

Weill ci racconta di trent'anni fa

Quando nell'autunno scorso feci conoscenza col «Mahagony» di Kurt Weill, confermai a me stesso una considerazione già precedentemente pensata: Weill è un musicista che «racconta». Cosa «racconti» vedremo più avanti: certo è che esprimere un tale giudizio su un compositore è dire più dei limiti che del valore della sua arte; e questo a parer mio è proprio il caso di Weill.

Kurt Weill, nato a Dessau nel 1900, fu allievo di Busoni. Orientatosi decisamente verso le più progredite correnti musicali a lui contemporanee, conobbe ed assimilò oltretutto l'insegnamento del suo grande maestro, anche i primi tentativi atonali in genere e dodecafonicità in particolare. Ma era destino che Weill non divenisse né un rigido busoniano, né tanto meno un dodecafonicista. Sinceramente e profondamente immerso nella crisi che la società tedesca stava passando nel primo dopoguerra, egli ne colse tutto il significato di depravazione e di decadenza: ma anziché trasumanarlo e trasporlo su un piano di pura espressività musicale, volle scegliere una via meno ortodossa, quella che potremmo dire della «musica documentante». Cioè dire della musica che narra una determinata storia, che ci informa di un particolare mondo, di una certa umanità. Weill infatti, comunica il suo pessimismo, la sua angoscia per una società in disfacimento, nei motivi fatui delle orchestre di «jazz», nelle canzonette volgari da «tabarin», care alla malata frivolezza di quel momento, traducendo però tutto in un linguaggio musicale capace di inserire il motivetto di voga in una partitura non aliena di risorse e di spunti atonali. Ciò, tanto più perché realizzato con grande abilità, gli permise di dar vita ad una musica nella quale la nota volutamente banale e volgare, rappresentata magari dal canto stentoreo di una canzonetta triviale, assume veramente un significato tragico, si presenta come l'aperta dichiarazione di una decadenza: ha insomma tutto il carattere un poco destoleskiano della pubblica confessione della colpa come esplosione di una esasperazione intima incontenibile. Non vi è insomma in Weill gusto parodistico o solo ironizzante: ma la tragica consapevolezza di un costume in sfacelo, che egli presenta e fa conoscere senza pietà e senza speranza. Perciò, per questo suo voler immergere il dito nella piaga, ma anche per il voler rimanere fermo al «fatto» più che al significato di questo, Weill diede vita all'opera «popolare ed attualistica». Cioè dire alla «Zeitoper», all'opera anti-romantica, legata ai problemi sociali e ai motivi psicologici della sua epoca. Weill, infatti, mossosi completamente al di fuori, grazie all'insegnamento di Busoni, dalla tradizione wagneriana, concepì l'opera come un succedersi di forme in sé chiuse e, da un punto di vista di contenuto, rivolte a quella finalità popolare e attualistica di cui abbiamo detto sopra. L'incontro col poeta Bert Brecht, segnò per lui la possibilità di conciliare questo modo musicale di intendere l'opera con una simile concezione poetica. Ne nacque così una fusione che rimarrà certo fra le più felici che si siano avute fra musicista e librettista.

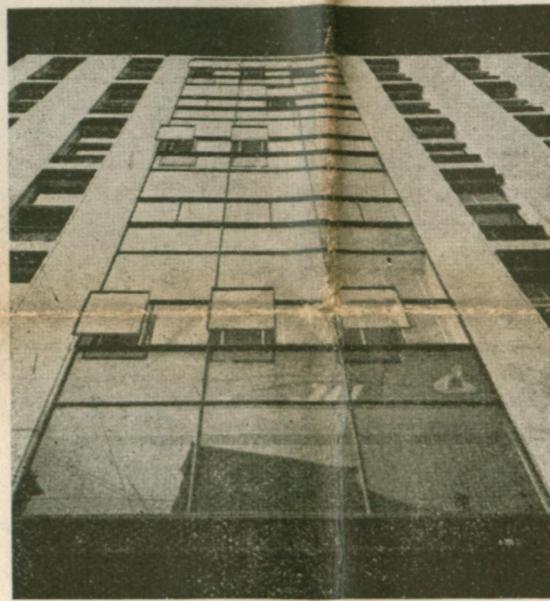
«Mahagony» (1927) e la «Dreigroschenoper» (1928), sono i primi lavori che inaugurano questo genere di opera. La prima, come dice il Magni Dufflock, «non vuole essere un'opera divertente: è un'opera di dolore collettivo». E Weill, in essa, si serve esclusivamente degli elementi orchestrali del «jazz». Nella seconda invece, l'orchestra, sempre jazzistica è ridottissima: pianoforte, fisarmonica, tromba, trombone, saxofono, flauto, batteria. Ma la mescolanza di una partitura orchestrale fondata su valori tecnici e ritmici di assoluta moder-

