



Scrivere d' Opera 2020
Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny
(Ascesa e caduta della città di Mahagonny)

Opera in tre atti di Bertolt Brecht - Musica di Kurt Weill 1900-1950

Prima rappresentazione: Lipsia, Neues Theater, 9 marzo 1930

Personaggi	Vocalità
Bill	Baritono
compagne di Jenny (3)	Contralto
compagne di Jenny (3)	Soprano
Fatty	Tenore
il narratore	Recitante
Jack Schmidt	Tenore
Jenny	Soprano
Jimmy Mahoney	Tenore
Joe	Basso
Mrs. Leokadja Begbick	Mezzosoprano
Trinity Moses	Baritono

Atto primo. Begbick, Trinity Moses e Fatty, inseguiti dalla polizia, fuggono con un autocarro diretti verso la Costa dell'oro. Bloccati da un guasto in una zona desertica, decidono di restare lì dove si trovano: essi stessi fonderanno sul posto una città dell'oro, la chiameranno Mahagonny e sarà un paradiso dove si potrà avere tutto: perché «gin e whisky, ragazze e ragazzi, questa è l'essenza dell'oro». I tre malfattori organizzano un'efficace propaganda ai pregi della vita nella loro città: come tante altre ragazze, Jenny e le sue sei compagne vi si trasferiscono per allietare la vita dei cercatori che nel frattempo affluiscono numerosi. Tra questi sopraggiungono Jim e i suoi amici, che si sono arricchiti dopo sette anni di duro lavoro in Alaska come tagliaboschi; Mrs. Begbick offre loro le ragazze e Jim sceglie Jenny. Ma presto nella città sopraggiunge la crisi economica. Jim contesta le già liberali leggi di Mahagonny: basta con i divieti, deve esservi permesso proprio tutto, anche soddisfare un desiderio folle come quello di mangiarsi il proprio cappello. Disgustato dalla falsità dell'ordine fondato sul denaro, Jim lo vuole sostituire con il caos di un'anarchia senza freni: mette a nudo l'ipocrisia della comunità portandone la morale alle estreme, paradossali conseguenze. Per denaro, proclama Jim, qualsiasi sopruso e qualsiasi desiderio sarà d'ora in poi lecito: mangiare, bere, prostituirsi, fare a pugni sono i suoi quattro comandamenti fondamentali. Si annuncia intanto l'arrivo di un uragano che pare sul punto di distruggere la città. Il panico e lo sconforto provocati dalla notizia della fine imminente fanno sì che le proposte di Jimmy vengano accettate: al pensiero di una catastrofe sempre in agguato per distruggere ogni cosa, concordano tutti, tanto vale vivere come se si trattasse dell'ultimo giorno della nostra vita.

Atto secondo. All'ultimo istante l'uragano cambia miracolosamente percorso: la città è salva. Ma le leggi di Jim sono rimaste in vigore e i suoi amici ne pagano gli effetti catastrofici. Jack si rimpinzisce di cibo sino a morire, mentre Joe, sul quale Jim scommette tutti i suoi averi, è sconfitto e perisce in un'impari sfida pugilistica con Trinity Moses. Disperato, Jim invita Jenny e Bill a ubriacarsi. Con un tavolo da biliardo, un'asta e un lenzuolo i tre fingono di trovarsi su una nave che veleggia verso l'Alaska, nel patetico miraggio del ritorno alla vita da tagliaboschi. Ma l'incantesimo svanisce bruscamente: Jim non ha di che pagare il conto delle bottiglie di whisky che si è scolato e nessuno, neppure Jenny, si offre di farlo; viene perciò gettato in prigione.



Atto terzo. Ai danni di Jim viene celebrato un processo-farsa: i giudici sono i suoi stessi accusatori, Mrs. Begbick e Trinity Moses. Il crimine commesso da Jim è il più grave che si possa immaginare per Mahagonny: aver sedotto Jenny e provocato la morte dell'amico Joe sono peccati veniali in confronto a quello, imperdonabile, di trovarsi senza soldi. Solo la morte sulla sedia elettrica può lavare una simile vergogna, stabilisce la sentenza. Mentre la condanna viene eseguita, un incendio divora Mahagonny; in preda a una sorta di follia, gli abitanti sfilano in cortei di protesta con cartelli che si contraddicono a vicenda, inneggiando gli uni all'ordine gli altri alla libertà: la fine di Jim è anche quella della città.

