

LA CHITARRA DI BRECHT E LA POETICA DELLA SEMPLICITÀ

Tema con variazioni

di Fabio Renato d'Ettorre

TEMA

Inverno 1921/22: "L'illuminazione era fioca, e la poca luce offuscata dal fumo delle sigarette che s'alzava dal pavimento, dai portacenere e dalle labbra dei presenti. [...] A un tratto, qualcuno prese a cantare. Qualcuno, dopo aver deposto il sigaro umido e sottile, aveva impugnato la chitarra, tenuta fino allora sulle ginocchia, e, poggiandola contro il ventre incavato, aveva cominciato a intonare la voce raschiante, gutturale" (Arnolt Bronnen, *Giorni con Bertolt Brecht*, Rizzoli, Milano, 1962). Non si trattava del solito strimpellatore di chitarra, ma di Bertolt Brecht. "Se non fosse stato un grande poeta, un grande scrittore di teatro - affermò Hanns Heisler - avrei desiderato che avesse composto un po' di più. Avrebbe fatto molto bene a tutti. Un talento musicale sorprendente. [...] Sapeva suonare solo la chitarra. Non sapeva leggere le note o l'aveva dimenticato. Non fa nulla. [...] la musicalità di Brecht era una musicalità gigantesca, senza tecnica" (da *Eisler con Brecht - intervista di Hans Bunge*, Editori Riuniti, Roma, 1978).

Fin dall'adolescenza, Brecht cominciò a suonare la chitarra e, più tardi, il clarinetto. Era solito cantare *lieder* per gli amici nelle taverne di Augsburg e Monaco. Molte di queste canzoni, di cui compose anche la musica, furono riunite in una raccolta che si chiamò *Lieder Zur Klampfe*, cioè canzoni per un tipo di chitarra popolare con la quale egli si accompagnava. Possedeva una notevole cultura musicale e frequentava sovente l'opera e le sale da concerto. Non sapendo scrivere musica in modo corretto, Brecht inventò una grafia tutta sua, fatta di segni e sigle sul penta-

gramma. E spesso i musicisti coi quali collaborò furono chiamati semplicemente a trascrivere il suo codice con la notazione tradizionale.

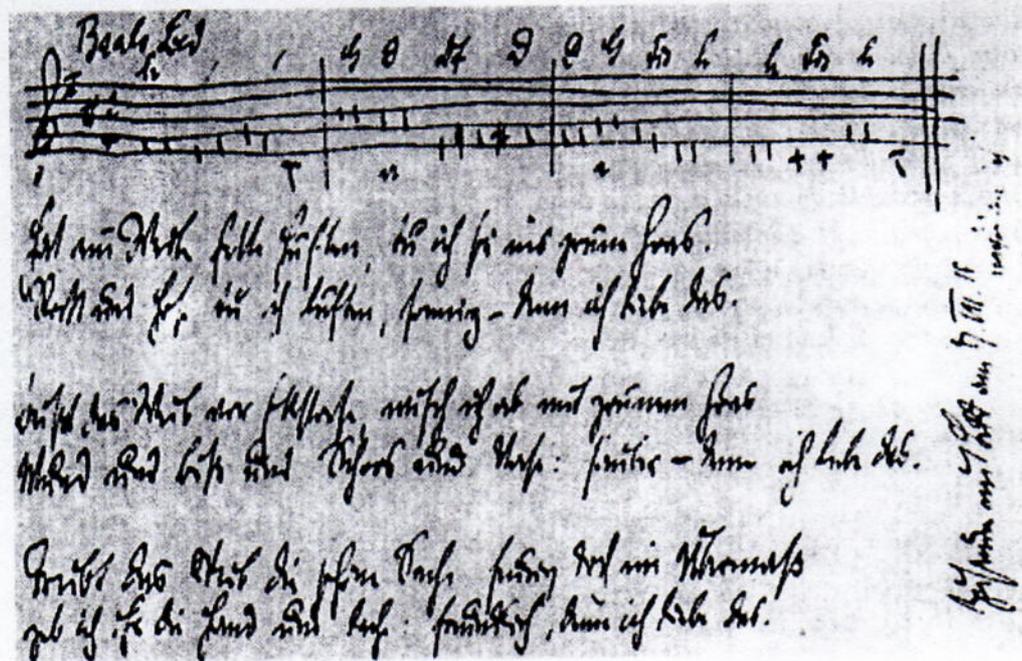
Ma perché occuparsi qui di un chitarrista dilettante? Non certo per utilizzare strumentalmente il suo nome col meschino e ingiustificato proposito di nobilitare maggiormente la storia del nostro strumento. C'è ragione di credere che la chitarra abbia contribuito a dare un indirizzo alla poetica di Brecht; allo stesso tempo la storia di Brecht ci rivela qualcosa della natura della chitarra che più volte ha segnato il percorso arti-



