

La Repubblica di Weimar (1919-1933) è stata un laboratorio politico e culturale in cui sono state formulate e sperimentate soluzioni artistiche, politiche e teoriche, che hanno fortemente influenzato i decenni successivi. Questo periodo storico è stato fondamentale per la Germania e per l'Europa perché ha rappresentato il periodo di modernizzazione della cultura e della politica che ha fornito le basi per le strutture istituzionali, i linguaggi e le sperimentazioni artistiche, riprese poi dopo il dodicennio nero del nazismo. I saggi raccolti in questo volume affrontano l'arte, la politica e la filosofia della Repubblica di Weimar nei loro rispettivi linguaggi, stilemi, teorie e prassi.

Vivere in tempi di crisi non è facile e meno che mai è facile dare una risposta teorica e pratica alle cause di questa crisi, dai molteplici aspetti, e trovare il modo per uscirne. Questo stato di crisi permanente è forse l'elemento che conferisce agli studi pubblicati in questo volume un motivo di unità, un forte interesse storico, letterario e filosofico nel riproporre un tema dimenticato e forse anche un motivo di forte attualità.

Mauro Ponzi (1950-2019) è stato ordinario di Letteratura tedesca presso la Sapienza Università di Roma. I suoi principali campi di ricerca sono stati l'età di Goethe, la letteratura della Repubblica di Weimar e la cultura tedesca contemporanea con particolare riferimento ai mass media e alla comunicazione interculturale. Ha diretto la rivista di letteratura e cultura tedesca "links" (Pisa-Roma) e lo "Hermann-Hesse-Jahrbuch" (Tübingen), ed è stato presidente dell'Associazione Italiana Walter Benjamin.

Gabriele Guerra è associato di Letteratura tedesca presso la Sapienza Università di Roma. I suoi principali interessi nel campo della ricerca sono l'ebraismo tedesco nella letteratura e nel pensiero della prima metà del XX secolo, Ernst Jünger, le avanguardie storiche all'incrocio tra estetica, politica e religione, e più in generale il legame tra estetica e religione e tra teologia e politica.

Daniela Padularosa è ricercatrice di Letteratura tedesca presso la Sapienza Università di Roma. I suoi campi di ricerca riguardano le forme e i linguaggi delle avanguardie storiche, con particolare attenzione al dada e al teatro politico del primo Novecento nel loro legame con la religione e la psicoanalisi, il rapporto tra arte figurativa e poesia, e infine l'analisi della cultura e dei linguaggi artistici della DDR.

Mimesis Edizioni
Soglie
www.mimesisedizioni.it

24,00 euro

ISBN 978-88-5756-024-3

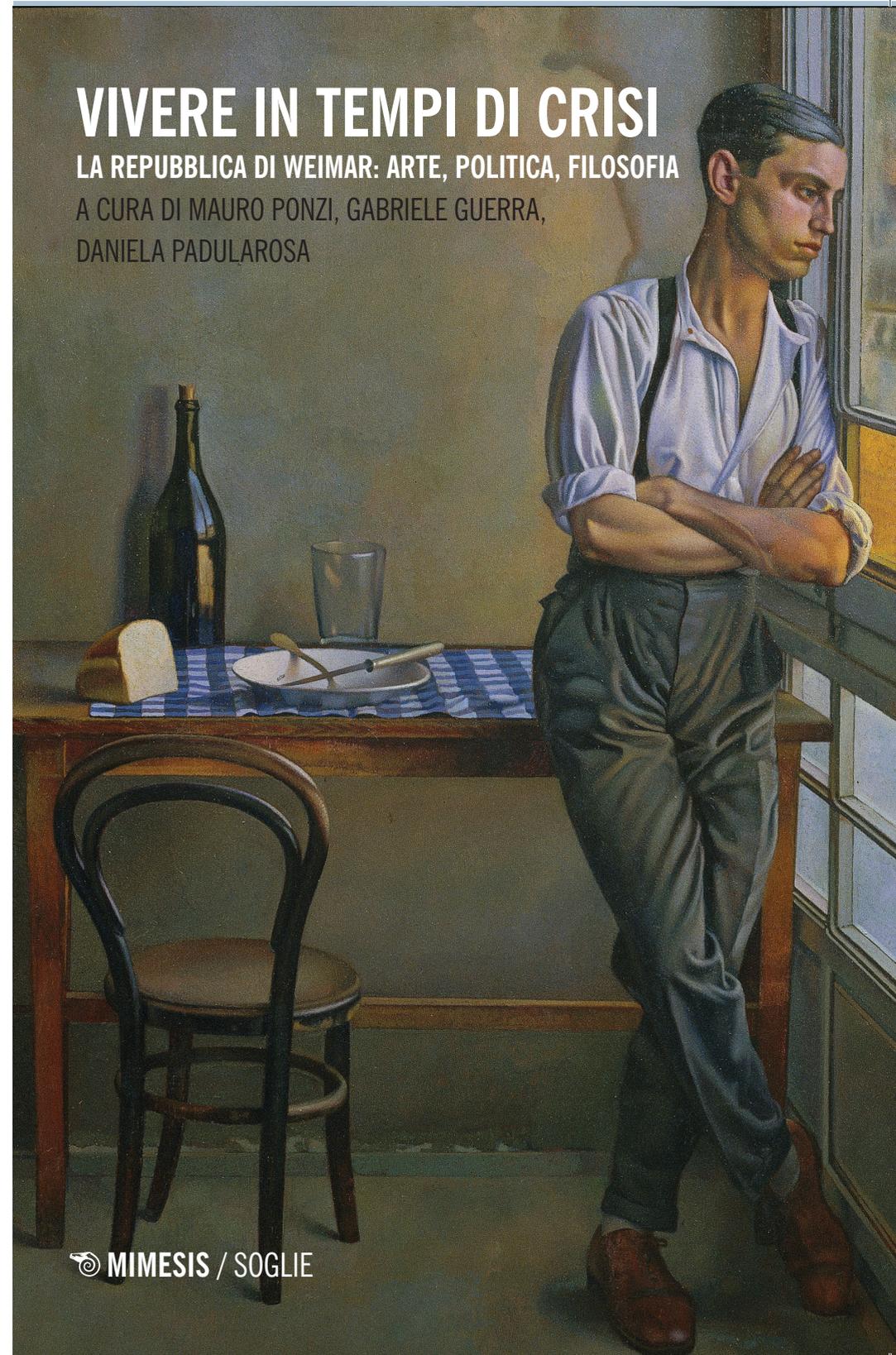


MAURO PONZI - GABRIELE GUERRA - DANIELA PADULAROSA (A CURA DI) **VIVERE IN TEMPI DI CRISI**

MIMESIS

VIVERE IN TEMPI DI CRISI

LA REPUBBLICA DI WEIMAR: ARTE, POLITICA, FILOSOFIA
A CURA DI MAURO PONZI, GABRIELE GUERRA,
DANIELA PADULAROSA



MIMESIS / SOGLIE



MIMESIS / SOGLIE

Letterature, arte e comunicazione

N. 10

Collana fondata da Mauro Ponzi
(“Sapienza” Università di Roma)

Comitato scientifico:

Elena Agazzi (*Letteratura tedesca, Bergamo*), Vittoria Borsò (*Romanistik - Heinrich Heine Universität, Düsseldorf*), Roberto Campari (*Storia del cinema, Parma*), Lidia De Michelis (*Letteratura inglese, Milano*), Felix Duque (*Universidad Autonoma de Madrid*), Ettore Finazzi Agrò (*Letteratura portoghese e brasiliana, “Sapienza” Università di Roma*), Michael W. Jennings (*Modern Languages and German, Princeton*), Luigi Marinelli (*Lingua e letteratura polacca, “Sapienza” Università di Roma*), Jolanda Nigro Covre (*Storia dell’arte contemporanea, “Sapienza” Università di Roma*), Alexis Nuselovici (*Cardiff School of European Studies*), Isabella Pezzini (*Semiotica, “Sapienza” Università di Roma*), Lucia Re (*Italianistica, UCLA, Los Angeles-Santa Barbara*), Annamaria Scaiola (*Letteratura francese, “Sapienza” Università di Roma*), Aldo Venturelli (*Letteratura tedesca, Urbino*), Bernd Witte (*Germanistik, Heinrich Heine Universität Düsseldorf*)



VIVERE IN TEMPI DI CRISI

La Repubblica di Weimar:
arte, politica, filosofia

A cura di
Mauro Ponzi, Gabriele Guerra, Daniela Padularosa

 **MIMESIS**

Volume pubblicato con il contributo dei fondi di ricerca del Dipartimento di Studi Europei, Americani e Interculturali della “Sapienza” Università di Roma.

MIMESIS EDIZIONI (Milano – Udine)
www.mimesisedizioni.it
mimesis@mimesisedizioni.it

Collana: *Soglie*, n. 10
Isbn: 9788857560243

© 2019 – MIM EDIZIONI SRL
Via Monfalcone, 17/19 – 20099
Sesto San Giovanni (MI)
Phone: +39 02 24861657 / 24416383

INDICE

INTRODUZIONE Vivere in tempo di crisi	7
LEZIONI DI WEIMAR <i>di Gian Enrico Rusconi</i>	15
NUOVO INIZIO E CAMBIAMENTO RADICALE. PER UNA CARATTERIZZAZIONE DELLA LETTERATURA DELLA REPUBBLICA DI WEIMAR IN UNA PROSPETTIVA STORICA <i>di David Midgley</i>	27
LA DEMOCRAZIA TRA COMPROMESSO E DECISIONE. UN DILEMMA ETICO PER WEIMAR <i>di Federico Lijoi</i>	39
L'ARTISTA FUNAMBOLO. LA SCRITTURA POLITICA DI BRECHT DURANTE LA REPUBBLICA DI WEIMAR <i>di Hermann Wünderlich</i>	55
IL TEATRO DI ALBAN BERG NELLA REPUBBLICA DI WEIMAR <i>di Antonio Rostagno</i>	73
TRA CLASSE E SOCIETÀ: POLITICA DI STRADA RIVOLUZIONARIA E IL TEATRO DELLA REPUBBLICA DI WEIMAR <i>di Matthias Warstat</i>	103
LA TAKARAZUKA-REVUE E <i>DUE CRAVATTE</i> DI GEORG KAISER. IL LASCITO DI SEIKI HORI <i>di Akira Ichikawa</i>	121
ÖDON VON HORVÁTH: <i>ITALIENISCHE NACHT</i> . ATTUALE, SEMPRE ATTUALE... <i>di Flavia Arzeni</i>	133
“DAS BABEL DER WELT”. BERLINO E GLI SPAZI INTERNI DELL'OMOSESSUALITÀ WEIMARIANA <i>di Giulia Iannucci</i>	149

