

Piero Violante
Marsch

1. La guerra e il futuro della musica

Di ritorno da Bayreuth, a guerra già scoppiata, l'eminente critico inglese Ernest Newman, autore di una celebre e sconfinata biografia di Wagner ma anche di Strauss (Richard), il 1° settembre 1914 pubblica sulla rivista "The Musical Times" un articolo dal titolo programmatico "The War and the future of Music". Newman parte da un luogo comune allora largamente condiviso e cioè che qualunque fosse stato l'esito militare della guerra l'Europa che ne sarebbe venuta fuori sarebbe stata molto differente da quella sino ad allora conosciuta. "Nuove configurazioni politiche – scrive - nuove coesioni di idee sociali e comportamenti. Le arti ovviamente saranno profondamente colpite dagli esiti intellettuali di questi mutamenti e fra esse soprattutto la musica".

Ne soffrirà la musica in quanto performing art per la produzione di concerti e spettacoli. "Se la guerra continua per un anno o due – aggiunge Newman - ci saranno dei tagli alle programmazioni musicali". Nessuno nel 1914 riusciva ad immaginare un periodo più lungo: la memoria si appigliava a guerre brevi come quella franco-tedesca e le stesse guerre napoleoniche che erano state le più lunghe avevano stemperato la loro lunghezza nella frammentazione in campagne. Ma la stessa brevità più che prevista agognata costringerà l'Inghilterra e le altre nazioni in una restrizione della vita concertistica e delle programmazioni nei teatri d'opera accompagnata da un'inevitabile nazionalizzazione dei cartelloni. In Germania si programmeranno musiche di autori tedeschi, Beethoven in testa: il cui universalismo etico, sottolineato allora da Romain Rolland, sarà invece ristretto a manifesto identitario tedesco. In Francia soprattutto dopo il bombardamento di Reims e la distruzione della biblioteca di Lovanio i musicisti francesi in testa Debussy e Saint-Saëns (e i pittori Matisse e Manet) vorranno escludere dai loro concerti i tedeschi. Dal fronte, solitario, si opporrà Maurice Ravel, e Romain Rolland riparato in Svizzera pubblica nel supplemento del "Journal de Genève" del 22 settembre 1914 il celebre saggio *Au dessus de la mêlée*, in cui nega che la guerra sia uno scontro tra civiltà. Kultur contro Zivilisation che separa i fratelli Mann con Thomas schierato impoliticamente con gli Imperi centrali e Heinrich invece con la democrazia. Thomas Mann nel suo tormentato libro nel prendere partito propone profonde riflessioni critiche sul passaggio verso la società di massa e sul trapasso dal criterio della qualità al criterio della quantità come esito della fine degli Imperi.

Ma se le difficoltà del business sono, dice Newman, scontate, più complesse si presentano invece le implicazioni sentimental-ideali. Della guerra si dorranno i musicisti. Perché tra tutte le arti la musica – afferma Newman - è la più cosmopolita: "il regolare quotidiano scambio non solo tra musiche ma soprattutto tra musicisti ha trasformato l'Europa virtualmente in un unico paese". Sicché i musicisti "potranno dubitare della sanità di un mondo in cui Kreisler è in armi contro Ysaÿe e Thibaud, in un mondo in cui il compito di chi come noi musicisti - che dobbiamo i più alti momenti della nostra vita ai grandi compositori tedeschi viventi - sarà quello di fare in modo di prevenire che niente più del loro genio ci raggiunga". Ma già la nazionalizzazione della programmazione a guerra appena avviata fa capire come l'universalismo fosse di cartapesta. E Beethoven sarà il vessillo anche della Francia ricorrendo all'escamotage abbastanza ridicolo che Beethoven fosse di origine fiamminga. Van Beethoven e non von Beethoven. Newman avverte il pericolo della nazionalizzazione e sottolinea l'estraneità nei musicisti dell'astio razziale contro la Germania, purtroppo subito smentito sui due fronti contrapposti. E per rafforzare questa estraneità afferma:

«Come posso scrivere canzoni di odio senza odiare? Disse Goethe, quando gli fu rimproverato di non avere messo la sua musa al servizio del patriottismo tedesco in quei giorni contro la Francia [...] e "come posso io che ammetto come sola distinzione quella tra civiltà o barbarie, odiare la nazione che è tra la più civilizzata sulla terra, una nazione alla quale io debbo molto della mia cultura?" [...] In che modo, noi

musicisti, - afferma Newman - possiamo contemplare senza allarme e dolore un possibile embargo di una cultura che tra le sue colpe, se è possibile, è di averci dato Wagner e Brahms, Strauss e Wolf?».

Nonostante l'affermazione dell'universalismo della musica il primo esito della guerra sarà la sua frantumazione e la rinascita di steccati nazionali. La musica universale scende in trincea. Ma questo gesto ha per Newman altre conseguenze:

«Sarà impossibile - scrive - per il continente passare attraverso questa dura prova senza il risveglio incontrollato del soggiacente grande deposito di emozioni in sonno e il convogliarsi di antiche emozioni in nuove direzioni». Newman sa che queste tremende crisi avranno un effetto nervoso di lunga durata e che intelletti sensibili e dall'equilibrio delicato come sono quelli degli artisti sono portati ad una sorta di pazzia. Questi tempi scervellati - afferma - generano una razza nervosa se è vero che le bizzarrie e le morbosità del romanticismo francese erano il diretto esito delle guerre di Napoleone. «Non abbiamo che da leggere - ammonisce Newman - *La confession d'un enfant du siècle* di De Musset per comprendere come fossero inevitabili il cinismo e il materialismo della Francia del 1830, dopo la reazione che seguì alla febbre dell'epoca napoleonica». È questa memoria che suggerisce a Newman l'idea dell'inevitabile e disastroso impatto che la guerra avrà sulle più fini menti musicali del Continente, affacciati su un nuovo orizzonte, con nuove speranze e paure e gioie e dolori che aspirano ad essere poste in musica.

