestualità musicale di Weill le componenti recondite e demoniache svolgono sí un ruolo di gran momento, che non sfuggirà all'intenditore di questa specifica situazione teatrale: ma il tempo della storia della musica le potrebbe obliterare. Sopravviverebbe allora la mera spoglia d'una musica cui riconosceremo il predicato della spiritosa semplicità»⁶⁰. Il pubblico operistico si autotutela nella propria elitarietà, e ad una comunicazione musicale che si sforza di essere alla portata di tutti attribuisce i connotati impropri del piacere per la «semplicità»: che poi si tratti d'una semplicità «frizzante» e «spiritosa», garantisce la «dignità culturale» dell'opera in musica, il suo «livello».

Brecht elabora attorno a *Mahagonny* la sua prima concezione sistematica del teatro epico⁶¹. Egli riassume e prosegue il percorso intrapreso negli anni '20 verso un teatro che si rivolta contro l'illusione teatrale e si avvale di una mess' in scena dimostrativa. Le innovazioni formali — un «contenuto» che «si è mutato in elemento autonomo verso il quale testo, musica e immagini "assumono un comportamento"» (GW XVII, 1013; ST III, 59) commentandosi, straniandosi e invalidandosi a vicenda — sono refrattarie alla restituzione in mano all'«apparato», e mirano a metterne in discussione la funzione sociale (GW XVII, 1016; ST III, 62). Brecht incappa nell'aporia di voler criticare le istituzioni borghesi senza rinunciare alla produzione *dentro* le istituzioni. «Anche se si volesse provocare una discussione di principio sull'opera in musica in quanto tale (nella sua funzione!), sarebbe necessario fare un'opera» (GW XVII, 1006; ST III, 55). Brecht si tira fuori dal dilemma come il Barone di Münchhausen dal pantano: sarà un'opera «culinaria» a discu-

⁵⁹ H. Strobel, *Mahagonny in Berlin*, in «Melos», XI, 1932, p. 28. Un elenco delle recensioni di *Mahagonny* si trova nella «Internationale Bibliographie zur Geschichte der deutschen Literatur», parte II, 2, p. 162.

⁶⁰ H.U. Engelmann, *Kurt Weill - heute*, in *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik*, III, a cura di W. Steinecke, Mainz, 1960, p. 90 (in occasione della ripresa di *Mahagonny* a Kranichstein nel 1959).

⁶¹ B. Brecht, *Zur Soziologie der Oper. Anmerkungen zu «Mahagonny»*, in «Musik und Gesellschaft» I, 1930, fasc. 4, p. 105 ss. Brecht revisionò questo testo nel 1938: in questa versione esso compare in GW XVII, 1004 ss. (ST III, 53 ss.). Qui di seguito si farà riferimento unicamente a passi contenuti nella prima versione, ch'è piú vicina alla prassi effettiva di *Mahagonny* (i rinvii sono però all'edizione succitata in GW e ST).

tere l'opera «culinaria». Il mezzo è la dialettica: alla musica, cui Brecht e Weill negano qualsiasi efficacia realistica (GW XVII, 1007; ST III, 55; WAS 55), contrappongono elementi razionali, plastici, donde per Brecht scaturisce una terza entità, provocatoria, che ricostituisce la realtà⁶². Perciò il contenuto andava spogliato dei suoi relitti mitici, il carattere mercificato del godimento andava accentuato: con l'aspirazione alla felicità — che ancora trapelava dalle parole conclusive della parte di Jim nella prima versione dell'opera — dileguano le ultime tendenze utopico-positive *immanenti* all'opera (cfr. GW XVIII, 92).