LABORATORIO WEIMAR: ARTE E POLITICA <i>di Mauro Ponzi</i>	163
ARTE E POLITICA NELLA REPUBBLICA DI WEIMAR <i>di Giuseppe Di Giacomo</i>	185
DEMONI A WEIMAR. UNA RILETTURA TEOFILOSOFICA <i>di Gabriele Guerra</i>	203
LO SPIRITO E LA MACCHINA: DADA A WEIMAR <i>di Daniela Padularosa</i>	213
TOMMY A WEIMAR. THOMAS MANN DA “MONARCHICO DEL CUORE” A “REPUBBLICANO DELLA RAGIONE” <i>di Domenico Conte</i>	231
LA REPUBBLICA DI WEIMAR. MONUMENTO STORICO DELLA RAGION CINICA. COSTRUZIONE NARRATIVA DEL PERIODO TEDESCO TRA LE DUE GUERRE NEL SAGGIO DI PETER SLOTERDIJK DEL 1983 <i>di Wolfgang Müller-Funk</i>	259
SCHMITT NELLA CRISI DI WEIMAR <i>di Carlo Galli</i>	271
SULL’IDEA DI RIVOLUZIONE. LA CONTRORIVOLUZIONE DELLA RIVOLUZIONE CONSERVATRICE <i>di Dario Gentili</i>	285
L’INTELLETTUALE COSTITUENTE. HUGO PREUSS TRA SCHMITT E BRECHT <i>di Massimo Palma</i>	295
BIBLIOGRAFIA GENERALE	311
INDICE DEI NOMI	327



ANTONIO ROSTAGNO

IL TEATRO DI ALBAN BERG NELLA REPUBBLICA DI WEIMAR

I nuovi studi culturali hanno riletto il periodo weimariano sfumando i confini fra il campo politico, tradizionalmente considerato una disfatta della democrazia, e il campo culturale, che avrebbe invece esercitato attivi effetti anche dopo il 1933 grazie alla diaspora di artisti e intellettuali. Da un paio di decenni almeno si tende a studiare la politica culturale di Weimar come un fenomeno complesso ma tenendo insieme i diversi aspetti. Qui non parlerò di politica culturale, ma della relazione del teatro musicale con l'impegno (o il disimpegno) politico. Oltre al classico studio di Peter Gay,¹ potrei quindi indicare fra i più recenti quelli di Peter Fritzsche,² Kathleen Canning,³ Sebastian Ullrich.⁴

Il principale oggetto di esame sarà la produzione teatrale di Alban Berg, rapportata all'evoluzione della mentalità in Germania nel quindicennio della Repubblica di Weimar. Le due opere teatrali di Berg segnano esattamente i limiti cronologici dell'esperienza repubblicana; *Wozzeck* viene infatti scritta fra il 1914 e il 1922, messa in scena il 14 dicembre 1925 a Berlino; all'estremità opposta dell'epoca di Weimar, nel 1934, Berg completa l'abbozzo di *Lulu*, tratta da *Erdgeist* e *Der Büchse der Pandora* di Frank

-
- 1 Peter Gay, *La cultura di Weimar. L'outsider come insider*, Dedalo, Bari 2002 (ed. or. 1968).
 - 2 Peter Fritzsche, *Did Weimar fail?*, in "Journal of Modern History" 68, no. 3 (September 1996), pp. 629-656; Id., *Landscape of Danger, Landscape of Design. Crisis and Modernism in Weimar Germany*, in Thomas W. Knieche - Stephen Brockmann (ed.), *Dancing on the Volcano. Essays on the Culture of the Weimar Republic*, Camden House, Columbia S.C. 1994, pp. 29-46.
 - 3 Kathleen Canning, *Culture of Politics – Politics of Culture. New Perspectives on the Weimar Republic*, in *The Politics of Symbols, Semantics, and Sentiments in the Weimar Republic*, ed. by Kathleen Canning, "Central European History", Vol. 43, No. 4 (December 2010), pp. 567-580.
 - 4 Sebastian Ullrich, *Der Weimar-Komplex. Das Scheitern der ersten deutschen Demokratie und die politische Kultur der frühen Bundesrepublik 1945-1959*, Wallstein, Göttingen 2009.





Wedekind, il cui primo progetto risale al 1928 (l'opera rimane incompiuta per la morte del compositore nel 1935). Il confronto fra i due titoli segna un distacco dall'impegno politico o meglio dalla critica sociale, affermazione che può sembrare erronea, se ci si limita a leggere i libretti delle due opere, o a considerare le situazioni, i caratteri, i personaggi. Per definire questo distacco intendo infatti utilizzare non le due vicende rappresentate (o non solo), ma alcuni elementi della loro grammatica musicale. Senza cadere in superficiali adornismi, il confronto fra le due opere disegna nella realizzazione del materiale musicale questo percorso di attenuazione dell'impegno e della critica alla situazione sociale contingente, verso significati più universali, recuperando sia la tradizione wagneriana sia l'effetto emozionale del teatro tardo-romantico (effetto-*arousal*). Nonostante evidenti continuità fra le due opere (già notate da George Perle e Douglas Jarman, che vedremo più avanti), *Lulu* più della precedente è costruita su campi armonici caratterizzanti (La bemolle, La maggiore, Fa minore, Fa diesis minore, su cui torno più avanti), *Leitmotive* già episodicamente presenti nel *Wozzeck* ma ora strutturali,⁵ continuità narrative, persino serie dodecafoniche impiegate come materiali narrativi ricorrenti; elementi direttamente o indirettamente legati alla drammaturgia di tradizione ottocentesca, così come una più forte presenza della tonalità nella sua funzione narrativa-significante.

Questi rilievi tecnici e compositivi, tuttavia, non verranno trattati come autonomi oggetti di analisi, bensì come strumenti per trarre conclusioni sul piano della storia culturale. L'esame del materiale musicale permette infatti di delineare il percorso di attenuazione, disimpegno e disillusione, al quale mi riferivo sopra; e tale disimpegno accomuna Berg alla sua generazione, man mano che, a partire dalle elezioni del 1928⁶ e dalla crisi economica del 1929 diviene sempre più chiara la fine dell'idea repubblicana, l'i-

5 Questo impiego della tecnica e dei significati psichico-mnemonici dei motivi di reminiscenza viene interpretata in chiave mahleriana come "tradizione ottocentesca che Mahler ha ricapitolato in modo esemplare rivelandone la reale sostanzialità" (Martin Zenck, *Abbozzo di una sociologia della ricezione musicale*, in *L'esperienza musicale. Teoria e storia della ricezione*, a cura di Gianmario Borio - Michele Garda, Edt, Torino 1989, pp. 96-116, qui pp. 108-109).

6 Si votò il 20 maggio 1928, dopo che il presidente Hindenburg aveva sciolto il *Reichstag* il 31 marzo. I partiti popolari subirono un calo consistente, a favore della SPD (+ 3,8% dalle precedenti elezioni del 1924) e della KPD (+ 1,9%); ma soprattutto si delineò una frammentazione, persino sbriciolamento dell'elettorato, che renderà deboli i successivi governi (Gustavo Corni, *Storia della Germania*, Il Saggiatore, Milano 1995, p. 201). Per questo, Winkler (Heinrich August Winkler, *La Repubblica di Weimar 1918-1933. Storia della prima democrazia tedesca*, Donzelli, Roma 1998 [ed. or. 1993], p. 386) parla di "crollo del parlamentarismo".





inevitabilità della svolta antidemocratica. Non è quindi una semplice coincidenza che proprio nel 1928 Berg inizi a pensare al dramma di *Wede-kind* e dal 1929 ne inizi la composizione.

Il teatro musicale negli anni centrali della Repubblica di Weimar tocca alcuni dei suoi momenti più alti; fra la fine della ipersvalutazione del marco (1923) e l'inizio della grande crisi dell'economia mondiale (1929) altri musicisti come Hanns Eisler, Kurt Weill e Manfred Gurlitt manifestano tendenze che ci possono aiutare a collocare la produzione di Berg, a definire una mentalità collettiva in rapido cambiamento. Eisler e Weill, per ovvi motivi politici, emigrano negli USA, dove seguono strade diverse, che li portano anche lontano dalla mentalità di Weimar; per questo la figura di Berg, che è invece radicato in quella mentalità, rappresenta ancor meglio il percorso dall'iniziale interesse per i problemi sociali della giovane Repubblica con tutte le sue contraddizioni, alla concentrazione su problemi generali e su una più profonda riflessione sul linguaggio musicale, insomma su posizioni meno militanti.

Partiamo da un musicista che ha posto la militanza come principio artistico e come campo di riflessione, Hanns Eisler, il quale nella sua attività pubblicistica ha chiarito cosa significhi per il compositore "impegno politico".⁷ Dal 1927 Eisler scrive su "Die Rote Fahne" ("La bandiera rossa") di Berlino, l'organo della KPD, nel momento in cui i comunisti tedeschi hanno un seguito decisamente alto e vogliono distinguersi sia dal partito di maggioranza nella sinistra tedesca, la SPD, sia dai partiti borghesi. Nel 1928 Eisler incita dunque i compositori a uscire dall'isolamento sociale, dalla chiusura nell'estetica del bello, dall'individualismo come obiettivo estetico, dalla concezione di arte come espressione per pochi; contro quei rischi Eisler indica appunto la via dell'impegno politico.⁸ Ma nello stesso scritto egli chiarisce quello che anche Schönberg da parte opposta (e con intenzioni meno esplicitamente politicizzate) intuisce intorno al 1925.

7 L'argomento musica e politica è sterminato, nella storiografia di area materialista addirittura prioritario, e sarebbe sufficiente ricordare storici come Georg Knepler, Tibor Kneif, Zofia Lissa; più recentemente sono entrati nella discussione intellettuali come Edward Said o compositori come Heiner Goebbels o Hugues Dufourt.

8 Hanns Eisler, *Relative Stabilisierung der Musik*, in "Die Rote Fahne", XI, 154 (Juli 1928). "Relativa stabilizzazione" era sintagma per indicare il benessere, transitorio, seguito alla fine della ipersvalutazione, secondo la terminologia marxista. Eisler anche come musicista attacca questi atteggiamenti in nome di una musica oggettiva, realistica, antipsicologista e immediatamente funzionale, davvero lontanissima dall'estetica e dall'atteggiamento sempre più disilluso di Berg nei tardi anni di Weimar (per questi argomenti cfr. Albrecht Betz, *Hanns Eisler. Political Musician*, Cambridge University Press, Cambridge 1982 [ed. or. 1976]).



Il nocciolo della questione è come la musica possa avere una funzione politica; con ciò essi non intendono affatto una copia socialdemocratica del realismo socialista o, come in Russia si dice negli anni della ascesa di Stalin, l'“ottimismo socialista”, non certo una copia all'europea del *Placido Don* di Dzeržinskij. Šostakovich in quel clima o dà formale appoggio alle direttive di regime o trova la sua via di fuga nel grottesco, nel profondamente amaro e persino macabro tratto ironico della sua composizione (*Lady Macbeth*). Ma né Eisler né Schönberg intendono questo per “impegno politico”, e neppure l'“ottimismo” semplificante e strumentalizzato. Per Eisler “funzione politica” significa “funzione critica”; per Schönberg significa “nuova élite”, “società per le audizioni di nuova musica”, in entrambi i casi è la scelta di un radicalismo senza alcuna concessione alla “falsa coscienza”; ma in opposta direzione. È l'inizio di una riflessione da parte dei compositori sul rapporto musica-politica, che segnerà tutto il Novecento e che negli anni di Weimar emerge per la prima volta con simile chiarezza. Nelle parole di Carl Dahlhaus:⁹

il compositore che, con i mezzi della sua arte, tenta di fare politica, si trova di fronte a un'infelice alternativa: da un lato egli dovrà, per amore del fine politico, lasciare da parte quei mezzi che non risultino generalmente comprensibili. Ma questo conduce, in ultima analisi, alla rinuncia ad ogni ambizione compositiva individuale, alla ‘macchia’ estetica del banale. Dall'altro lato egli, in maniera totalmente antitetica, non rinuncerà alle esigenze dell'arte, ma allora le implicazioni politiche non si realizzeranno per nulla nei fenomeni musicali, ed esse resteranno solo allo stato di nobili intenzioni.