Ed è a questo punto che il celebre musicologo elabora una riflessione contraddittoria con le premesse e paradossalmente "marinettiana" sulla necessità della guerra:

«Se noi ci trovassimo a scrivere di questa situazione come se fosse già da cinque secoli alle nostre spalle e pertanto fosse un mero oggetto di uno scrutinio impassibile di forze e correlazioni di cause e di effetti, e non qualcosa che da presso ciecamente e terribilmente ci stringe, forse potremmo affermare che un tale tipo di guerra era necessaria per la rinascita della musica».

È un'asserzione sorprendente che apparentemente si appoggia su un'analisi dello stato dell'arte che l'autore ritiene oggettiva ma che invece è il frutto di una prospettiva del tutto soggettiva. Newman reputa la guerra necessaria perché, come vedremo, sottostima gli autori a lui contemporanei non percependo la forza dirompente del modernismo che è già scoppiato molto prima della guerra, avviando un processo anticipatore di scardinamento linguistico che la guerra e il dopoguerra soprattutto cercherà o di radicalizzare o di ridurre all'ordine. Sfugge a Newman il carattere di sintomo della crisi individuale e sociale che la musica moderna fin de siècle, da Mahler in poi per intenderci, riveste. La guerra è lo sbocco della crisi che i teorici delle idee politiche etichettano sommariamente come crisi del liberalismo per darle una risposta che sul momento appare liberatoria e che dopo si rileverà negatoria degli stessi temi che l'avevano originata esasperandoli. In quella fin de siècle scricchiola l'età della sicurezza liberale, scricchiola, grazie alle ruspe di Freud, la compattezza univoca del soggetto che invece Freud ci mostra in strati, scricchiola una delle grandi forme dell'aggregazione geopolitica d'antan la Kakanie asburgica sottoposta alle contropinte nazionali identitarie. È in crisi insieme la soggettività individuale, il legame soggetto-collettivo al cui sfilacciamento cercano di opporsi riedizioni dei vincoli di sangue costruendo steccati o nuovi vincoli di classe proponendo un nuovo cosmopolitismo.

Nel 1914, nel momento in cui scoppia la guerra la musica dice Newman langue perché non ha personalità dominanti e reali forze vitali. E lo afferma sulla base di un giudizio negativo su Richard Strauss che nel 1913 ha composto *Ariadne auf Naxos* che evidentemente a Newman appare un passo indietro rispetto ad *Elektra*. L'arretramento di Strauss non consente di individuare nuovi portatori del seme del futuro. Il giudizio di Newman è davvero drastico:

«Nel suo complesso la musica tedesca si è impiantata nella compiaciuta coltivazione di un campo sterile. Pochi spiriti scontenti come Schoenberg hanno aspirazioni verso qualcosa di nuovo e di più personale ma senza la capacità di realizzarlo».

«I francesi – aggiunge- sono un piccolo popolo, molto interessante ma indubbiamente piccolo . La musica italiana è soffocata dalle spire di una piovra commerciale. La Russia si divide tra uomini che sentono la saggezza di costruire sulla tradizione classica ma non sono grandi a sufficienza per dare alla tradizione una nuova vita e uomini che rigettano il passato prima di essere sicuri del futuro se non ancora del presente. In Inghilterra Elgar è ancora l'unica figura di statura eminente; gli altri che sono a lui contemporanei non hanno mantenuto le promesse mentre tra la folla dei giovani è impossibile distinguere uno che abbia la chance di fare la storia. Non vi è stata mai un'epoca dalla così diffusa capacità musicale, ma grandi figure e grandi idee non sono così numerose».

In questo quadro modesto è alla guerra che Newman affida il compito di far uscire i tedeschi dal proprio autocompiacimento, dal loro ben costruito *Musikmacherei* prendendo come fulcro polemico la *Leggenda di San Giuseppe* di Strauss e non guardando all'*Arianna*; di far uscire i francesi dal loro sciovinismo guardando soprattutto ai tedeschi. Che è poi il leitmotiv della storia della musica a venire anche nel secondo dopoguerra quando all'ordine del giorno era il connubio Debussy-Schoenberg. Newmann spera che il dopo-guerra non conservi le vecchie animosità che sedimentandosi porterebbero di nuovo alla guerra. Lo dimostrerebbe la musica francese che soffre di queste animosità dopo Sedan. Osserva che intanto è probabile che la guerra esaspererà vanità e risentimenti di ogni singola nazione creando un muro molto più insuperabile di quanto non sia oggi e se ciò dovesse accadere – afferma Newman - la musica dovrà attendere altri venti anni per un nuovo slancio che ultimamente – dice- abbiamo percepito come imminente.

«È finito il tempo in cui ogni nazione poteva costruire una scuola ignorando o disprezzando quanto accadeva altrove, rigettando la cultura straniera come un pericolo. Noi possiamo solo sperare che il risultato della guerra non sia il perpetuarsi di antichi odi razziali e fiducie ma il nuovo senso di una emotiva solidarietà dell'umanità. Solo da questo senso soltanto potrà nascere la musica del futuro».