E tuttavia non si riuscì a dare l'opera come ideologica espressione dell'«umano» (GW XVII, 1015; ST III, 62)⁶³ all'interno d'una prassi sociale altrimenti disumana. *Mahagonny* minaccia costantemente di regredire dalla critica dell'opera in musica in quanto critica della società nel mito dell'operismo: la conclusione è, ad un tempo, tramonto dell'ordine capitalistico e incendio (wagnerianamente) universale. Nel decorso drammatico ridotto a strutture modulari di base, nell'accelerazione e condensazione dei processi, nel trapianto dell'azione dentro un circuito di prova esotico e fittizio ma geograficamente sconclusionato, convergono il Mito e l'Esperimento, intesi come «simbolo riassuntivo dell'universo», come «compendio del mondo fenomenico»⁶⁴. Non a caso *Mahagonny* ha dato il pretesto a conati interpretativi d'ogni specie e indirizzo, dal dramma sacro medievale all'America parodiata alla caricatura della Bibbia fino alla critica del capitalismo: «perché c'è troppe cose a cui attenersi»⁶⁵.

⁶² Cfr. GW XVII, 1008 (ST III, 56). «La vera realtà concreta è andata scivolando verso l'elemento funzionale. La reificazione dei rapporti umani ... non lascia più affiorare tali rapporti. Bisogna dunque effettivamente "costruire qualcosa", qualcosa di "artificiale", di "collocato in un sistema di funzioni". Effettivamente quindi anche l'arte è altrettanto necessaria» (GW XVIII, 161 s.; SLA 71 s.).

⁶³ «Nell'opera in musica il borghese si sublima in uomo» (Th. W. Adorno, *op. cit.* alla nota 44, p. 33).

⁶⁴ F. Nietzsche, *Werke*, I (edizione Schlechta), Frankfurt-Berlin-Wien, 1976, p. 125 (cap. XXIII della *Nascita della tragedia*). Per il concetto di «esperimento» in Brecht cfr. GW XVIII, 161 e 200 (SLA, 71 e 107), XVII, 999 (ST III, 48) e XX, 56.

⁶⁵ Le interpretazioni seguenti si riferiscono direttamente a *Mahagonny*: G. Sehm, *op. cit.* alla nota 36 (Sehm interpreta l'opera come parodia biblica); F.W. Gaede, *Figur und Wirklichkeit im Drama Bertolt Brechts*, Freiburg, 1963, dissertazione (l'opera viene intesa come giuoco cosmico materialistico); S. Melchinger, *Mahagonny als Mysterienspiel*, in «Theater heute», V, 1964, quaderno 5, pp. 32-35 (l'opera viene equiparata ad un dramma sacro medievale); F.N. Mennemeier, *Modernes deutsches Drama*, vol. I: 1910-1933, München, 1973 (l'accento dominante cade sulla provocazione sociale e critica del mito operistico); E. Schumacher, *Die dramatischen Versuche Bertolt Brechts 1918-1933*, Berlin, 1955 (il rispecchiamento del capitalismo nell'opera sarebbe carente: l'autore opera sulla scorta del concetto di realismo in auge nella fase ricostruttiva della Repubblica Democratica Tedesca); G. Hartung, *op. cit.* alla nota 34 (accentua il carattere irresolutamente contraddittorio della versione finale nel contesto dell'ideologia borghese); E. Bloch, *Das Experiment in Mahagonny*, in «Neues Forum», XIV/164-165, agosto/settembre 1967, p. 647 ss.; Adorno (*op. cit.* alla nota 34) intende *Mahagonny* come utopia negativa.