Anche in Italia, nel secondo dopoguerra Norberto Bobbio ha affrontato il problema nei suoi dibattiti con l'intellettuale organico Ranuccio Bianchi Bandinelli; le sue parole suonano persino più attuali di quelle di Dahlhaus:¹⁰

Il liberale vuole la libertà dell'arte perché crede nell'arte come bene superiore. Si può dire lo stesso del comunista? [...] l'arte è per lui un bene strumentale, cioè un bene che serve per conseguire altri beni. [...] Se la giustizia [esempio di “altro bene” a cui il comunista subordina la libertà dell'arte] è considerata un valore superiore a quello dell'arte, lo sviluppo dell'arte deve essere tale da non ostacolare il conseguimento dei fini della giustizia. [...]

9 Carl Dahlhaus, *Musik und Bildung*, 2 (1969), cit. in Gottfried Wagner, *Weill e Brecht*, Studio Tesi, Pordenone 1992 (ed. or. 1977), p. 21.

10 Tutte le seguenti citazioni provengono da Norberto Bobbio, *Politica e cultura*, Einaudi, Torino 2005, pp. 72-77.



La società deve essere costituita in modo da permettere agli artisti di creare grandi opere d'arte? Oppure: l'arte deve essere creata in modo da dare il proprio contributo alla trasformazione della società?

Fin qui, il non comunista Bobbio riconosce una possibilità 'di fatto' della subordinazione dell'estetica alla politica propugnata dal comunista Bianchi Bandinelli (similmente alle idee di Eisler); con le due domande che chiudono la precedente citazione Bobbio ammette che l'arte *possa* avere una finalità sociale, riconosce come legittima la produzione artistica applicata, non assoluta come quella dell'Eisler militante, per esempio i cori per lavoratori o le sue collaborazioni con Brecht negli ultimi anni di Weimar (dal 1930 al 1933). Ma Bobbio conclude relativizzando questa posizione, che può esser valida sul piano fattuale della prassi, non sul piano dei valori come principio teorico:

Il liberale, quando difende la libertà dell'arte, *il valore supremo ch'egli difende non è quello dell'arte, ma quello della libertà*, il che significa in altre parole che il problema di fondo non è un problema *estetico*, ma un problema *etico-politico*. [...]

Solo mettendo l'accento sul valore della libertà, anziché su quello dell'arte, ci si può contrapporre efficacemente alla politica culturale. Si è in grado cioè di chiarire che la politica culturale viene respinta [dal liberale] non perché riduce l'arte a valore strumentale, ma perché nega il valore della libertà, non perché i quadri sono brutti, ma perché gli artisti non sono liberi di dipingere né i quadri belli né quelli brutti. [...]

Se abbiamo perduto la fiducia nella libertà come condizione essenziale per il progresso civile, la questione dell'arte diventa una questione secondaria. Nessuno rimpiangerà una civiltà che permette agli artisti di creare delle opere d'arte, ma lascia pure che gli uomini si dilanino.

È vero che Dahlhaus e Bobbio vivono e riflettono in una condizione politica di apertura pluralistica, che permette loro il distacco critico e la riflessione più serena. Eisler scrive e agisce invece in un momento estremamente turbolento, fra le posizioni della "repubblica degli intellettuali", le mediazioni dei socialdemocratici, i movimenti operai, la KPD che tenta anche uno smarcamento dall'egemonia sovietica, le sinistre sempre più divise e la NSDAP già in ascesa anche grazie al sostegno del magnate della stampa Alfred Hugenberg.¹¹ La contrapposizione antinomica fra impegno

11 Per tutti i riferimenti alla vita politica e alla società della Repubblica di Weimar, ho impiegato come testo di riferimento, anche dove non indicato puntualmente, Heinrich August Winkler, *La Repubblica di Weimar 1918-1933*, cit. Winkler segnala come dopo l'ultimo momento di espansione congiunturale della repubblica, nell'estate del 1927, inizi un'inversione di tendenza (p. 367). Questo momento



sociale ed espressione individuale dell'artista occupa Eisler non solo sul piano speculativo, ma su quello pratico, comportamentale, appunto politico. Egli presuppone che la finalità estetica debba essere subordinata all'obiettivo sociale; ma obiettivo sociale per la musica significa funzione critica nella società. Adorno assume una posizione alternativa e complementare, per cui fare arte non significa semplicemente partecipare alla vita sociale delle masse fornendo prodotti consumabili, utili, "alla mano"; questo significherebbe la fine della funzione critica contro la società, quello che Adorno chiama la "perenne protesta" dell'arte. Berg compie invece un percorso che, partendo da queste riflessioni, lo porta a superarle. Eisler, come Vladimir Vogel, Stefan Wolpe ed altri compositori militanti di questi anni, si oppone alla tradizione della musica assoluta, senza legami con il mondo e senza funzioni pratiche; Berg nel suo percorso biografico-artistico si distanzia da questa concezione dell'arte politica e, da *Wozzeck* a *Lulu*, delinea un recupero di puri valori musicali; se non proprio un ritorno alla musica assoluta (comunque evidente nei suoi ultimi cinque lavori) certo un netto distanziamento dalla musica applicata ad altri fini pratici, come mostro nelle prossime pagine. Eisler espone la sua posizione con toni addirittura battaglieri.¹²

Il musicista moderno è favorevole a qualunque conquista tecnica dei nostri tempi. Egli le utilizza. Ama le metropoli, il loro rumore, è innamorato del ritmo preciso delle macchine. Solo gli uomini, cui tutte queste cose devono servire, non lo interessano. E nella sua arte tende al più alto grado di inespressività, di oggettivazione [...]. Il musicista borghese ricerca il contenuto dell'arte e, poiché non ne trova nessuno, va propagando l'assenza di tale contenuto quale senso e scopo ultimo della sua arte. Incapace di comprendere la situazione sociale, egli scrive una musica che si sente superiore a tutto ciò che è umano.

Eisler è un intellettuale-compositore, forse ancor più che un compositore-intellettuale; le sue idee sono teoria, non hanno l'intenzione di offrire un'oggettiva fotografia della società di Weimar nel 1928, ma testimoniano piuttosto le intenzioni di un importante esponente della KPD sul futuro della Repubblica, nel momento in cui si profila la svolta presidenziale e conservatrice, poi accelerata dalla morte prematura di Stresemann.¹³ Winkler

viene fotografato anche da Gustavo Corni, *op. cit.*, p. 201 ("la più volte ricordata stabilità nei tardi anni Venti deve essere certo relativizzata. Fenomeni di disgregazione del blocco sociale repubblicano erano in atto e già affioranti").

12 Hanns Eisler, *Relative Stabilisierung der Musik*, cit.

13 Le elezioni del 1928, che registrano il clima mentale in cui Eisler scrive questo articolo, sono viste da alcuni storici come un momento di svolta, un primo passo



parla di questo anno come dell'inizio del "crollo del parlamentarismo".¹⁴ Più o meno nello stesso momento Kurt Weill inizia il rapporto con Brecht (1927), e la contingenza non è affatto causale. Anche Weill, come Eisler, ha un passato di impegno concreto per la causa socialista, avendo aderito nel 1918-19 alla *Novembergruppe*. Dopo aver progettato un consiglio dei "lavoratori delle arti" sull'esempio dei soviet, il gruppo, che raccoglieva soprattutto espressionisti, sostenne la Rivoluzione del 1919. Gli aderenti alla *Novembergruppe* condividevano un radicalismo di principio, un bisogno di fare piazza pulita anche senza precise soluzioni di ricostruzione, per cui sono stati definiti "rivoluzionari dello spirito".¹⁵

Da parte sua Berg, vedendo finalmente accolto con successo il *Wozzeck*, nel 1928 inizia a pensare al dramma sui due testi di Wedekind che diverrà *Lulu*; e di nuovo la contingenza non è affatto casuale. *Lulu* andrà in scena solo nel 1937, postuma e ovviamente fuori Germania, a Zurigo; ma alla fine del 1934 a Berlino e Lipsia rispettivamente i direttori Erich Kleiber e Hermann Scherchen eseguono i *Bruckstücke für Orchester aus der Oper 'Lulu'*.¹⁶

Per condurre un confronto fra i percorsi intellettuali di Weill e di Berg, le parole di Eisler divengono particolarmente significative. Da un lato poniamo dunque la coppia di drammi di Brecht-Weill *Die Dreigroschenoper – Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, dall'altro la coppia di drammi *Wozzeck – Lulu*. I due titoli brechtiani-weilliani segnano un'intensificazione dell'impegno politico da parte degli autori, oltre al fatto che anche dall'astratto punto di vista compositivo l'opera *Mahagonny* costituisce un progetto più ambizioso del *Songspiel*. *Mahagonny* (opera terminata nel 1929, messa in scena nel 1930 a Lipsia) contiene inoltre una quantità di riferimenti alla coeva situazione sociale e soprattutto economica weimariana: la rapidità di 'ascesa' e la quasi immediata reazione dei lavoratori (i boscaioli dell'Alaska), che desiderano tutto quanto la società dei consumi può

nella direzione che, sia pur non per uno stringente determinismo, spinge la debola repubblica sulla strada del futuro totalitarismo (Gustavo Corni, *op. cit.*, pp. 201ss.).

14 Heinrich August Winkler, *op. cit.*, p. 386.

15 Peter Gay, *op. cit.*, p. 163.

16 Sul rapporto di Scherchen con la musica contemporanea e con Berg in particolare si può utilmente consultare il recente studio di Carlo Piccardi, "Rendere eterno l'unico". *La linea retta di Hermann Scherchen*, in "Musica/Realtà", 112 (marzo 2017), pp. 125-163 (prima parte); ivi, 113 (seconda parte, di imminente pubblicazione). Per Kleiber: John Russel, *Erich Kleiber. A memoir*, Da Capo Press, New York 1981 (ed. or. 1957).



offrire, senza alcun divieto; la situazione di Jim Mahoney in particolare, che quasi emulando una figura di capo sindacale molto disinvolto, nel crescere dei desideri indotti dall'apparente libertà e ricchezza, arriva a proclamare la anti-morale del "Du darfts es!" ("Just do it!"). La vicenda di questa figura di antieroe rappresenta la strada sbagliata, ma prevedibile, che il capitalismo tedesco imbrocca proprio negli anni di *Mahagonny*; è un processo di svuotamento di valori e di decadenza più volte descritto dagli storici, una mancata acquisizione collettiva di consapevolezza democratica, una carenza di responsabilità politica comune: insomma il fallimento della repubblica in quanto 'pubblica'. E che il successo dell'opera *Mahagonny* cada proprio nel momento in cui questi problemi emergono non è certo causale.