2. La musica in trincea

È un articolo sorprendente per l'understatement nei confronti della guerra che non si riesce a immaginare e nei confronti della musica che non si riesce a sentire. È sorprendente, anche calandosi nella prospettiva del 1914, prima del bagno d'acciaio, che a Newman sfugga che il futuro della musica si giocherà tra uno Schoenberg che non gli appare dotato e uno Stravinskij che non cita e che aveva con il suo *Sacre*, giusto l'anno prima squassato il pubblico parigino. Ma è solo questa attitudine critica che gli consente di diventare apocalittico e d'invocare la guerra per innovare la musica? Sarebbe così se nell'altro campo, nel campo dei modernisti vi fosse stata una ripulsa della guerra. E invece l'euforia per la guerra dilaga unificando ciò che appare diviso per approfondire la divisione. Da Debussy a Satie, da Schoenberg a Berg è un correre alla guerra anche se l'ardore dinanzi alla dura realtà delle trincee non prevista né immaginata si spegnerà nel giro di un anno. Appare ancora oggi incomprensibile come i musicisti che hanno rivoluzionato la musica corrano gioiosi e impazienti verso le trincee e insieme a loro scrittori poeti drammaturghi pittori. L'eccellente libro di Glenn Watkins, *Proof through the Night. Great War and Music* (California Press, 1996) ricostruisce minuziosamente nazione per nazione, musicisti su musicisti, la corsa alla trincea e la schizofrenia di molti musicisti soprattutto i viennesi, quelli della scuola di Schoenberg. Le cui musiche - loro in divisa - parlano contro la guerra. Strauss invece era ben contento di un tempo in cui la Germania appare pronta a raggiungere un primato spirituale e la sua *Eine Alpensymphonie*, giudica Watkins, può essere indicata come un documento di vivido sostegno alle aspirazioni nazionali, anche se Strauss poi non firmerà un documento dei musicisti e intellettuali tedeschi per rintuzzare l'accusa di barbarie mossa dai francesi e per rivendicare i grandi maestri: Goethe – Beethoven – Kant. L'entusiasmo per la guerra rimuove il senso della musica come quella di Mahler che Newmann non cita, che Schoenberg adora e che i francesi fraintendono tant'è che nel 1905 al festival di Strasburgo, nell'eterno e stucchevole confronto con la musica tedesca, l'apparentavano a quella di Dukas - le altre coppie essendo

Wagner/Berlioz; Strauss/Debussy. Eppure quella musica- come i suoi contemporanei viennesi avevano intuito da tempo- aveva alluso, amplificato, anticipato ansie, dolori, fratture.

Con le sinfonie di Mahler, la forma-sinfonia ricelebra o immagina di ricelebbrare la lacerata unità individuo-collettivo fissata dall'universalismo etico di Beethoven, che abbiamo visto sarà declinata dai tedeschi durante la guerra e in chiave militarista e cesarista.¹

Il luogo di questa ri- celebrazione è normalmente l'ultimo tempo, il Finale (Bekker parla di Mahler come di un musicista che costruisce la sinfonia in funzione del Finale) come il luogo della irruzione, della ricapitolazione e della esplosione tematica. È il caso già della *Prima* che data 1888 . Dopo la marcia funebre, irrompe un urlo lancinante, “il grido di un cuore ferito nel profondo”, con una pressione fonica inaudita e senza precedenti nella storia della musica. E già questa pressione fonica anticipa il nuovo soundscape della guerra a venire. Il processo di frammentazione dei motivi che intessono tutti i tempi della sinfonia, attraverso una complessa rielaborazione motivica, alla fine con grandi clangori sembra ingessarsi nell'oro dell'eroe.

“... nel Finale della Prima Sinfonia – osserva Adorno – il dissidio interiore si potenzia, al di là di ogni possibilità di mediazione, in una integrale disperazione, rispetto alla quale evidentemente la spensierata conclusione trionfale si sbiadisce diventando un semplice accorgimento di regia”².

Provocatoriamente potremmo asserire che Mahler anticipa nell'oro dell'eroe, nell'accorgimento di regia, la retorica della monumentalizzazione della Grande Guerra?

Ma per Mahler si è davanti ad una monumentalizzazione del sé precaria: la *Seconda* e poi la *Terza* e via via la *Sesta*, la *Settima* ricominciano daccapo il romanzo della lacerazione e della sua difficile ricomposizione stratificando nella scrittura additivamente memorie e figure musicali di scacchi e mezze vittorie. Nel loro insieme le sinfonie di Mahler sono un labirinto stratificato di una esemplare, universale, biografia infelice di una soggettività danneggiata. La vita danneggiata come la sentivano gli espressionisti che riscoprono *Woyzeck* di Büchner che anticipa le mutilazioni fisiche oltre che morali del militarismo e della Grande Guerra.

È come se Mahler si proponesse di realizzare il gran disegno simmeliano della valenza universale della soggettività.

Questa tensione verso l'universale individuale, verso “l'autenticità” – la linea Rousseau-Schiller-Kierkegaard-Nietzsche –, è parte del processo sociale di identificazione soggetto-collettività che, secondo Adorno, in Mahler non è più possibile. È vero, la musica di Mahler, scrive Adorno «si fa teatro di energie collettive[...] è come la visione dell'individuo che sogna l'inarrestabile collettività, ma al tempo stesso esprime oggettivamente il fatto che l'identificazione con essa è impossibile».³

Più esplicitamente in un altro passo Adorno aveva annotato:

«L'inclinazione socialista di quando era già un uomo arrivato appartiene peraltro a un'epoca in cui anche il proletariato era già inserito. Nipote di una mendicante, il suo istinto non sta dalla parte di chi si schiera con i più forti ma, sia pure senza speranza e in pura illusione, dalla parte di chi sta in margine alla società».⁴

Non la pensava così David J. Bach, il grande organizzatore socialdemocratico dei concerti per i lavoratori viennesi, che forse in modo troppo coerente saldava Mahler all'esperienza operaia sulle porte del Wien Modern con la triade Schonberg-Berg-Webern.⁵

Ma con Mahler la musica diviene essa stessa fattore della crisi, amplifica la crisi additando la falsa universalità. Lo aveva ben capito Thomas Mann che - a differenza del buon Rolland dello sterminato romanzo *Jean-Christophe* (1904-1912) che anticipa la guerra, è contro la guerra, ed è

¹ Cfr. D. B. DANNIS, *Beethoven in German Politics 1870-1989*, Yale 1996.