Lo stesso Brecht dovette accorgersi delle mediocri *chances* d'un tentativo volto a minare dal di dentro le istituzioni culturali borghesi. (Già in occasione della *première* si dovette, su pressione dei teatri, temperare la scandalosità della scena d'amore.) Brecht intorno al 1929-30 si sottrasse sempre più all'istituzione teatrale, rivolgendosi «a festival musicali sperimentali, alla radio, al film, alla sala concertistica, dove collabora con artisti interessati, con dilettanti e allievi, e comunque emancipato dalla gestione commerciale. I contatti con cori di lavoratori e collettivi teatrali operai continueranno anche nell'emigrazione»⁶⁶. E però Brecht si era occupato tanto a fondo dell'opera in musica perché essa gli era servita ad elaborare la concezione del teatro epico. Per un verso, appunto il carattere sociale del genere «opera in musica» consentiva di mettere in luce il contesto funzionale del mezzo di produzione teatrale, politicamente radicato, sovversivo e «organizzante»; per altro verso, le affinità formali di procedimenti come la segmentazione e il montaggio degli eventi scenici, il fattore anti-illusionistico insito nell'esecuzione canora della parte di un personaggio, la preponderanza del fattore visivo nell'appercezione degli accadimenti teatrali⁶⁷ si lasciavano mettere a frutto sul palcoscenico teatrale per trasformarlo. Brecht non esita talvolta a rifarsi agli aspetti più vietati della tradizione⁶⁸. È mediante l'opera in musica che il teatro epico acquista teorica coscienza di sé, così com'essa si manifesta nelle *Note* all'opera con la famosa contrapposizione di caratteri formali «drammatici» e «epici». Pertanto le «innovazioni» tentate con *Mahagonny* hanno dato un contributo forse più fruttuoso al superamento della crisi teatrale che non al superamento della deploratissima crisi operistica degli anni '20. Ma neppure il teatro epico seppe mantenersi in tanta radicalità. La «contraddizione tra teoria teatrale estetico-morfologica e teoria rivoluzionaria nel senso degli esperimenti sociologici»⁶⁹ non era tale da lasciarsi appianare senza lo scoppio di quella situazione rivoluzionaria che Brecht stesso s'attendeva intorno al '30⁷⁰, e riconduce a quella fondazione estetica del teatro che verrà poi

⁶⁶ H. Claas, *op. cit.* alla nota 5, p. 41. Lo *Jasager* del 1930 fu dato a Berlino nell'Istituto centrale per l'educazione e la didattica, la *Maßnahme (Linea di condotta)* del 1930 nel Großes Schauspielhaus ma col coro di lavoratori della Grande Berlino e con la Confederazione dei cantori operai. Sono di quest'epoca gli adattamenti radiofonici di drammi come *Macbeth* e *Amleto* e il film *Kuhle Wampe*, di cui Brecht e gli altri co-autori detenevano i diritti (cfr. GW XVIII, 210).

⁶⁷ Cfr. a tal proposito C. Dahlhaus, *Traditionelle Dramaturgie in der modernen Oper*, in *Musiktheater heute*, a cura di H. Kühn, Mainz, 1982, p. 20 (ora anche in C. Dahlhaus, *Vom Musikdrama zur Literaturoper. Aufsätze zur neueren Operngeschichte*, München-Salzburg, 1983, p. 229).

⁶⁸ Brecht ebbe a dire: «Non ci si ricollega al bello e al buono del passato bensì al brutto e al cattivo del presente».

⁶⁹ Voigts, *op. cit.* qui alla nota 5, p. 178.

⁷⁰ Cfr. F. Trommler, *Das politisch-revolutionäre Theater*, in *Die deutsche Literatur in der Weimarer Republik* cit. qui alla nota 2, p. 102.

elaborata nel *Breviario di estetica teatrale* del 1948 (GW XVI, 662; ST II, 155). Al posto della trasformazione rivoluzionaria, predomina l'atteggiamento illuminato: per modificare il mondo ci si appella allo spettatore (GW XVI, 650; ST II, 129). Le «questioni d'interesse sociale» vengono riaffidate all'individuo in scena (GW XVI, 654; ST II, 149). *Mahagonny* diede la spinta ad un teatro inteso come «sottoprodotto in un complicatissimo processo volto alla trasformazione del mondo»⁷¹: le condizioni oggettive, tuttavia, non erano per consentirlo.

⁷¹ Benjamin, *op. cit.* alla nota 8, p. 34 (e *Avanguardia e rivoluzione* cit. qui alla nota 51, p. 176).