Mahagonny è anche la denuncia del problema di de-responsabilizzazione dei cittadini, che trova testimonianza nel testo stesso della costituzione di Weimar. Gli storici, a partire da Winkler e Corni, hanno visto infatti nell'art. 48, l'articolo che assegnava al presidente poteri quasi illimitati in situazioni emergenziali, senza definire quali fossero queste emergenze, una "fuga dalle responsabilità" che i legislatori e i partiti stessi avrebbero implicitamente avallato;¹⁷ è una proiezione sul piano costituzionale di quanto debole fosse anche nella classe politica l'"etica della responsabilità" di cui parlava Max Weber. *Mahagonny*, da questa prospettiva, può essere indicata come la denuncia sul piano eminentemente politico di questa mentalità della deresponsabilizzazione dell'individuo: tanto nei "governanti" (Leokadja Begbick e i suoi complici) quanto nei "governati" (Jim, Jenny e gli altri) al "principio responsabilità" (essenzialmente altruistico) si sostituisce il principio del "Du darfst es" (essenzialmente individualistico).

Se quindi dalla *Dreigroschenoper* all'opera *Mahagonny* (passando per il *Songspiel*) Brecht e Weill rendono più affilata la loro critica sociale e politica, all'opposto Berg da *Wozzeck* a *Lulu* compie un percorso di disimpegno sul piano politico, di attenuazione della critica sociale. Berg di muove verso uno studio della psiche che mantiene sì una ovvia componente di critica sociale, ma nella sostanza costituisce un ritorno all'arte dell'"isolamento" nel psicologismo, con un approfondimento della raffigurazione dei processi della mente, certo in linea con il teatro espressionista, certo influenzato dai più attuali sviluppi della psicoanalisi, ma divergente dall'esigenza militante espressa da Eisler e realizzata da Brecht e Weill.

17 Heinrich August Winkler, *op. cit.*, p. 114; Gustavo Corni, *op. cit.*, pp. 171-172.

*Wozzeck, il militarismo, la mentalità dei primi anni di Weimar*

Wozzeck tratta diversi problemi d'attualità, la questione sociale, la povertà di larghi strati della popolazione, lo scontro di classe, l'inettitudine delle vecchie classi dirigenti, la questione femminile; ma il clima tragico-grottesco è dato dal fatto che tutto si svolge in un clima militaresco, in cui l'apparente ordine gerarchico nasconde una vuotezza o peggio un totale disordine interiore, in un'atmosfera morale basata sulla violenza e sulla sopraffazione, in cui l'incidenza della vita di caserma penetra in tutti i rapporti umani. In tal senso *Wozzeck* è il dramma del militarismo, problema attualissimo e fortemente sentito da tutte le forze politiche fin dai primi anni della Repubblica, e già emerso in età guglielmina. Una critica radicale a questo aspetto della Germania si trova già nel romanzo di Heinrich Mann *Der Untertan*: la critica qui investe la vita civile, raffigurando un ostentato e apparente ordine militaresco nella vita sociale quotidiana degli uomini di diverse classi, un'esibizione vacua e esteriore di fedeltà alla patria e al sovrano, che dalla vita militare trapassa come *habitus* comportamentale nella vita civile. Questa militarizzazione della vita civile ha caratterizzato assai a fondo il Reich dall'età imperiale,¹⁸ alla repubblica, al nazionalsocialismo; ma durante il quindicennio di Weimar acquisisce una particolare fisionomia a causa della teoria della *Dolchstoß* ("pugnalata alle spalle"), l'accusa lanciata da molti ambienti militari secondo la quale l'alto comando dell'esercito tedesco non aveva colpe nella disfatta bellica del 1918, ma era stato tradito dall'interno, sia dai politici che avevano accettato le dure condizioni di Versailles, sia dall'esercito nel quale, sostennero i generali, sarebbero dilagate tendenze comuniste e spartachiste.¹⁹ L'idea di introdurre elementi e abitudini quotidiane di disciplina militare come modello per la vita civile era assai diffusa, e aveva trovato credito anche in Ita-

18 Già nel dicembre 1916, in piena guerra, viene approvato il cosiddetto *Hilfsdienstgesetz*, che sancisce la piena "militarizzazione dell'economia", in seguito alla quale Lenin parlò della Germania negli anni bellici come di un "carcere militarizzato" (Gustavo Corni, *op. cit.*, pp. 144-145).

19 Cfr. Ernst Nolte, *La Repubblica di Weimar. Un'instabile democrazia fra Lenin e Hitler*, Marinotti, Milano 2006, p. 27. Nolte registra una doppia accusa da parte delle supreme gerarchie dell'esercito, in particolare Ludendorff: da un lato il "tradimento" dell'esercito da parte della politica, dall'altro il dilagare di idee socialiste e marxiste anche negli eserciti, fra i soldati e nella classe operaia politicizzata. Ludendorff parlava di una "infezione", soprattutto nelle truppe che erano in Russia, dove una disfatta avrebbe poi riportato in Germania gli sconfitti passati al marxismo. I discorsi di *Wozzeck* sulla "povera gente" che vorrebbe essere "morale" alludono a simili tematiche.



lia.²⁰ Che questo fosse un argomento molto sentito viene confermato da una dichiarazione del primo cancelliere della Repubblica di Weimar, Philipp Scheidemann, che all'indomani della proclamazione afferma, intendendo distinguersi dalla precedente politica dell'Impero: "Il vecchio marciame è crollato; il militarismo è finito!" Tuttavia, a conferma di quanto il militarismo fosse un aspetto ineliminabile dalla vita collettiva, per i quindici anni della storia della Repubblica i vertici militari, con figure come Groener, Ludendorff, Scheuch, Lüttwitz, Schleicher e ovviamente Hindenburg, hanno sempre inciso sulle scelte politiche del parlamento e dell'esecutivo, quindi sulla vita dei cittadini.²¹

Il *Wozzeck* è una esplicita denuncia alla società ordinata in base a regole e gerarchie militari. Dopo i disegni di Grosz e Dix, l'opera di Berg (come quella omonima di Gurlitt) ha questo significato critico molto forte. Gustavo Corni ha sottolineato precisamente questo problema nella società guglielmina;²² con l'influenza esercitata sulla società nazionale da figure di grandi capi militari come von Moltke (padre) e Hindenburg, il modello dell'esercito tedesco è basato sull'efficientismo razionale, con la forte sottolineatura dell'ordine e di un rigore morale esteriore e formale. La figura del Capitano, sin dalla prima scena del *Wozzeck*, porta questo tema; rivolgendosi al soldato semplice Wozzeck, che convive con una donna senza averla sposata pur avendo con lei un figlio, e che è costretto a una vita senza alcun ordine e sempre di gran fretta per arrivare a mantenerli, il Capitano lo accusa di non essere "morale" proprio per questa mancanza di razionalità nella gestione della vita quotidiana. E alla risposta di Wozzeck, che parla per la prima volta di "wir armen Leute", gli ripete l'accusa di mancanza di "morale". Non meno significativo è il ritratto della vita in caserma, altrettanto disumanizzante, l'esatto opposto del "modello militare" che si voleva imporre come modello di efficientismo e razionalità nella vita civile della Repubblica. Così sintetizza Corni: "per mezzo dell'esercito, la nobiltà prussiana poté diffondere e imporre i suoi valori a tutta la società

20 Ne porta molti esempi Silvana Patriarca, *Italianità. La costruzione del carattere nazionale*, Laterza, Roma-Bari 2010; in particolare il paragrafo intitolato "Nuovi strumenti per l'educazione nazionale", pp. 100-108.

21 Per la frase di Scheidemann e un ampio commento sull'intero problema del militarismo in Germania prima e dopo la proclamazione della repubblica, cfr. Heinrich August Winkler, *op. cit.*, pp. 33-39. Winkler (p. 39) segnala anche "il generale antimilitarismo dei lavoratori" tedeschi (diversamente da quelli russi), che rispondono di malavoglia alla proposta del governo di formare un corpo volontario di difesa popolare per arginare la turbolenza spartachista.

22 Gustavo Corni, *op. cit.*, pp. 106-107.



tedesca”;²³ ma il *Wozzeck* ci fa vivere una diversa realtà, e Berg esercita appunto la funzione di critica politica al modello militare mostrandone gli aspetti peggiori. Kurt Tucholsky è con tutta probabilità il più feroce critico di questa situazione, dalle satire contenute nei *Militaria* (1919-1920) al suo libro più noto, *Deutschland, Deutschland über alles. Ein Bilderbuch* (1929).

Nella società tedesca anche altre figure, più comuni e forse più visibili dei grandi generali, rappresentavano la militarizzazione della vita civile; per esempio il *Reserveoffizier* (ufficiale di complemento), una figura del civile militarizzato, non appartenente all’esercito professionale, un borghese che, congedato dal servizio di leva, rimaneva a disposizione per essere richiamato in qualunque momento. Nella narrativa non sono rare figure simili, spesso dotate di un’arroganza data dal senso di superiorità fittizia, che la posizione mezzo civile-mezzo militare dà loro.

Altrettanto importanti figure di “militari civili” per l’immaginario collettivo sono i *Freikorps*, i ‘corpi franchi’: ex militari e ufficiali che formano gruppi anche cospicui non illegali ma non statali. Corpi franchi erano attivi già in età guglielmina; poi il governo socialdemocratico della Repubblica (Scheidemann, Ebert, Noske) li impiegò per sedare la rivolta spartachista dal 5 al 12 gennaio 1919; poi ancora in Polonia e nelle regioni che rivendicavano l’autonomia, come veri e propri squadroni militari sebbene non ufficialmente in carico allo stato. Erano corpi in cui confluivano anche molti ex-combattenti del primo conflitto mondiale con difficoltà di reinserimento; e dei militari al fronte conservavano la violenza. I *Freikorps* vennero smobilitati fra il 1922 e il 1923, ma rimasero come figure vive nel comune ricordo (qualcosa di non lontanissimo dalle camicie nere in Italia). Le Camicie brune, i corpi paramilitari del nazionalsocialismo, non destarono subito troppa preoccupazione perché all’impressione collettiva non si distinguevano in modo evidente dai *Freikorps*.²⁴ Più tardi, sotto il presidente Hindenburg, a sua volta militare di lungo corso, prende rilievo anche politico lo *Stahlhelm*, una associazione paramilitare che già dalla intitolazione denuncia a chiare lettere la sua essenza.²⁵ Questa sistematica e pervasiva “militarizzazione e brutalizzazione della vita collettiva, che aveva riflessi

23 *Ibidem*; lasciamo qui il problema dell’egemonia prussiana sul resto della Germania, che non attiene al nostro discorso.

24 Gustavo Corni, *op. cit.*, pp. 164-5.

25 *Stahlhelm* è il nome dell’elmetto d’acciaio dell’esercito imperiale tedesco nella Prima guerra mondiale. Viene assunto come nome dal *Bund der Frontsoldaten*, una organizzazione paramilitare nazionalista nata dopo la prima guerra.



sulla vita politica”²⁶ costituisce una rilevante indicazione sul clima emotivo, sulla temperatura nervosa e sulla mentalità in cui Berg e Gurlitt realizzano i loro lavori sulla figura del grottesco e tragico soldato Wozzeck.