² TH.W. ADORNO, *Wagner Mahler. Due studi*, Einaudi, Torino 1966, p.184.

³ TH.W. ADORNO, cit., p.167.

⁴ Ivi, p.152.

⁵ P. VIOLANTE, *Eredità della musica*, Sellerio, Palermo 2007.

centrato sulla figura di un musicista -, sa che la musica è “politicamente sospetta” (Settembrini docet)⁶ e che il suo canone da Bach a Wagner è la rappresentazione della irresistibile ascesa e caduta della borghesia.

3. Le bruit de la guerre

L'esplosione fonica della *Prima* di Mahler sembra anticipare la nuova pressione fonica della guerra moderna dove il suono di cannoni e mitraglie, il loro decibel fa scomparire la musica come sistema di comunicazione. Come si può sentire la carica di un trombettiere mentre piovono le bombe e rombano gli aerei? La Grande Guerra cancella una certa funzione militare della musica che era rimasta inalterata sino a Sedan. Muta il *soundscape* della guerra.⁷ E nei diari, nelle lettere dal fronte i soldati interpretano gli scoppi di bombe e granate, le fischianti traiettorie delle pallottole come se fossero elementi di una grande composizione musicale, una sinfonia. Il nuovo suono della guerra: *Le bruit de la guerre* come titola un bel saggio Carine Trévisan che scrive: «la Grande Guerra è principalmente fatta da rumori. Avvicinarsi al fronte, alle zone di combattimento è soprattutto sentire. Prima ancora che un'esperienza visiva è un' immersione progressiva nel rumore».⁸

I soldati sembrano interessati a decifrare l'appartenenza di questi suoni per capire ad esempio dalle retrovie l'andamento della battaglia distinguendo il suono delle proprie armi da quelle del nemico. I soldati gli ufficiali incontrano la difficoltà dei critici musicali nel tradurre in parole il suono della guerra: il volume, il tono, il ritmo. Nelle lettere e nei diari la guerra è un concerto. Regina Sweeney, in un informatissimo saggio, osserva che quando un soldato dice ad un altro, avvicinandosi al fronte, che stanno per andare ad ascoltare un concerto, lo dice perché identifica i diversi tipi d'artiglieria con gli strumenti. E cita un giornale di trincea *L'Etouppille* in cui le bombe e i cannoni sono le voci, mentre i flauti sono i pezzi d'artiglieria di 75 mm, i sassofoni di 120mm, i tromboni da 155 mm, i contrabbassi da 220 mm. Questa identificazione, dice la Sweeney, consente ai soldati di fissarsi più sul suono che sulle sue conseguenze.⁹ E siccome la musica da elemento della comunicazione dentro la battaglia è diventata sempre più elemento di intrattenimento dopo la battaglia nei vari gruppi strumentali a ridosso delle trincee i musicisti mobilitati fanno entrare il *bruit de la guerre* come oggetto sonoro nelle loro composizioni e non si tratta soltanto di tamburi ma di voci che imitano i bum bum delle bombe o i ta-ra-tatà delle mitraglie mentre i più audaci come i futuristi potevano richiedere il suono vero di una esplosione. Accade al fronte ciò che accade a Cocteau che induce Satie a inserire dentro la sua orchestra per *Parade* nel 1917 una macchina da scrivere e una sirena. Nelle sere in cui andava in scena *Parade*, mentre Apollinaire si aggirava con la sua benda che si arrossava per la ferita avuta al fronte, Satie doveva prestare attenzione, lui caporale addetto alla difesa di Parigi o più limitatamente dell'incrocio di Arcueil dove abitava, a non schizzare fuori dal teatro mentre in *Parade* risuonava la sirena scambiandola per una vera e a gridare con voce profonda “Parigini. Vengo a morire con voi”.

Nell'ottobre del 1916 il *soundscape* della guerra era così reso dal sergente Luis Mairét:

«la voce formidabile delle batterie, la musica imperiosa della traiettoria delle bombe, il fracasso delle loro esplosioni, inquietanti come lo scuotimento di un mondo – una spaventosa orchestra che la scrittura non può imitare, accompagnamento crudele di tutto quello che accade là in basso, più crudele dei tuoni perché dura notte e giorno, scuote l'aria e la terra e ronza dentro l'orecchio anche quando non c'è più.»¹⁰

Regina Sweeney apre il suo saggio *The cultural translations of French Soldiers Soundscapes* con

⁶ TH. MANN, *La montagna incantata*, Mondadori, Milano 1965, pp.180 e ss.

⁷ Rinvio al recente libro a cura di S. HANHEIDE – D. HELMS – C. GLUNZ – TH. SCHENIDER, *Musik bezieht Stellung*, Universitätsverlag, Osnabrück 2013.

⁸ C. TREVISAN, *Le bruit de la guerre*, in St. AUDOIN-ROUZEAU - E. BUCH- M. CHIMENES – G. DUROSOIR (a cura di) *La Grande Guerre des musiciens*, Symétrie, Lyon 2009, pp. 5-15.

⁹ R. M. SWEENEY, *The Cultural Translation of French Soldier's Soundscapes*, in *Musik bezieht Stellung*, cit., p. 443.

¹⁰ G. MAIRET, *Carnet d'un combattant*, cit. in R. M. SWEENEY, *The Cultural Translations*, cit., p.448.

un ricordo di Marc Bloch:

«Risale alle Argonne nel 1914, il canto delle pallottole si è impresso nel mio cervello come sulla cera di un disco una melodia pronta a risuonare al primo giro di manovella. Ancora dopo 21 anni il mio orecchio conserva l'abilità di stimare- affidandosi al suono- traiettoria e probabile obiettivo di un proiettile.»¹¹

4. A colpi di martello

Naturalmente non vorrò sostenere che il sinfonismo di Mahler anticipi il Soundscape della Grande Guerra ma che ne profetizza dolore e lutto con una musica alla quale i contemporanei hanno attribuito capacità medianiche.