nità, con un canto banalmente melodico, ispirato come al solito alla più volgare fonte popolare, raggiunge indubbiamente un alto livello di suggestione e di commozione. Con «Dreigroschenoper» insomma, la personalità di Weill (almeno del Weill tedesco), è chiaramente definita. Tutti gli elementi polemici, umani, pessimistici, disperati, tutto l'amaro racconto della Germania del dopo guerra, della società di Groz, del disordine morale e materiale, sono in essa racchiusi, sono raccontati e documentati. Ma ogni arditezza timbrica, ogni trovata melodica, tutta insomma l'abilità che Weill musicista ha trasfuso in «Dreigroschenoper» sembra, a noi, che si realizzi, ripetiamo, più ancora che in arte musicale genuina ed autentica, in cronaca impressionante e drammatica. Perciò, all'inizio, dicemmo di Weill che è un musicista che «racconta».

In un'Europa come quella di allora, uscita da una guerra che aveva riproposto e posto una serie infinita di problemi, che accoglieva con morbosa gioia e curiosità ogni esperienza nuova ed inusitata, l'effetto della musica di Weill fu senz'altro enorme. E accanto ai diniegatori di professione, vi furono gli entusiasti, i fanatici. Ma oggi a voler guardare indietro, non crediamo di peccare di eccessiva severità, se classifichiamo Weill più che nella storia della musica, nella storia del «costume», se mai ve n'è una. Per noi insomma Weill, legato ad un determinato periodo, proprio perché lo racconta per condannarlo, non è in grado di assumere ad una statura superiore, a liberarsi dai suoi stessi motivi ispiratori. La sua musica ci riconduce con troppa aderenza cronistica ad un tempo della storia tedesca ed europea; ci riconduce con indubbia artisticità: ma è forse più l'arte di un abile artigiano, che quella di un autentico maestro. I personaggi di Weill, le loro voci, gli strumenti che li accompagnano, sono i personaggi, le voci, gli strumenti di un'altra epoca, di altri problemi, di un'altra angoscia. Un mondo insomma che ci è lontano, che ci interessa, ma che non può aiutare noi, uomini del 1950 e non del 1920 o del 1930. L'emozione che Weill suscita in noi è in realtà «commozione»: non è cioè trasporto, intuizione artistica, ma compianto, pena per un'amarezza che non è più nostra, e che nemmeno riesce a diventare nostra. Il problema della propria epoca insomma, è — nelle opere più forti di Weill — solo descritto, con tinte efficaci e capaci certamente, ma solo descritto; non sviscerato e proiettato in una sfera universale, posto in una cerchia di valori assoluti. «Lulù» di Alban Berg, che pure tratta la stessa crisi, lo stesso mondo, è invece in grado di aspirare a questa sfera: Berg non si è fermato al fatto, ma l'ha superato nel suo motivo originatore.

Abbiamo, finora, parlato del Weill tedesco, di quello appunto che abbiamo conosciuto attraverso «Mahagony», «Dreigroschenoper» o «Ja-sager»; ma vi è anche il Weill dei primi anni, meno ricco di caratteristiche autenticamente personali, e quello del periodo americano. Gli echi che ci giungono d'oltre atlantico dei suoi successi, dovrebbero convincerci di una sua persistente validità: ma ci sembra che Weill sia musicista incapace di dire una parola veramente sua, se staccato da un clima che giustifichi e tocchi la sua anima pessimistica e sentimentale, che gli permetta di cullarsi nell'amara considerazione della propria ed altrui malattia. Il vigore musicale e la capacità tecnica, non saranno venute meno: ma dubitiamo che Weill, trasportato nel mondo ottimistico e sereno americano, possa raccontare qualche cosa, colla stessa efficacia che gli abbiamo riconosciuto altrove.