Altro elemento della vita della repubblica che trova rappresentazione nell’opera di Berg è il crescente impoverimento, la mancanza di lavoro, la disoccupazione e la pressione da parte dei poteri dello stato, anche nei momenti in cui la SPD faceva parte della *Grosse Koalition* di governo. All’inizio del 1919 inizia un generale spostamento a sinistra, anche nel ceto impiegatizio e nell’agricoltura,²⁷ grazie soprattutto all’opera catalizzatrice dei sindacati. Ma “la politicizzazione a sinistra” ebbe breve durata,²⁸ tanto che la volontà di democratizzare, di favorire il miglioramento economico e politico delle classi subalterne, sembra non aver mai trovato reale applicazione. Per questo Corni sottolinea quanto breve sia stata la “vittoria” della modernità socialista e “quanto parziale e temporanea sia stata la sconfitta delle vecchie classi dirigenti”.²⁹

Basta guardare a letteratura e teatro coevi, per trovare numerosi sintomi della mentalità del momento, da Toller a Döblin, da Hans Grimm con il romanzo *Volk ohne Raum* (*Popolo senza spazio*, sulla teoria dello spazio vitale) al citato Tucholsky; e naturalmente non occorre ricordare il teatro politico di Piscator e del Brecht approssimativamente dal 1923 al 1933. Che Berg trovi questi temi di critica sociale e di impegno politico in Büchner è elemento di grande rilievo per comprendere sia la mentalità dei primi anni di Weimar, sia i processi che hanno portato alla “Büchner-Renaissance”.

Sul piano della drammaturgia, il *Wozzeck* è un prototipo di “forma aperta” del dramma per la sua costruzione a stazioni chiuse; e mi sembra memorabile l’intreccio-sintesi (per il quale *Wozzeck* rimane un monotipo irripetuto) fra scene drammaturgicamente e musicalmente chiuse e dramma in forma aperta. Tanto aperta che la vicenda rappresentata non si conclude, come non si conclude la struttura musicale; esse, semplicemente, si interrompono. Nella forma aperta del dramma, la fine è al tempo stesso l’inizio di un’identica esperienza tragica; la sesta scena del Terzo Atto non conclude affatto un’esperienza, il figlio di Wozzeck sarà un altro

26 Gustavo Corni, *op. cit.*, pp. 164.

27 Ivi, p. 166.

28 Ivi, p. 167.

29 *Ibidem*.

Wozzeck, in un ciclo senza fine che subito riprenderà con una nuova vita da ultimo, diseredato e orfano.³⁰

Oltre alla manifestazione della mentalità nel periodo più difficile della Repubblica di Weimar, il *Wozzeck* per altri aspetti rispecchia quasi realisticamente i problemi sociali coevi, nella disastrosa situazione della Repubblica all'indomani della ipersvalutazione (1923): per esempio l'ancora irrisolto problema dei sussidi sociali, o le sempre imponenti masse di disoccupati potenzialmente spostabili verso il bolscevismo o verso i partiti dell'estrema destra nazionalista. Questi temi sono tutti implicitamente rispecchiati dall'ambiente in cui si muovono i personaggi nel *Wozzeck*; con questa ambientazione Berg mira alla critica sociale esattamente nei termini che abbiamo visto nelle parole di Eisler; e la scelta di Büchner negli anni della sua riscoperta anche sul piano politico, dev'essere compresa in questa cornice.

Se di mentalità si parla a proposito di un lavoro musicale, occorre trovarne i segni nel concreto materiale, nella sua grammatica e nella sintassi compositive, non basta fermarsi alle situazioni presentate dal libretto. *Wozzeck* non è un lavoro dodecafonico, non utilizza la sintassi dodecafonica, anzi è opera che pur nella sua libertà atonale conserva larghe tracce del sistema tonale, ovviamente in funzione drammatica. Basterebbe il grande intermezzo orchestrale successivo alla morte di Wozzeck, l'"Invenzione su una tonalità" (Re minore con la dissonanza di seconda aggiunta), che occupa la quinta sezione del terzo atto. Qui la finalità di sospendere l'azione, per indurre l'"effetto-*arousal*" della commozione prima della gelida scena finale, si afferma in tutta la sua evidenza.

Es. 1a, Alban Berg, *Wozzeck*, atto III, *Verwandlung*

30 Per alcune delle definizioni e per gli strumenti critici che ho impiegato in questi ultimi capoversi si rimanda ai testi classici di Peter Szondi, *Theorie des modernen Dramas 1880-1950*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1965; e di Volker Klotz, *Geschlossene und offene Form im Drama*, Hauser, München 1960.

Es. 1b, Manfred Gurlitt, *Wozzeck*, Epilog

Alstimme (aus weiter Ferne)

Sopr. (Wie eine tiefe Klage) *p* *mp* Wir ar - me Leut. Wir ar - me Leut.

Alt *p* *mp*

Tenor *p* *mp* Wir ar - me Leut. Wir ar - me Leut.

Bass *p* *mp*

p

Le ampie aree di tonalità, e questa del Re minore in primo luogo, impediscono il distacco emotivo dell'ascoltatore, favoriscono invece la commozione e un avvicinamento fra spazio della vita e spazio della scena. Tradotto nella terminologia drammaturgica di quel momento, Berg in questo punto del *Wozzeck* interrompe l'effetto di *Verfremdung* (straniamento come separazione palcoscenico-platea, intesi come spazi psicologici indipendenti e razionalmente, non emotivamente comunicanti, nelle idee di Brecht). E in luogo della *Verfremdung*, Berg ricupera la commozione collettiva, quasi tardoromantica, con la quale controbattere alla progressiva *Entfremdung* (alienazione), intesa come isolamento degli individui. Come vuole Eisler, sia pur senza il pesante portato politico, l'arte deve costituire un antidoto alla *Entfremdung*, ma Berg dimostra di credere che non può farlo ricorrendo alla *Verfremdung*, e ricupera il tradizionale "effetto-arousal" grazie all'uso del tutto personale della tonalità (o meglio, dell'intreccio fra atonalità e tonalismo).

Il finale del *Wozzeck* di Manfred Gurlitt (Lipsia, 1926), già episodicamente nominato nelle precedenti pagine (es. 1b), presenta motivi di interesse. Al confronto con Berg, con cui condivide ben poco, il pur pregevo-



lissimo spartito di Gurlitt non ha nulla dell'“antidoto alla *Entfremdung*”, nulla o ben poco della drammaturgia espressionista. I due finali, fra loro molto diversi, ne offrono chiarissima testimonianza. Come è noto il dramma di Büchner non è compiuto e manca di un vero e proprio finale, per cui la messinscena (che sia realizzata da un regista, da Neher a Bob Wilson, o da un compositore, da Berg a Tom Waits) deve operare una scelta di forte rilievo interpretativo. Gurlitt termina con la morte di Wozzeck, senza quell'intermezzo orchestrale “antidoto all'alienazione” attraverso la commozione collettiva visto in Berg, e senza quell'ultima scena di gelida commozione berghiana, con il bambino che rimane a giocare solo in scena, mentre la musica gira a vuoto e si ferma senza la usuale “cadenza”. Nulla di questa denuncia sociale, nulla di questo atteggiamento critico si troverebbe in Gurlitt: il suo *Wozzeck* termina con un coro fuori scena, che intona il celebre sintagma ricorrente: “wir armen Leut” (ricorrente anche nell'opera di Berg, ma non in conclusione). Questa frase più volte ripetuta è appoggiata sulla tonalità di Fa diesis minore, nella quale un soprano solo ripete ancora quelle parole chiudendo con una desolata linea discendente. L'effetto-catarsi ha quindi evidenti ascendenze nel melodramma di tradizione romantico-ottocentesca, un eccesso di commozione quasi pucciniana; siamo lontanissimi dal freddo finale “interrotto” di Berg.

La diversità fra Berg e Gurlitt non è di levatura estetica (sempre che questa sia ancora una categoria valida); la differenza è nell'impegno ‘politico’ nel senso che ho prima definito di ‘visione critica’. Il Berg del *Wozzeck*, anche dal confronto con Gurlitt, quindi dall'interno della mentalità e della società che ha espresso i due titoli paralleli, si rivela espressione di arte impegnata, critica, di denuncia seppur non definibile militante, per nulla chiusa in un individualistico isolamento inconsapevole dei problemi della collettività. Per questo il Berg del 1925 è vicino all'Eisler del 1928, ed entrambi manifestano una mentalità, uno sforzo politico in cui tutti erano coinvolti, all'uscita della grande crisi di ipersvalutazione, per la rigenerazione della vita sociale. Ma tutto cambia se ci spostiamo agli ultimi anni della Repubblica di Weimar, che coincidono con gli ultimi anni della vita di Berg. Sebbene sia passato poco tempo, la mentalità è del tutto cambiata; e Berg registra come un sismografo di precisione ogni variazione di questo non-cosciente-collettivo.³¹ La parabola del disimpegno da *Wozzeck* a *Lulu* è una notevole testimonianza di questo processo verso la nuova mentalità collettiva, la stessa che ha portato

31 La definizione è di Philippe Ariès (*Storia delle mentalità*, in *La nuova storia*, a cura di Jacques Le Goff, Mondadori, Milano 1980 [ed. orig. Paris, 1979], pp. 141-166, qui 166).



alla debolezza della repubblica e al suo rovesciamento nel 1933. È perciò il momento di affrontare la sua ultima opera.

Lulu da Wedekind a Berg

Con la scelta di *Lulu*, Berg si volge a temi che hanno meno diretta attinenza con la viva e bruciante attualità politica; non si può dire che si richiuda nell'isolamento dell'artista, ma certamente la funzione di critica sociale è qui meno rilevante che in *Wozzeck*. Semmai, la scelta della donna "angelo sterminatore" (Kraus) e della funzione destabilizzante che ella innesca anche senza volerlo, la scelta di portare in scena poveri uomini incapaci di costruire un mondo in cui vivere, la scelta di raffigurare un'umanità che non ha più alcun riferimento comportamentale, ebbene queste scelte non portano affatto a una lettura critica dei problemi sociali e politici contingenti, ma sono funzionali alla realizzazione di quell'"eterno dramma umano" che Karl Kraus vide nel lavoro di Wedekind.³² "Eterno dramma" è sintagma che non può andare d'accordo con l'idea di critica sociale al contingente, all'attualità; attualità e critica che erano invece alla base dell'idea del *Wozzeck*, come ho mostrato sopra. È il dramma *della donna* e dei *suoi uomini*, non il dramma del problema contingente del militarismo, della povertà, della condizione sociale femminile. Un dramma universalmente umano e non un dramma della vita quotidiana. Qui risiede, in estrema sintesi, il percorso che intendo proporre fra le due opere di Berg; percorso che emerge con evidenza pur nella incompiutezza di *Lulu*.³³

La scelta del soggetto, che riunisce i due drammi di Wedekind inizialmente già progettati come un tutto unico, *Erdgeist* e *Die Büchse der Pandora*, è indicativa di questa conversione. Il lavoro di Wedekind-Berg, seppure am-

32 Si fa riferimento alla conferenza, di cui parlo fra poco, che Kraus tenne alla prima esecuzione del lavoro di Wedekind a Vienna nel 1905, ora in Karl Kraus, *Literatur und Lüge*, in Id., *Werke*, hrsg. v. Heinrich Fischer, Bd. VI, Kösel/Langen Müller, München 1958, pp. 9-21.