Come si sa Mahler fa spesso riferimento a musiche militari sostenendo che erano resti mnemonici di un'infanzia passata vicina ad una caserma. Da un punto di vista strutturale la citazione delle marce militari, Trivialmusik per eccellenza, serve invece a spezzare la gerarchia del discorso musicale, a relativizzarne il vocabolario. Gesto che tanto farà arricciare il naso ai guardiani dell'ortodossia, inorriditi dal fatto che in una sinfonia si potesse ascoltare una variazione funebre del *Fra Martino campanaro*. Ma l'insistenza sulle marce, la loro destrutturazione come avviene anche per il valzer, ne sarà contagiato Ravel, segnala in Mahler l'emersione di un grumo di dolore rappreso. Ebbene la *Sesta*, la cosiddetta Tragica, la sinfonia che si conclude a colpi di martello - e che certo possono ricordare a noi après coup colpi di mortaio - fu letta dai suoi contemporanei come un'anticipazione del grande lutto della Guerra. Nel 1906 Rudolf Specht in occasione della prima esecuzione della *Sesta* nelle sue note introduttive parla dei tre colpi di martello del finale come di colpi che distruggono un mondo. Ancora nel 1913 torna a parlare di quei colpi che annichiscono tutto un mondo e del suono dei campanacci del gregge come l'ultimo suono umano che risuona dalla valle sino alle cime innevate e che narra di una pace non più raggiungibile.

Con i campanacci Mahler come ha detto alla moglie Alma voleva «soltanto descrivere un rumore terreno che si spegne in lontananza, che l'individuo solitario sulla cima della montagna coglie come un simbolo dell'isolamento più assoluto».

La lingua che Mahler usa per la rappresentazione della fine di un mondo appare radicale e drastica a tal punto che può essere interpretabile come l'inabissamento della nebulosa sentimentale fin de siècle. Nessuna altra opera musicale come la *Sesta* sia prima dello scoppio della guerra che alla fine della stessa fu letta come visione della fine: così osserva Stefan Hanheide in un articolo del primo numero del 2014 della *Österreichische Musik Zeitschrift*, dedicato alla Grande Guerra e dal titolo esemplare: "1914- Vor dem Stahlbad" (1914- Prima del bagno di acciaio). Hanheide ricorda come il libro su Mahler di Paul Stefan nel 1910 sottolinei l'asprezza delle marce militari. L'idea che la sinfonia composta tra il 1903/04 rimandi intuitivamente agli eventi militari e politici dopo il 1914 è esplicitata la prima volta nel fascicolo dedicato a Mahler dalla gloriosa rivista viennese "Anbruch" nel 1930 con testi di Redlich ed Adorno. In quei saggi c'è un continuo rinvio alla lingua e alla pittura dell'espressionismo la cui lirica già molto prima dell'attentato di Sarajevo annuncia la Grande Guerra¹².

Mahler muore nel 1911 e si risparmia la catastrofe verso la quale va incontro la nipote Alma Rosé, figlia di sua sorella Justine e di Arnold Rosé, che morirà nel 1944 nel campo di concentramento di Auschwitz a conclusione dell'altra guerra, la seconda, inevitabile secondo i tedeschi per via di Versailles.

A contraddistinguere la *Sesta* è il pervasivo carattere di marcia che connota tutti i movimenti tranne quelli lenti. Ma la marcia della *Sesta* si differenzia sostanzialmente dalle tradizionali parade-marce-militari (come la famosa *Pariser Einzugsmarsch* che ne è l'emblema) perché non è né brillante né stimolante ma suona piuttosto deprimente e distruttiva.

Secondo Hanheide la marcia si deforma, si indebolisce in un inusuale passaggio al modo

¹¹ Ivi, p.429; ma cfr. M. BLOCH, *L'Etrange défaite: Témoignages écrits en 1940*, Paris 1946, p.75

¹² S. HANHEIDE, *Vorahnung der Katastrophen des Jahrhunderts*, in *ÖMZ*, 1, 2014, pp.12-13

minore. E' questa perdita di forza che fantasmizza la marcia. Un fantasma di marcia reca allora una minaccia che è militare e che investe l'ordine, la monarchia.

Il passaggio dal maggiore al minore è uno stilema mahleriano per eccellenza e vale come una sorta di motto acustico della sinfonia «allorché scandita dal rullo dei timpani e del tamburo militare risuona la minacciosa epigrafe delle tre trombe che enunciano la triade in la maggiore per scivolare nella battuta successiva in pianissimo nella triade in la minore.»¹³ Ma è quando il fantasma si congiunge con clash surrealista con una slabbrata citazione in fortissimo del can can che appare tutto il grottesco della guerra a venire e sembra proprio un Otto Dix.

Al fantasma della marcia indebolita vanno collegati i tre colpi di martello finali che Mahler ridusse a due e il cui valore simbolico viene estesamente richiamato nelle memorie di Alma Mahler: «Nell'ultimo tempo descrive se stesso e la sua fine, o come ha detto più tardi, quella del suo eroe. “L'eroe che viene colpito tre volte dal destino, il terzo colpo lo abbatte come un albero». Quell'albero è l'Europa?»

5. Marsch di Alban Berg

La lettura della *Sesta* come profezia di una minaccia che investe il singolo ma anche la collettività viene rafforzata dal suo emergere nella memoria creativa di Alban Berg che nel 1914 lavora ad una *Marcia* collegandosi alla *Sesta* di Mahler. Già nel 1909 Anton Webern nei suoi *Sechs Stücke* op. 6 rinvia alla *Sesta* soprattutto nel secondo pezzo e nella marcia funebre, il quarto pezzo, che si chiude con un crescendo di straordinaria e inusuale potenza in un autore che sarà definito il maestro in pianissimo o delle tre ppp.