Luigi PESTALOZZA



Casa in via Senato angolo via S. Andrea a Milano: scorcio della fronte su via Senato (arch. Menghi e Zanuso). Gli architetti hanno inserito armonicamente una costruzione moderna in un quartiere antico.



Casa in via Gadio angolo via Paleocapa a Milano, fronte posteriore (arch. Ignazio Gardella). La casa è isolata su quattro fronti, ai margini del parco; la costruzione non è stata ultimata dal progettista.

TEOREMI DI MUNARI

SPONTANEITÀ

L'usignolo canta
l'albero fiorisce.
Gli uccelli non imitano
il gorgoglio dei ruscelli.
E l'uomo
nelle sue forme artistiche
deve proprio imitare qualcosa?
L'usignolo canta.
L'albero fiorisce.
L'uomo inventa armonie
di colori, di suoni, di forme,
di ritmi.

telli, gli «ordini»... Ma oggi si trova comodo far tutto liscio... Oh scusi, non ricordavo che lei fosse architetto! Mi dica, allora: in che stile le progetta lei le case?».

Terribili discorsi come questo l'architetto se li subisce spesso; chi vuol salvare la faccia e farsi vedere aggiornato provvede colla tipica frase «A me piace lo stile moderno» l'architetto rabbrivisce nel sentirla; ed è fortunato se l'altro non aggiunge «purché non sia spinto». Discorsi che son testimoni di una situazione culturale più che drammatica, disperata.

Stando così le cose è giustificabile — vien naturale di chiedersi — tanta trascuratezza da parte della stampa, della radio, di chiunque possa far qualcosa a riguardo, in un fatto artistico che, oltre a esser in primo piano pel destino della nostra civiltà, è anche un aspetto concreto di un problema nazionale fra i più grandi ed impegnativi del momento?

Poiché, se ammettessimo, per un istante ed in via ipotetica che fosse stata raggiunta una adeguata soluzione strettamente politica, economica, tecnica, della ricostruzione, dovremmo aggiungere subito che seppur molto si sarebbe fatto, non tutto si sarebbe ottenuto, se si fossero trascurati i problemi spirituali; vero è che il loro peso può sembrare tanto meno importante in periodi densi di altre preoccupazioni come il nostro; ma dobbiamo proprio credere che in futuro la attuale situazione equivarrà alla normalità?

Pure, a vedere la maggior parte delle realizzazioni recenti vorrebbe da temerle. A Milano ad esempio molte sono le nuove costruzioni edilizie, pochissime le architetture.

Ciò sia detto naturalmente parlando in generale: non mancano anche in questa disciplina i ricercatori, ma essi son ben sparuta schiera, e la loro opera è costantemente scavalcata, calpestata, magari derisa dalla sempre più trionfante e prepotente marcia della impotenza creativa, della miseria mentale, della speculazione.

Ed il campo offre forse difficoltà più grandi che ogni altro, poichè investe problemi sottili, al di sopra della portata di molti, e dove è più difficile arrivare e far arrivare; dove spesso la ignoranza e l'incapacità si rifiutano anzi di giungere, magari cullandosi nella presunzione di averli risolti e superati.

È da tutti costruire colle proprie mani un pupazzo di neve, è da pochissimi riuscire a fare della scultura. Così come, con un minimo di pratica, è da

INVERSAMENTE PROPORZIONALE

Riproduzione verista
della natura esteriore:
un milione di ammiratori.
Riproduzione impressionista:
Centomila ammiratori.
Deformazione della natura:
diecimila amatori.
La natura usata come pretesto:
mille amatori.
Assenza della natura esteriore
invenzione, arte concreta:
cento amatori.
I cento amatori
capiscono anche l'arte verista,
il milione di ammiratori
nega con tutte le sue forze
l'arte concreta.

ARTE FIGURATIVA

Che cosa deve rappresentare
un'opera d'arte?
Un paesaggio, supponiamo? Sì.
Cavalli? Sì.
Zebre? Non so.
Un viso? Sì.
Un microbo? No.
La scelta del soggetto
è importante?
Lo Spasialio della Vergine
di Raffaello: Arte.
Lo Spasialio della Vergine
di x. y.: non arte.
L'arte non è il soggetto.

Carlo PEROGALLI