33 Completata la orchestrazione solo fino al secondo atto, Berg ha lasciato tuttavia un abbozzo completo dell'intera opera; le prime edizioni a stampa e le prime registrazioni sono infatti limitate al secondo atto. Friedrich Cehra, superate le proibizioni poste dalla vedova Berg, ha completato il terzo atto negli anni Settanta, ed oggi si usa rappresentare questa versione in tre atti, la cui prima assoluta fu diretta da Pierre Boulez il 24 febbraio 1979 all'Opéra di Parigi. La ricostruzione della vicenda si trova in George Perle, *The Operas of Berg*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1985, vol. II, pp. 260-295, poi in Douglas Jarman, *Lulu*, Cambridge University Press, Cambridge 1991, pp. 39-55.



bientato in epoca quasi contemporanea e precisamente definita, “la trascende e mantiene un valore umano e universale”;³⁴ parole che riprendono la prefazione di Wedekind stesso alla prima edizione dei suoi drammi,³⁵ e soprattutto ripetono l’assunto fondamentale della conferenza di Karl Kraus alla prima messinscena del *Büchse der Pandora* il 29 maggio 1905 a Vienna (vedi nota 32). È utile ricordare che il ventenne Berg aveva assistito precisamente a queste rappresentazioni viennesi, avendo ascoltato la conferenza di Kraus; l’esperienza lo segnò a fondo, tanto che più di vent’anni dopo tornò al personaggio di Lulu, al culmine della carriera di drammaturgo, alla fine della parabola di ascesa e caduta della Repubblica di Weimar. Evidentemente Berg avvertiva che i tempi erano arrivati al punto di insostenibile violenza e decadenza rappresentato da Wedekind, per cui l’uomo anziché migliorato dal benessere e dai diritti acquisiti grazie al sistema democratico aveva assimilato tutti i difetti prima attribuiti alla borghesia, tanto che i peggiori istinti non erano più contenibili. A noi qui interessa che ciò sia avvenuto negli anni del declino della repubblica, assumendo valore testimoniale della mentalità di quel momento. La donna “angelo sterminatore” (ossimoro ricco di significazioni allusive) diviene un simbolo di quella mentalità, una riattualizzazione del personaggio di Wedekind alla vigilia del periodo più nero della storia della Germania. Per questo la “splendida selvaggia bestia”, come il domatore definisce Lulu nel *Prolog*, non è un personaggio realistico, non ha significati direttamente collegati con la denuncia sociale e con la realtà storica come *Wozzeck* (nonostante il libretto contenga precisi riferimenti cronologici, dalla Rivoluzione a Parigi, 1870, alla vicenda di Jack lo squartatore, 1888). Nelle parole di Volker Scherliess, Lulu “personifica un principio [poco prima aveva detto “echeggia l’idea biblica dell’incarnazione del male”, “presentata di proposito come un serpente”], non è figura reale, *ma una figura mitica*”.³⁶

La partitura di *Lulu* impiega largamente le tecniche dodecafoniche, assenti nell’opera precedente (nonostante la passacaglia sul tema di dodici suoni nella scena del dottore con *Wozzeck*, atto I sc. 4, che tuttavia *non* applica la grammatica seriale). Eppure in *Lulu* sono molto scoperti i riferimenti alla tradizione wagneriana e alcune sensibilissime aperture tonali. Le allusioni al *Tristan* sono molte (e alcune al *Parsifal*); tristaniano è in generale il rapporto drammatico fra tonalità e atonalità (con riferimento alla lettura ormai comune, al-

34 Volker Scherliess, *Alban Berg*, Discanto, Fiesole 1981 (ed. or. 1975), p. 81.

35 S’intende qui la prima edizione a stampa sopravvissuta al macero, in seguito alla violenta censura della prima edizione, che valse ben tre processi all’autore.

36 Volker Scherliess, *op. cit.*, p. 83, corsivo mio.



meno da Carl Dahlhaus in poi,³⁷ del linguaggio cromatico del *Tristan* considerato come l'atto di nascita della musica post-tonale del Novecento).

Aree tonali sono identificabili per i personaggi di Alwa (Fa diesis minore-La minore) e del padre Dr. Ludwig Schon (La maggiore), come già notato da Jarman. Ma oltre a ciò, serie dodecafoniche e tonalità si intrecciano a molteplici livelli e con modalità molto varie e raffinate (caratteristica che ritroviamo in tutti i cinque ultimi lavori di Berg).³⁸ Il primo esempio è la serie che costituisce il "nucleo base"³⁹ dell'intera opera, quello che Jarman ha definito "basic series":⁴⁰

Es. 2, Alban Berg, *Lulu*, "serie base" (dal Lied di *Lulu*, atto II sc. 2)

Le indicazioni nel precedente esempio rendono manifesto il dualismo:

- sopra il pentagramma è posta la numerazione progressiva della serie di dodici suoni;
- sotto il pentagramma sono evidenziate le quattro triadi tonali che costituiscono la sostanza armonica della serie stessa.⁴¹

L'intreccio di serie dodecafoniche e armonizzazione tonale si ritrova poi con la massima chiarezza nella scena del "ritorno alla vita" di Lulu, evasa dal carcere. In questo caso Berg non solo nasconde triadi tonali dentro il ma-

37 Carl Dahlhaus, *I drammi musicali di Richard Wagner*, Marsilio, Venezia 1984 (ed. or. 1971), p. 80 ("Tristano e Isolda è uno dei certificati d'origine della musica moderna").

38 Si tratta del Lied *Schliesse mir die Augen beide*, della *Lyrische Suite*, della cantata *Der Wein*, del Concerto per violino e appunto della *Lulu*. Sono tutte considerabili alla stessa stregua per la costruzione della "mentalità della disillusione" testimoniata dall'ultimo Berg; e per tutte l'ascolto suscita il medesimo effetto psicologico del ripiego, del ritiro o rifugio dai conflitti della vita; viene abbandonata la grottesca raffigurazione di una realtà contro cui alzare una critica sul piano politico e sociale.

39 Volker Scherliess, *op. cit.*, p. 85.

40 Douglas Jarman, *Lulu*, cit., pp. 84-86.

41 Negli abbozzi preliminari di *Lulu*, ora consultabili nella Digital Library della Österreichische Nationalbibliothek, si incontrano diversi fogli in cui Berg annota serie derivate da accordi tonali, in modo simile a questo indicato nell'esempio; a conferma che questa tecnica è una delle predominanti in questa tarda fase creativa.

teriale dodecafonico, ma rende manifesto con grande rilievo percettivo il substrato tonale della serie di dodici suoni. In tal modo ottiene un effetto di commozione, una diversa qualità di coinvolgimento dell'uditore con il personaggio, ancora in linea con la tradizione del teatro tardo-romantico, opposto all'effetto *Verfremdung* del Brecht coevo. Semmai dovremmo parlare, precisamente all'opposto, di "effetto-arousal",⁴² effetto che suscita commozione nell'ascoltatore, non per caso a favore del personaggio con cui Berg stesso si identificava, il figlio del Dr. Schön, il musicista Alwa. Il tema-serie di Alwa, che ricorre in tutta la partitura, viene infatti qui armonizzato e ambientato in una delle aree tonali che contraddistinguono il personaggio nell'intera partitura, il Fa diesis, allargato ma chiaramente percepibile:

Es. 3, Alban Berg, *Lulu*, serie di Alwa

Alwa

molto cantabile
p

Ei - ne See - le, die sich im Jen - seits den Schlaf aus den Au - gen reibt...

espress.

dolce

Fa # minore [Si minore] Do# minore

Nell'esempio, la serie dodecafonica tipicamente berghiana (come la serie di *Lulu* vista prima) viene indicata dai numeri sopra il pentagramma superiore; sotto i pentagrammi sono indicate le aree tonali con cui la serie viene armonizzata.

Non credo che questi elementi siano da leggere come avanguardia moderata, o come manifestazioni di una storia della tecnica compositiva in cui Berg costituirebbe una posizione sì di avanguardia, ma senza rinnegare la tradizione. Penso invece che questo intreccio di sistemi tonale-atonale, perfettamente realizzato dal punto di vista tecnico, non rappresenti né un conservatorismo né un esperimento, ma sia la più alta e compiuta manifestazione della mentalità di quel momento storico: non di destra non di sinistra,

42 "Arousal-theory" (teoria "eccitazionistica") è definizione di Kivy, che ne fa oggetto di critica nel suo libro sul "formalismo arricchito" (Peter Kivy, *Filosofia della musica. Un'introduzione*, Einaudi, Torino 2007, ed. or. 2002, pp. 22ss.). Attingiamo da Kivy la definizione pur non condividendo l'impianto del "formalismo arricchito" che egli propone, e che mal si accorderebbe con la prospettiva della storia della mentalità, che qui ho adottato.

non avanguardista non conservatrice, ma il non-cosciente-collettivo, che tiene unite tutte le manifestazioni al di sopra delle loro differenze. Questa mentalità non rinnega nessuna delle conquiste fatte nei precedenti anni di fortissima spinta in avanti, di fiducia nel futuro, di costruzione di una nuova società e di una nuova arte; senza rinnegare ci si astrae dal presente e non si cerca più il costante passo in avanti, ma esplicitamente si esibisce uno sguardo al passato e alla tradizione, come nella tecnica compositiva, così nella vita quotidiana. Non si tratta di conservatorismo o peggio reazionarismo; è una forma di rinuncia o forse di disillusione per il progresso. E in questa mentalità rinunciataria trovano spazio sia momenti di commozione tardo-romantica nell'espressione artistica, sia momenti di debolezza per esaurimento di spinta propositiva nella vita civile e politica.

I ritorni all'ordine, sempre guardati da Berg con sospetto,⁴³ manifestano un diverso effetto di questa mentalità; Berg risponde alla situazione mentale collettiva non con la scelta neoclassica, né con una semplice restaurazione della composizione tonale della tradizione straussiana, né con la scelta del serialismo rigoroso, ma con un sincretismo di sistemi grammaticali, che genera uno stile fortemente personale.

Un grande capitolo dell'interpretazione storiografica di Berg è poi quello del suo wagnerismo, che lo distingue dal resto della cerchia viennese. Eric Chafe, dopo aver indicato "the confrontation of tonal and atonal music" come elemento di profonda affinità fra *Tristan* e *Lulu*, segnala come anche la ricorrenza di strutture simmetriche in *Lulu* e in altri lavori coevi di Berg sia un ulteriore elemento assimilato dal modello di Wagner.⁴⁴ Più precisamente, dal Wagner tristaniano Berg trae l'opposizione-relazione fra simmetria e asimmetria, altra sua personalissima caratteristica, che ricorre nella pianificazione delle serie dodecafoniche utilizzate anche nella *Suite lirica* o nel *Concerto per violino* (Wagner non impiega serie di dodici suoni, ovviamente, ma nel *Tristan* molti sono gli elementi di simmetria micro-

43 "Non fu dunque per tendenza arcaizzante [...] che impiegai [in *Wozzeck*] variazioni e perfino passacaglie, fughe ed elaborazioni di corali e sarebbe ancora più sbagliato ritenere che ciò avesse qualcosa a che fare con il movimento atavistico del 'ritorno a'" (Alban Berg, *Conferenza su Wozzeck*, in Id., *Suite Lirica. Scritti*, a cura di Anna Maria Morazzoni, Il Saggiatore, Milano 1995, pp. 31-88, qui pp. 40-41).

44 Con l'assunto che l'asimmetria è qualità propria della tonalità basata sul rapporto di quinta giusta che *non* divide simmetricamente l'ottava, mentre la simmetria delle armonie per quarte aumentate o tritoni e per terze minori o maggiori è qualità propria della atonalità "concettualmente e auralmente" (Erich Chafe, *The Tragic and the Ecstatic. The Musical Revolution of Wagner's Tristan und Isolde*, Oxford Univ. Press, Oxford 2005, pp. 88-93).



e macrostrutturali, episodicamente interrotti da fratture o sospensioni). In questo quadro di analogie wagneriane si colloca la funzione del tritono in *Lulu*, già tanto importante nel *Tristan* sin dall'iniziale *Tristan-Akkord*, tritono che divide appunto *simmetricamente* l'ottava.