Ha osservato George Perle che la *Marcia* di Berg per il senso di catastrofe che irradia “appare un'ideale, anche se non intenzionale, espressione musicale delle infauste implicazioni dell'attentato di Sarajevo.”

«La frammentazione ritmica- scrive Perle - e la figurazione melodica di una marcia militare ortodossa ripetutamente si unisce ad episodi polifonici di incredibile intensità ... Non è una marcia ma musica attorno a una marcia piuttosto attorno alla marcia giusto come *La valse* di Ravel è musica nella quale il valzer è similmente ridotto ai suoi minimi elementi caratterizzanti. A dispetto delle fondamentali differenze dei loro rispettivi idiomi musicali, il clima emotivo della marcia macabra di Berg è simile al raveliano valzer macabro post bellico».¹⁴

Come *Reigen* che lo precede, con *Marsch* Berg reagisce allo spettro della catastrofe nazionale e alla morte annunciata dell'impero austro- ungarico. Ricordo che Adorno sottolineasse la centralità di *Marsch* nelle composizioni di Berg e l'additasse a modello ai giovani compositori della seconda avanguardia, quella del secondo dopoguerra.

Nel suo saggio su Berg d'altronde Adorno osserva come il finale della *Sesta* di Mahler sia in *Marsch* un gigantesco modello criticamente rimeditato con il riuso del martello che era già riapparso nella *Glückliche Hand* di Schoenberg. In *Marsch* - afferma - “si concentra e intensifica fino a far toccare con mano la catastrofe e sembra rievocare la guerra vicina come la poesia di Heym e di Trakl”.¹⁵ *Marsch* dai *Drei Orchesterstücke* op.6 che precedono nel catalogo berghiano *Wozzeck* op.7 (1917-21) è stata sempre vista in rapporto all'opera che occupa Berg per quattro anni. *Marsch* anticipa nella forma e nei contenuti il *Wozzeck* che Berg trarrà dal *Woyzeck* di Büchner e alla cui prima a Vienna assistette il 5 maggio del 1914. Copia di *Preludio* e della *Marcia* dai *Drei Orchesterstücke* op. 6 (1914) furono inviati da Berg a Schoenberg l'8 settembre 1914, e a quel tempo Berg aveva già iniziato a lavorare al *Wozzeck*.

6. Malato prigioniero, rassegnato e umiliato.

¹³ G. NICASTRO, *Le sinfonie di Mahler*, Mursia, Milano1998, pp. 80 e ss.

¹⁴ Cit. in G. WATKINS, *Proof through the Night. Great War and Music* (California Press, 1996), pp.232 e ss.

¹⁵ TH. W. ADORNO, *Alban Berg*, Feltrinelli, Milano1983, p.108.

In Berg l'euforia per la guerra scompare quasi subito. In una lettera alla moglie¹⁶ dell'8 novembre 1914 scrive:

Oggi ho visto una lunga colonna di soldati feriti. Orribile. E immediatamente dopo una compagnia di soldati che cantavano e urlavano di gioia andando al fronte. Questi ricordi non saranno facilmente cancellabili. Sento a volte che viviamo ormai fuori dal mondo.

In un'altra lettera scritta la notte di San Silvestro del 1914 dice:

È comprensibile che i miei pensieri tornino alla guerra, che mi spaventa tanto da quando ho capito che durerà ancora a lungo.¹⁷

E aggiunge rilevando una contraddittoria fascinazione per la guerra dopo averla condannata:

La grande sorpresa di questa guerra saranno i cannoni che scaveranno abissi nella nostra frivoltà. Forse da questi abissi si faranno strada piano piano valori ben diversi di quelli che finora sono stati considerati gli unici che possono dare la felicità. No! Non è ancora accaduto abbastanza! La guerra non può ancora cessare. Il suo scopo non è ancora raggiunto. Ed io il cui maggior augurio per l'anno nuovo è la pace, la fine di queste sofferenze e di questi dolori, non posso desiderarla, prima che lo scopo della guerra non sia raggiunto.

Berg come tanti allora è dentro una trappola psicologica ritenendo che solo la guerra possa far saltare il tappo della frivoltà e svelare il vacuum valoriale di cui parlava Broch.

Se al crack della borsa di Vienna negli anni Settanta Johannes Strauss reagì consegnando ai viennesi la deliziosa krach-polka e l'idea che si è felici solo se si dimentica, nel 1914 Berg con *Marsch* esprime la consapevolezza che non si può dimenticare e che la sofferenza della guerra è necessaria per una nuova umanità.

Pur essendo asmatico era stato richiamato e assegnato alla fanteria. Ma a causa delle pesanti esercitazioni ha un crollo fisico già in novembre. Il referto medico che lo solleva dalle esercitazioni parla di asma bronchiale, congestione polmonare, enfisema polmonare, raucedine. Berg non fumava e la sua asma risale all'infanzia e non è guaribile. Verrà trasferito al ministero della guerra a Vienna il 14 agosto del 1915.

In una lettera del 27 agosto del 1916¹⁸ parla di un suo incontro con Schoenberg anche lui richiamato, eppure ha quarantanni, non parlano di altro se non della guerra e di come finirà. Schoenberg è dell'opinione che l'unica soluzione è la nascita di una Repubblica d'Europa come gli Stati Uniti.

Ma nella lettera fa sua la convinzione ormai diffusa che gli alleati vinceranno la guerra, perché dice «siamo esausti: e questo succederà certamente ma non potremo dichiararci vinti prima di due o tre anni». La guerra breve si allunga e s'impantana nelle trincee che ormai scavano il volto dell'Europa per centinaia di chilometri.