Note

La feroce satira dell'ordine sociale presupposta dall'impianto drammaturgico e la graffiante frenesia gestuale della musica hanno gareggiato nel fare di *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* uno degli esiti più felici del sodalizio Brecht-Weill, se non il più significativo in senso assoluto. L'esperienza del *Songspiel Mahagonny* venne approfondita e messa a frutto, nei due anni di gestazione intercorsi tra l'una e l'altra opera, nel consolidamento di una comune poetica che consentì di perfezionare il raffinato gioco di specchi delle corrispondenze tra il suono e la parola e nella trasformazione di un testo quale i *Canti di Mahagonny*, che lasciava qualche margine di incertezza sulla natura vagamente utopistica della città, nello spunto per un vero e proprio libretto che emettesse la drastica condanna dei peggiori vizi della moderna metropoli, primo tra tutti la capitalistica idolatria del denaro. Ma se *Aufstieg und Fall* segnò l'apice dell'illustre collaborazione, recò con sé anche i germi della sua fine. Anzitutto per il moltiplicarsi dei momenti a sfondo politico e didascalico in Brecht, che nel corso degli anni Trenta assumeranno sempre più il peso di tematiche centrali provocando un progressivo distacco da Weill, che non ne condivideva la marcata coloritura marxista. E già nel corso del lavoro preparatorio dell'opera le divergenze tra i due si manifestarono con asprezza. Brecht chiedeva alla musica la docile flessibilità di un elemento accessorio rispetto agli assunti didattici del testo; arrivò al punto di accusare Weill di essere un artista 'borghese' interessato non alla musica come strumento di critica sociale ma alla musica in sé e per sé, paragonandolo, con intento dispregiativo, a Richard Strauss. Weill, da parte sua, individuava nella parodia delle ingiustizie sociali una protesta in nome di un generale mutamento della condizione umana – ma non nei termini ideologici della lotta di classe. Marxista o meno che fosse il suo spirito, durante e dopo la 'prima' di Lipsia la sensazione di uno spettacolo di corrosivo sarcasmo arrivò comunque al pubblico: molti abbandonarono il teatro in anticipo e la serata si concluse con una furibonda gazzarra tra i sostenitori dell'opera e i suoi contestatori. *Aufstieg und Fall* venne poi definita da Adorno «la prima opera surrealista del nostro tempo»; ma il suo surrealismo è 'realistico' e rappresentò un concreto pericolo per il potere costituito, tale da suscitare azioni di disturbo delle repliche e, di lì a pochi anni, un divieto di rappresentazione nonché la tentata distruzione di tutte le copie della partitura, sempre per ordine del regime nazista. Tutto ciò per il timore di un surrealismo che non indica fughe nell'immaginario, bensì intende smascherare l'assurdo che si cela sotto l'apparente scorza di 'normalità' della nostra vita quotidiana, forse troppo spesso accettata e subita come fatale, con il pungente ricorso agli strumenti paradossali del grottesco e della caricatura.

Nonostante il suo spiccato carattere anticapitalista, l'opera subì aspri attacchi dai critici marxisti, né venne mai rappresentata nei paesi del 'socialismo reale': gli anarchici viziosi di Mahagonny e Jim in particolare, si obiettava, non sono dei borghesi bensì degli appartenenti ai ceti più umili dei diseredati. Questo presunto difetto, d'altra parte, ha il pregio di dare un impietoso ritratto del mondo di oggi senza ammannire facili ricette sulla possibile utopia del domani: riesce a fare della critica sociale senza cadere nell'ideologia. La ribellione di Jim, del resto, non ha nulla del rivoluzionario; il suo desiderio di



mangiarsi il cappello ricorda semmai il Chaplin della Febbre dell'oro che si cucina le scarpe. L'ordine e il disordine, la ragione e la follia nella nostra società in un certo modo si equivalgono: perché qualsiasi delirio di trasgressione è permesso – a patto di avere i soldi per pagarselo. Jim scopre e infrange questa legge non scritta ma ferrea: perciò deve morire. Rispetto all'uso del song sperimentato in Mahagonny, in *Aufstieg und Fall Weill* avvertì la necessità di affiancargli altre e più grandi forme, traendole in specie dalla tradizione operistica del passato, per farle proprie nello spirito della citazione e della parodia. In *Aufstieg und Fall* il desiderio primario tanto del librettista che del compositore era di costringere il pubblico borghese a meditare sui propri costumi sociali per mezzo dell'amato genere operistico, anche facendosene beffe. Invece di 'avvincere' lo spettatore in una trama, Brecht attua l'autonomia tra i diversi elementi dello spettacolo (parola, musica, scena): vuole provocare in lui una 'consapevolezza', non delle 'sensazioni'; cerca di proporre argomenti, non di coinvolgere. Weill agisce in piena sintonia: i songs passano qui in secondo piano per dare spazio a tecniche vocali svariate (gli interventi del coro, il recitativo accompagnato, il solo vocale 'a cappella', il parlato solo o accompagnato, il Lied), a citazioni stranianti (le prime battute del Tristan nel n.1) e a forme dotte (la fuga del n.10, mimesi dell'atto della fuga degli abitanti all'approssimarsi dell'uragano; il corale del n.11). Ai momenti linguisticamente 'colti' si intrecciano, in compiaciuto contrasto, una vocalità che guarda anche ai generi popolari e al teatro (assai più 'recitazione intonata' che canto spiegato) e un'orchestra numericamente molto ridotta in cui spiccano fiati e percussioni con effetti spesso gestuali e plateali, tra il jazz e il cabaret. Un contrasto che rinvia al tratto saliente della musica di *Aufstieg und Fall*: la raffinatezza di una consapevole semplicità.

Fonte: Dizionario dell'Opera Baldini&Castoldi