L'influenza del *Tristan* è concentrata soprattutto nel personaggio di Alwa, il musicista, che Berg considerava quasi una proiezione autobiografica, una controfigura di se stesso.⁴⁵ Nell'abbozzo dell'opera, al culmine della prima sezione del duetto d'"amore" del secondo atto (la scena in cui Lulu torna nella casa del Dr. Schön dopo l'evasione dal carcere), Berg aveva scritto una chiara citazione del motivo del desiderio del *Tristan* (la salita cromatica che attraversa il dramma dal *Vorspiel* alla trasfigurazione finale di Isolde), nel momento in cui Alwa dichiara il suo amore per Lulu. Nella versione definitiva il riferimento intertestuale viene eliminato, e rimane la grande cadenza tonale con l'espressiva appoggiatura quasi mahleriana, che Lulu canta sulla esclamazione "Freiheit!".⁴⁶

Sebbene eliminato, anzi forse proprio per questo, il richiamo intertestuale ha un valore antifrastico molto significativo: il desiderio di Alwa non è per nulla il desiderio del *Tristan*, è un desiderio che distrugge l'uomo, non lo redime come accade per l'eroe wagneriano, un desiderio di puro possesso carnale, non il wagneriano-schopenhaueriano annullamento nella notte del non essere. L'intera opera è d'altronde una rappresentazione del desiderio sessuale (maschile), non della trasfigurazione/redenzione wagneriana da *Tristan a Parsifal*.

I riferimenti alla drammaturgia di Wagner non finiscono con Alwa; un'analogia molto sottile riguarda anche la tecnica dei *Leitmotive*, impiegata in *Lulu* in modo assai più intensivo e raffinato qui che nel *Wozzeck*. L'opera è costruita su alcune serie-base che contraddistinguono i diversi personaggi, continuamente elaborate in modo da rivelarne significati e caratteri, o indicandone affinità e relazioni profonde; questa trasformazione di motivi che rivela analogie nascoste è un'arte intimamente wagneriana.⁴⁷ Per esempio: nel *Tristan* Wagner caratterizza Re Marke con un motivo doloroso, segno della malinconica prostrazione in seguito alla scoperta di essere stato tradito dal suo cavaliere più amato e nipote (Atto II, sc. ultima). Questo motivo di Marke non è altro che il motivo dell'onore di Tristan (*Tristans Ehre*) in inversione (es. 4), proprio perché l'infrazione della fedeltà all'onore è ciò che più fe-

45 Non per caso, Alwa è in Wedekind uno scrittore; Berg lo trasforma in compositore.

46 Cit. in Erich Chafe, *op. cit.*, p. 310 nota 13.

47 Una sintesi di questa tecnica del "*leitmotiv* dodecafonico" si legge in Volker Scherliess, *op. cit.*, pp. 88-89.



risce il vecchio re. Nella *Lulu* accade qualcosa di molto simile, dal punto di vista tecnico, ma ancora con significato antifrastico: il motivo-serie di dodici suoni di Alwa è basato sui medesimi intervalli di quello del padre. I due personaggi sono legati da un rapporto simile a quello fra Tristan e Marke,⁴⁸ ma in Berg sono legati solo per la comune attrazione per il corpo femminile, troppo deboli per resistere: nessun senso dell'onore nel Dr. Schön, quella *Ehre* su cui Marke costruisce il suo mondo; nessuna aspirazione al superamento di tali limitazioni morali in Alwa, nulla della filosofia della rinuncia alla vita che porta Tristan a volere la morte. In *Lulu* rimane solo l'istinto di possesso o l'individualismo ugualmente anti-sociale. Ma al di là delle differenze di mentalità e di *Menschanschauung*, identico è il modo in cui le relazioni del materiale musicale indicano relazioni fra le psicologie dei personaggi. In tal senso l'analogia fra *Tristan und Isolde* e *Lulu* rimane forte e significativa:

Es. 4a-b, confronto della relazione motivica in *Tristan und Isolde* e in *Lulu*

a) *Tristan und Isolde*

Tristan
Tri - stans Eh - re höch - ste Treu!

Marke

Tristan

Marke

b) *Lulu*

serie Dr. Schön

1 2 3 | 1 2 3 | 1 2 3 | 1 2 3

serie Alwa

1 3 2 | 3 2 1 | 2 3 1 | 1 3 2

48 Questa analogia è stata proposta da Douglas Jarman, *The Music of Alban Berg*, Faber & Faber, London-Boston 1979, p. 88. Jarman la limita tuttavia alla sola dimensione musicale, astratta da possibili collegamenti su piani contenutistici o psicanalitici.

Infine, diversi storici hanno notato un legame fra Isolde e la Salome di Richard Strauss; qui propongo invece una possibile relazione fra Lulu e la Kundry del *Parsifal*. Lulu è una Kundry capovolta, non solo perché in lei è assente la redenzione-rinuncia, non solo perché non è guidata da un Klingsor demoniaco a lei superiore (Lulu non ha nessuno che la comanda, non ha legami di obbedienza, ma neppure elementi di trascendenza); ma soprattutto perché non incontra alcun puro folle, che le insegni la morale della rinuncia. Oltre a tutto questo, nel personaggio di Lulu si rispecchiano i vari “suoi” uomini, ognuno dei quali vorrebbe formarla a sua volontà. Per loro Lulu non ha neppure *un* nome, e ognuno le dà quello che sente più adatto alla sua propria considerazione della donna. Lei è lo specchio, ma al tempo stesso la rovina di ognuno di loro. A parte il fatto che nella sua parte musicale giunge all’estremo il confronto fra sistema tonale e altre grammatiche atonali o seriali; nell’ultima scena del secondo atto, che è anche l’ultima portata a termine da Berg, Lulu canta ampie cadenze compiutamente tonali, che riportano alla memoria grandi cadenze mahleriane e straussiane:

Es. 5, *Lulu*, atto II, bb. 1037-39

The musical score consists of three staves. The top staff is for Lulu (Soprano), the middle for Alwa (Alto), and the bottom for Piano. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Lulu's part begins with the instruction '(sich ihm zuneigend)' and 'riten'. Her lyrics are 'Komm gib mir ei - nen Kuß!'. Alwa's part begins with '[serie di Alwa]' and 'schwebend'. His lyrics are 'In Dei - nen Au - gen schim - mert es wie der Was - ser - spie - gel'. The piano accompaniment is marked 'dolce' and 'p'. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and triplets.

È l’inganno messo in atto dall’“angelo sterminatore” che, per pochi istanti, parla con il linguaggio di Alwa; ma le due grandi parole “libertà” e “bacio”, anch’esse come le cadenze musicali cariche di memorie emotive, sono private di ogni significato. La loro risonanza emotiva è del tutto falsata, in un contesto da cui risultano essere valori estranei: la libertà come

assenza di morale, l'amore come pura carnalità. Certo, proprio in questo Lulu è una Kundry su cui è passata la psicanalisi e che ad essa ha reagito con sfida, una Kundry per la cui redenzione non c'è più alcun casto "puro folle"; Alwa non è certo Parsifal.

Se mi sono dilungato sulle relazioni di *Lulu* con l'eredità wagneriana, è perché proprio questa tradizione era oggetto di rifiuto da parte dell'espressionismo, del tutto aliena dal credo politico di Eisler, respinta dal teatro epico di Brecht e da larga parte delle avanguardie di primo Novecento; ma proprio per questo essa assume grande importanza come sintomo della evoluzione intellettuale di Berg. Evoluzione che lo conduce al disimpegno, al distacco dall'azione critica sull'attualità; uno stato d'animo che rispecchia la mentalità in cui si consuma il fallimento della Repubblica di Weimar.

Il film di Lulu

Un segno invece d'interesse per l'attualità, ma non quella politica bensì quella tecnica e artistica, è invece l'utilizzo della proiezione filmica nello stesso secondo atto.⁴⁹ Una lunga sequenza narrativa viene infatti realizzata con un film, che rappresenta l'arresto, il processo, l'incarceramento, la malattia e l'evasione di Lulu, aiutata dalla tragica figura della lesbica contessa Geschwitz. Berg impiega qui un perfetto palindromo, un 'rifugio' in una

49 Berg è uno dei primi compositori ad avvertire il potenziale del mezzo filmico nell'organismo operistico; aveva già pensato a una soluzione in tal senso per il monodramma *Nacht* del 1915, progetto poi abbandonato (così indica Graziella Seminara, *Il montaggio e il tempo nel teatro musicale di Berg*, in *Musica e cinema nella Repubblica di Weimar*, a cura di Francesco Finocchiaro, Aracne, Roma 2012, pp. 75-108, qui pp. 78-80). Occorre tuttavia aggiungere che un importante precedente, molto pubblicizzato dalla stampa dell'epoca e non solo in Italia, è la ripresa del gran ballo *Excelsior* alla Scala nella stagione 1908-09, quando lo scenografo Caramba incarica il pittore Eugenio Frey di curare proiezioni cinematografiche "che trasformeranno i fondali" (fra le molte testimonianze dell'enorme successo di questa innovazione, soprattutto da parte della stampa popolare e di sinistra, grazie all'editore Sonzogno, si cita da S.n., *La stagione della Scala*, in "L'illustrazione italiana" LI [20 dicembre 1908], p. 593). Il film risulta uno strumento particolarmente attuale sia perché permette un'accelerazione del tempo non consueta alla rappresentazione operistica, opposta al tempo espanso del dramma wagneriano, sia per l'influenza che sulla drammaturgia hanno le tecniche di montaggio; questa è la tesi fondamentale di Bryan Gilliam, *Stage and Screen: Kurt Weill and Operatic Reform in the 1920s*, in Id., *Music and Performance during the Weimar Republic*, Cambridge University Press, Cambridge 1994, pp. 1-12 (in part. pp. 2-4).



perfezione tecnico-architettonica, ben lontana dalla funzione emozionale dell'intermezzo orchestrale del *Wozzeck*, con tutte le sue intenzioni di critica sociale.

Il cinema negli anni in cui Berg compone *Lulu* ha già una lunga storia alle spalle; per realizzare la sua idea Berg può guardare al film di grande successo e scandalo *Die Büchse der Pandora* dal medesimo dramma di Wedekind, realizzato nel 1929 dal regista Georg Wilhelm Pabst con la “superfemmina” più perturbante della storia del cinema, Louise Brooks. La qualità narrativa del muto aveva raggiunto un realismo e una capacità di identificazione, per cui Berg si trova nelle mani uno strumento perfezionato e familiare all'uditorio, un pubblico che ha sviluppato una nuova capacità di associare musica e immagini. La struttura musicale a palindromo (la seconda metà ripercorre a ritroso la prima nota per nota) acquisisce in questo contesto una chiara funzione narrativa, al di là del fatto che essa rispecchi il gusto per le forme simmetriche, comune ad altre composizioni strumentali di Berg. Il processo di discesa e risalita dall'arresto all'evasione è rispecchiato dalla specularità simmetrica delle due parti: al centro Berg colloca un arpeggio di clavicembalo, del tutto anti-realistico, lontano da ogni idea di mimesi dell'azione, in corrispondenza al momento di minor tensione emotiva (la brevissima battuta al centro del palindromo, nello schema di corrispondenze citato nella prossima nota, corrisponde a “un anno di detenzione”).⁵⁰ Questa scelta rappresenta l'inutilità delle reazioni umane alla potenza della carnalità; il palindromo è simbolo di circolarità come negazione di ogni possibile evoluzione, tanto quanto del ritorno all'origine, due elementi che sono radicati nella figura di Lulu e ancor più nelle devastate figure degli uomini che la circondano (i “miei uomini” come dice lei stessa con apparente leggerezza).