In una lettera del 10 settembre del '17¹⁹ riferisce di una conversazione con amici sulla imminente fine della guerra dopo il crollo russo in Galizia. E si chiede “ Il consiglio dei soldati e degli operai “ russi potrà sostenere ancora a lungo uno spargimento di sangue così terribile?” E aggiunge in un soprassalto quasi corporativo «È un genere di governo (quello sovietico) che per esempio per prima cosa ha esonerato dal servizio militare tutti gli artisti, sapendo bene che questo sono gli unici valori di un paese che non possono essere sostituiti, in definitiva tutto il resto lo è».

¹⁶ A. BERG, *Lettere alla moglie*, Feltrinelli, Milano 1976, p. 164.

¹⁷ Ivi, p.166.

¹⁸ Ivi, p.187-188.

¹⁹ Ivi, p.199.

Il 9 luglio 1918²⁰: «Scriviamo dunque lettere, viviamo di carta e rimandiamo di nuovo questo mese di esistenza umana, continuiamo a vegetare. Sono immensamente triste, sdegnato, seccato e arrabbiato e impaziente fino alla follia».

E la guerra “sono solo tre anni rubati ai miei migliori anni della mia vita.”

Il 13 Luglio 1918: «Oggi ho avuto uno strano sogno: ero in un prato e una cornacchia è passata in volo con le penne in fiamme. Mi ha lasciato avvicinare perché potessi darle aiuto, spegnendo le fiamme con il berretto. Mi ha rivolto uno sguardo riconoscente, da cane fedele. Che cosa significa?».

Il 7 agosto 1918. Riferendosi al *Wozzeck* dice: “Nella sua figura c'è qualcosa che ricorda me in questi anni di guerra, dipendente come lui da gente odiosa, legato, malato prigioniero, rassegnato e umiliato.”

Il 27 novembre 1919 scrive a Erwin Schulhoff:

Voi vi sbagliate se pensate che io fossi imperialista o militarista. Io mi chiedevo nell'agosto del 1914 se un popolo che tradisca i suoi grandi uomini come fece e fa il popolo tedesco non meriti davvero una sconfitta. Solo Karl Kraus, il mio più grande sostegno in quel tempo e nei giorni a venire ebbe il coraggio di dire la verità su questo... A dispetto di tutto questo io credo ancora nel popolo tedesco. Non nel popolo di oggi o nel viennese o nel berlinese ma piuttosto nei turingi e nel popolo delle alpi. In un popolo che ha prodotto Beethoven e tutti i grandi della musica da Mahler a Schoenberg (nomi tali che la Francia – a dispetto di Debussy, Ravel e Satie, ed altre nazioni dell'Entente non possono produrre.) Credetemi anche se non ho combattuto e non sia stato ferito in battaglia non ho sofferto di meno durante il mio servizio militare. In quegli anni di sofferenza del corpo e umiliazione non ho scritto una nota. E' stato veramente terribile.”²¹

Wozzeck di Alban Berg è un atto di accusa contro la guerra che non ha sollevato la pietra del malanno ma ha incancrenito la crisi riportando a casa soldati in crisi di identità, sotto shock, e in preda all'isteria come già nel 1916 aveva osservato il capitano medico britannico Charles Mayer.

Adorno che di Berg fu allievo ha osservato che l'identificazione con ciò che soccombe, con ciò che deve reggere il peso della società, determina la scelta dei testi nelle sue due grandi opere *Wozzeck* e *Lulu* che trascina l'opera per dargli verità dalla metafisica della Erlösung, della redenzione nella fogna. Per questo Berg – dice Adorno- “ha scelto il dramma büchneriano del soldato Wozzeck, tormentato e paranoide, che per l'ingiustizia che ha da subire si sfoga dando libero corso alla natura incontrollata e uccide l'amata Marie”. E analiticamente (atto I, scena III) precisa

«nella stanza di Maria irrompe una marcia, un suono di banda, con un Trio quasi mahleriano; ma la stridente marcia è stravolta, immersa nei confusi colori di una interiorità estraniata come in un sogno, come se fosse precipitata attraverso i vetri oscurati della povera stanza. Così col frastuono della musica in scena diventa un archetipo del potere violento che la musica militare esercita su coloro che essa trascina a forza nel collettivo»²².

Wozzeck è per Adorno “il primo modello di musica dell'umanesimo reale”.²³ Ma esso non nasce dalla guerra come immaginava Newman e all'inizio lo stesso Berg e Schoenberg, nasce contro la guerra, nasce contro la corruzione linguistica che la guerra emana.

7. Gli ultimi giorni dell'umanità

La musica durante la guerra si corrompe così come si corrompe la lingua, denunciava Karl Kraus piagata, dall'uso che ne faceva per la guerra la burocrazia e la journalle. Si è contro la guerra a condizione che non si parli la sua lingua. Questo diceva Kraus e lo inscena nel suo monumentale *Ultimi giorni dell'umanità*²⁴.

²⁰ Ivi, pp. 210-211.

²¹ Cit. in G. WATKINS, *op. cit.*, p. 239.

²² TH. W. ADORNO, *Alban Berg*, cit., p.17.

²³ Ivi, p.18.