Negli anni Venti gli effetti che il cinema poteva avere sul teatro sono riassumibili nel realismo della mimesi, nella rapidità del tempo dell'azione, nel potenziale delle tecniche di montaggio,⁵¹ infine nella nuova qualità espressiva acquisita dalla pantomima ossia l'azione senza parole nell'età del muto. E la ricaduta di questi elementi sul teatro fu infatti molto rapida. Nel 1925 Erwin Piscator usa le proiezioni a teatro per la prima volta in

50 Di questa forma e della relazione con le immagini filmiche parla Graziella Seminara, *Il montaggio e il tempo nel teatro musicale di Berg*, cit., pp. 103-107. Nel 1963 George Perle ha scoperto uno schema autografo di corrispondenze esatte fra numero di battute e fotogrammi, conservato presso la Österreichische Nationalbibliothek di Vienna (F21. Berg.28/XIII Mus).

51 Cfr. Roswitha Mueller, *Montage in Brecht*, in “Theatre Journal”, Vol. 39, n. 4 (December 1987), pp. 473-486.



Trotz Alledem!, che tratta dell'uccisione di Rosa Luxemburg e Karl Liebknecht; ma l'intreccio di tempi diegetici rapidi (del film) e dilatati (del teatro) viene da lui sperimentato nel successivo *Hoppla! Wir Leben*, del 1927. Qui Piscator rappresenta otto anni di imprigionamento del protagonista, per cui sembra assai probabile che Berg abbia guardato ad esso come modello per l'intermezzo filmico di *Lulu*, secondo Bryan Gilliam esempio di "fluidità di tempo e spazio" realmente inusuali nell'impostazione tradizionale del teatro musicale.⁵²

Kurt Weill, fra Eisler e Berg

Nell'opposto percorso di Brecht-Weill e di Berg, gli autori di *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* manifestano il loro crescente impegno politico anche con l'apertura a musiche della realtà quotidiana (musica popolare, canzone leggera, cabaret) e a musiche che negli anni della Repubblica di Weimar assumono forte valenza sociale, anzitutto il jazz. È noto quanto il jazz abbia assunto negli anni di Weimar significati ben al di là della limitata dimensione musicale.⁵³ Per esempio: il foxtrot, lo shimmy (già impiegato da Hindemith nella *Suite 1922* op. 26), il blues che ritroviamo anche in uno dei *songs* di Jenny. Ma in *Mahagonny* Weill ricerca l'effetto-*Verfremdung*, non quell'effetto-*arousal* che ho indicato nelle coeve partiture di Berg,⁵⁴ fino a fare delle allusioni jazzistiche alcuni dei temi ricorrenti che attraversano l'opera. Anche qui bastano pochi esempi:

52 Gilliam, *Stage and screen*, cit., p. 4 ("In *Lulu*, as in Piscator's earlier attempts, we see a fluidity of time and space [...] from event to event and from place to place").

53 Valido e ricco di informazioni è il volume di Jonathan O. Wipplinger, *The Jazz Republic. Music, Race, and American Culture in Weimar Germany*, University of Michigan Press, 2017, sebbene non focalizzi che episodicamente le componenti politiche del fenomeno jazz nella Repubblica di Weimar. Per il nostro assunto può interessare il capitolo su Adorno e la sua freddezza contro il jazz, sullo sfondo di una generale avversione della politica al genere d'importazione dall'America, che inizia la sua intensiva presenza in Germania alla fine degli anni Venti, esattamente quando Brecht e Weill iniziano la collaborazione per *Mahagonny*.

54 Sto parlando in generale; l'"aria" di Jim che apre l'ultimo atto sembra non adattarsi a questa lettura, e infatti nelle esecuzioni odierne spesso viene eseguita in modo passionale, sofferto, lirico. D'altronde sappiamo che lo stesso Brecht espresse qualche riserva su alcuni aspetti del lavoro di Weill, a suo avviso troppo legati alla tradizione tardo-romantica e wagneriana.



1. il cosiddetto “Alabama song”, che ricorre tre volte, l’ultima nel finale “anarchico”;
2. il ritmo di ragtime sincopato che costituisce l’elemento ricorrente che tiene insieme la grande sequenza dei “vizi capitali”;
3. il blues di Jenny appena ricordato;
4. persino la siciliana “amorosa”, non certo ascrivibile alla categoria dei calchi jazzistici, conferma l’assunto: dapprima nella scena dell’“innamoramento” (quando Jim compra Jenny dalla Begbick), poi ripresa nella scena in carcere per il bacio di addio (il bacio e le lacrime possono anche concedersi a un condannato a morte, “ma i soldi sono un’altra cosa” dice Jenny rifiutando a Jim il denaro che gli avrebbe salvato la vita: più *Entfremdung* di così!).

Negli ultimi anni di Weimar il nazionalismo (dai conservatori, ai partiti del centro popolare, ai nazionalsocialisti) prevale sempre più sull’internazionalismo (che in Germania s’indebolisce anche nei settori che tradizionalmente lo sostenevano, i socialisti e i cattolici); in questo clima cresce anche l’avversione al jazz come musica “non-tedesca”. Le critiche che spesso occupano i giornali hanno spesso risvolti politici, come politica ma di segno opposto è la freddezza di Adorno per il jazz (questa *vexata quaestio* richiederebbe però precise distinzioni, e anzitutto: a cosa realmente si rivolgeva la critica di Adorno? A quale “jazz”? Senza chiarire questo punto ogni discorso è a vuoto). In questa situazione il jazz è osteggiato sia dai conservatori che dai nazionalisti (spesso le due cose coincidono), ma allo stesso tempo riscuote un successo crescente, persino consumistico presso larghe fasce di pubblico. Proprio qui è il punto: l’impiego che ne fanno Eisler e Weill non può scindersi da questi significati, un impiego soprattutto provocatorio, che dovette essere chiaramente avvertito dal pubblico coevo, con intenti e finalità dichiaratamente politiche da parte dei due artisti.⁵⁵ In *Mahagonny* la denuncia del capitalismo senza regole, dell’individualismo senza responsabilità, passa per l’uso provocatorio di ritmi jazzistici. Weill, usando i mezzi che stavano divenendo materia di consumo edonistico “borghese” (nel senso adorniano), ne determina lo straniamento, ponendoli a contrasto con la situazione scenica: esattamente quella non fusione, quella opposizione anche stridente e grottesca delle

55 Questa tesi trova riscontro in Joachim Lucchesi, *Hanns Eisler. Jazz as a Weapon*, in *Jazz and the Germans. Essays on the Influence of ‘hot’ American Idioms of the 20th-Century German Music*, ed. by Michael Budds, Pendragon, Hillsdale New York 2002, pp. 141-148.



componenti teatrali (l'opposto del *Gesamkunstwerk* wagneriano), che è uno dei principi della teoria brechtiana.

In conclusione, sorge la domanda quanto realmente l'“impegno”, la critica sociale del primo Berg, di Weill, di Eisler fosse recepita, e quanto rispecchiasse un reale bisogno del nuovo pubblico di massa; o se fosse solo un bisogno di coscienza politica da parte degli artisti. Su questo problema, qualcosa ci viene detto da una inchiesta indetta nella base operaia socialista e comunista dall'Institut für Sozialforschung di Francoforte, coordinata da Erich Fromm fra il 1929 e il 1931 (gli intervistati sono maschi).⁵⁶ Se prestiamo fede agli esiti dell'inchiesta, i grandi sforzi degli artisti vengono relativizzati, i loro effetti limitati, quasi che le nuove classi lavoratrici, alle quali il miglioramento di condizione lavorativa nel periodo repubblicano ha aperto aspirazioni di vita più agiata, sentano poco le nuove istanze di arte politicizzata, e manifestino concezioni e attese piuttosto conservatrici:

- larga parte degli intervistati conserva pregiudizi piccolo-borghesi: l'ordine sociale, lo *status quo* e non la rivoluzione è per la maggioranza condizione preferibile.
- Alla richiesta di quali fossero le figure storiche ritenute modello ancora attivo, gli apprezzamenti vanno, nell'ordine, a Napoleone, Bismarck e, solo dopo il cancelliere di ferro, a Marx.
- Per l'educazione dei figli più di metà usa il bastone.
- Nella considerazione della donna il 68% la vuole in casa al focolare (nonostante grandi figure di donne in politica, da Klara Zetkin a Ruth Fischer o Luxemburg, e nonostante la Repubblica abbia avviato un sia pur debole processo di emancipazione).
- Nel generalmente scarso interesse per l'arte, la musica jazz è rifiutata dal 50% degli intervistati, che la considerano “non tedesca”, come i nazionalisti più intransigenti.
- Per quanto riguarda il teatro, le rappresentazioni tradizionali e convenzionali sono preferite dalla larga maggioranza a quelle rivoluzionarie; ma più di metà degli intervistati non sa indicare neppure un titolo ‘preferito’ (in soldoni: non gliene importa nulla).
- Nella moda, i lavoratori seguono semplicemente il momento: molti rispondono di guardare con piacere “la moda femminile attuale”, ma addirittura l'84% si dice contrario a trucchi e profumi.

56 Heinrich August Winkler, *op. cit.*, p. 325. Le risposte all'inchiesta di Fromm rimasero inedite, e furono pubblicate solo nel 1980.



- Assai più consapevoli sono però le risposte su argomenti politici o economici, come inflazione, capitalismo, banche e borse, forma di governo: alla domanda su chi detenesse il potere reale dello stato, ca il 69% fra socialisti e comunisti risponde il capitale (industria e banche).

L'indagine di Fromm fotografa una tendenza tutt'altro che allineata a quanto previsto da Marx e non rassicurante come base per l'idea rivoluzionaria della KPD (per cui non sorprende che l'Institut abbia deciso di non renderla pubblica); operai e proletari mostrano di tendere a uno stile di vita borghese. D'altronde, come nota Winkler, "il nuovo ceto medio"⁵⁷ per lo più impiegatizio a sua volta spinge nella direzione dell'innalzamento sociale. Questa situazione, conclude ancora Winkler, non lascia molte speranze all'espansione del socialismo (s'è parlato infatti di "imborghesimento del proletariato"). La funzione critica dell'arte non trova grande spazio, con il rischio di ottenere l'esatto opposto di quanto voleva Eisler, ossia l'isolamento non per volontà individualistica o borghese tardo-romantica, ma per l'inatteso disinteresse dei destinatari. Questa disorientante statistica, che pone molte domande, più che dare risposte, segnala la debolezza della Repubblica non solo sul piano politico e di governo, ma anche nella coscienza dei cittadini. In sintesi due percorsi opposti che ho presentato per sommi capi, Berg e Weill, mi sembrano bene riassumere queste contraddizioni sostanziali della Repubblica di Weimar.

57 Ivi, p. 330.