²⁴ K. KRAUS, *Gli ultimi giorni dell'umanità*, Adelphi, Milano 1980. Luca Ronconi in Italia nel '90 a Torino al Lingotto e

Si dice che Kraus lavorasse di notte per non essere disturbato dalla stupidità che abitava il giorno. In effetti, lavorava di notte per annotare con puntiglio maniacale ciò che la stupidità aveva prodotto e aveva consegnato trionfalmente ai giornali. Il Grande Testimone, durante la guerra, non dormì mai: la macchina della stupidità lavorava troppo a pieno ritmo perché lui si potesse distrarre. Ed eccolo ad accumulare, notte per notte, a scrivere la sua Apocalisse, l'Apocalisse del Mondo di Ieri che altri avrebbero mitizzato e che lui aveva sempre fustigato. Gli stupidi erano stati sempre lì a due passi: tra la Kärtnerstrasse e l'Hofburg, e la stupidità si stendeva regolare sulle colonne della *Neue Freie Presse*. Sino al 1914 gli era bastato sporgersi dalla finestra per sentire il rumore della chiacchiera, il cui spettro sonoro fissava, maligno, nella *Fackel*, la sua rivista rosso fiammeggiante. Era convinto, come altri viennesi: Schoenberg, Berg, Webern, Loos, Wittgenstein che tutto accadesse nella lingua e che la sua corruzione indicasse la corruzione dei valori. Un tic, un lapsus, un errore: Kraus li collezionava, li sbuffeggiava, il più delle volte si indignava, ma soprattutto li esibiva come prova della corruzione. Dopo il 1914 il rumore del bavardage fu raddoppiato dal rumore dei cannoni: ma Kraus lesse quest'ultimo come il prodotto del primo e ancora una volta gli bastò sbirciare sull'angolo di Sirk (tra Kärtnerstrasse e l'Opera) per scorgere la barbarie, anzi per fare di quell'angolo elegante il centro della barbarie. In fondo per Kraus la Grande Guerra si svolge tutta lì, in quell'angolo di cartapesta, davanti a quella quinta, su una passerella sulla quale scivolavano gli orrori della guerra ma soprattutto quelli che Kraus accusa come i responsabili di quegli orrori: l'imperatore, la nobiltà, i ministri, i politici, i giornalisti (la *journalle*), gli ebrei. Da grande satirico, Kraus fissa i tratti fisici, i gesti sociali, e soprattutto la maschera sonora di questi personaggi d'operetta che si accalcano in quell'angolo o vagano nella stanza dei Palazzi o si disperdono negli scenari di guerra. *Gli ultimi giorni dell'umanità* che Kraus scrive e riscrive tra il 1915 e il 1922, tragedia in cinque atti con un prologo ed un epilogo può essere letta come un protocollo linguistico, una grande partitura che contiene la stupidità imperial-regia esemplificata in tutti i suoi registri linguistici. È Kraus stesso ad affermare che nella sua tragedia "le più crude invenzioni sono citazioni", inchiodando i suoi personaggi ad una follia vissuta come sano eroismo. La natura documentaria della tragedia illustra una singolare fedeltà ai materiali citati attraverso la tecnica del collage che mira all'exasperazione dei materiali assemblati. Il "contatto raccapricciante", come scrive Edward Timms²⁵, è la tecnica combinatoria dei materiali che deve scatenare nell'ascoltatore l'indignazione. Nel fare scivolare i suoi personaggi d'operetta, nel sorprenderli nei loro tic linguistici che sono tutt'uno con le loro scelleratezze sociali, Kraus vuole che il lettore rida e s'indigni perché la guerra l'hanno voluta tutti. Non solo la guerra è ignobile e orrenda ma è la sua lingua che dal fronte si è disseminata dentro la società. Poco meno di venti anni dopo il grande filologo Victor Klemperer - cugino di Otto, il direttore d'orchestra -, epurato dai nazisti inizierà ad annotare in un suo taccuino la disseminazione del nazismo dentro la lingua tedesca per forgiare la Lingua Tertii Imperii (LTI).

Per Kraus come poi per Klemperer gli agenti principali di questa disseminazione sono il giornalismo e la burocrazia.

Negli *Ultimi giorni* Kraus si accanisce impietosamente con la corrispondente di guerra Alice Schalek. Nei suoi "pezzi" dal fronte, la guerra si fa racconto nobile, eroico, sentimentale e questo racconto fa trasparire una fascinazione che altri, in modo più sottile della Schalek,

Hans Hollmann dapprima a Basilea e poi a Vienna nel maggio 1980 hanno dimostrato come falsa l'idea della non-rappresentabilità del testo sterminato di Kraus. Se Hollmann a Vienna divise il testo in due serate e gli spettatori stavano seduti a dei tavolini bardati di nero al bordo di una passerella che tagliava il Konzerthaus per lungo e sulla quale passava il diluvio; Ronconi giocò nell'enorme spazio del Lingotto affollato da macchine, compresa una locomotiva, oggetti, pezzi di scena urbana sulla contemporaneità del montaggio delle scene lasciando allo spettatore la libertà di girare tra le scene collegandole in un libero e individuale gioco. In ambedue i casi si è realizzata una sorprendente esperienza teatrale.

²⁵ E. TIMMS, *Karl Kraus Apocalyptic Satirist. Culture and Catastrophe in Habsburg Vienna*, New Haven e London, Yale University Press 1986; tr. it. *La Vienna di Karl Kraus*, il Mulino, Bologna 1989, p. 507, ma cfr. pp.500-519.

Dopo questo fondamentale volume che si fermava al 1918, Timms ha pubblicato ancora per la Yale UP. nel 2005 un ponderoso secondo volume *Karl Kraus. Apocalyptic Satirist. The Post-War Crisis and the Rise of the Swastika*. Due volumi impareggiabili.

esprimeranno coniugando sangue e acciaio e preparando l'avvento del nazismo. La lingua dei giornali si identifica con la lingua della guerra: i giornali sono il luogo del discorso della guerra e per questo Kraus attacca la Schalek. Per cinque atti, per quasi settecento pagine, per otto ore in teatro, Kraus attacca chi consapevolmente o no parla la lingua della guerra avendo sempre più chiaro negli anni di scrittura e riscrittura della tragedia che in gioco nella Grande Guerra non sono l'onore o il valore ma soltanto la merce e il suo modo di produzione. Questo sterminato protocollo linguistico è il solitario, beffardo atto d'accusa di chi la guerra non l'aveva voluta ma soprattutto non l'aveva veramente mai parlata.