Bertolt Brecht, 1917

stico degli artisti che hanno saputo apprezzarla. Per inciso, ricorderemo che Brecht elaborò un teatro che non inducesse lo spettatore a immedesimarsi nelle situazioni proposte, ponendolo in un ruolo passivo nei confronti di esse, ma lo stimolasse a riflettere su uno stato di cose assumendo così un atteggiamento critico. A tale scopo ideò una messinscena particolare che svelasse trucchi e convenzioni e ottenesse così un effetto di straniamento fra pubblico e scena (*Verfremdungseffekt*). Allo stesso tempo concepì un modello musicale che fosse in grado di rappresentare l'ironia, la tragedia, la rabbia che caratterizzano il suo messaggio artistico, ma che nel contempo potesse essere compreso da tutti e rendesse lo spettatore comunque partecipe e consapevole, insomma attivo. La formula giusta gli sembrò quella della canzone popolare urbana, immediata, amara e, a volte, rude. "Nella lirica - scriveva Brecht nel 1938 - ho cominciato con le canzoni con accompagnamenti di chitarra per le quali buttavo giù contemporaneamente versi e musica. [...] Il "song", che dopo la guerra arrivò nel nostro continente presentandosi come canto popolare delle grandi città, quando me ne sono servito io aveva già assunto una forma convenzionale. È da essa che sono partito e l'ho infranta solo più tardi" (da Bertolt Brecht, *Diario di lavoro 1938-1942*, Einaudi, Torino, 1976).

La semplicità della ballata popolare, della canzone e della chitarra suonata con pochi ma efficaci tratti, divenne per Brecht un'arma comunicativa, la formula persuasiva del suo ideale artistico. Che Brecht avesse ben chiaro in mente il suo modello musicale lo dimostra il fatto che Kurt Weill, prima di intraprendere la sua lunga e fruttuosa collaborazione col poeta, si fosse dedicato a comporre musica atonale e dodecafonica, molto distante dagli orizzonti verso i quali si sarebbe diretto al fianco di Brecht. "La rinuncia dell'arte per l'arte, il sacrificio dell'individualità del compositore, [...] il legame con i movimenti giovanili e, conseguentemente, la semplificazione del mezzo espressivo, sono tutte tappe del medesimo cammino" spiegò poi lo stesso Weill presentando l'*Opera da tre soldi* (da *Cinque secoli di stampa musicale in Europa*, Electa, Napoli, 1985). D'altra parte chiunque ricordi il *Lied der Galgenvogel*, *La Canzone dei pendagli da forca*, dai sopra citati *Lieder zur Klampfe*, brano recentemente riproposto in varie città italiane da Strehler nello spettacolo *Milva canta un nuovo Brecht*, si renderà conto di come la musica del poeta abbia influenzato quella di Kurt Weill, Paul Hindemith, Hanns Heisler, Paul Dessau, i musicisti che ebbero modo di cooperare con lui. E le documentazioni pervenuteci sulle collaborazioni artistiche intercorse fra Brecht e i suoi musicisti



Bertolt Brecht. Manoscritto originale della Canzone di Baal (1918)

confermano che egli ebbe un peso fondamentale nel concepimento della musica delle loro opere. Se da un lato è facile immaginare che la scelta della chitarra da parte del drammaturgo sia stata dettata da circostanze banali o casuali, è certo che esiste una corrispondenza fra lo spirito dell'arte di Brecht e quello dello strumento su cui compose e cantò. Il carattere confidenziale del suo suono, la suggestività arcaica e, a volte, popolaristica del timbro devono avergli fatto assaporare il gusto poetico della semplicità. Un criterio di partenza, questo, che si è via via arricchito di nuove motivazioni successivamente, durante la sua collaborazione con Weill. Questi inserì la chitarra in diverse sue opere come *Opera da tre soldi*, *Ascesa e rovina della città di Mahagonny*, *Happy End*, *Il Requiem di Berlino*, anche nelle varianti di chitarra hawaiana e chitarra-basso, unitamente alla fisarmonica, al bandoneon, all'harmonium, all'organo, alla celesta, al banjo e ad altri strumenti in genere assai poco utilizzati. In tale ambito essa doveva assumere un valore dissacratorio, in contrapposizione alla sonorità tradizionale dell'organico orchestrale di Wagner. Va detto che la semplicità delle canzoni di Brecht e Weill è in effetti illusoria poiché poco di prevedibile e di "leggero" può riscontrarsi. Vi è certo l'adozione di modalità jazzistiche e di ritmi di danza popolaristici quali il tango, il valzer, il fox-trot, il blues, la marce, che estremizza una tendenza già evidente nelle Sinfonie di Mahler. Ma spesso sia l'aspetto melodico che quello armonico, sviluppati in un contesto decisamente tonale, appaiono in Brecht e Weill bizzarri e originali. Un esempio per tutti, il celebre *Lied vom Surabaya-Johnny*, in cui è davvero difficile prevedere gli sviluppi del tema. E quando anche la forma musicale appare più elementare, essa sorregge testi i cui contenuti non hanno niente a che spartire con l'intrattenimento. Soltanto il ritmo si presenta sempre nitido e chiaro, senza artifici, ed è scandito quasi sempre - ciò è significativo - dall'alternarsi di bassi e accordi. È evidente che non si tratta di musica popolaristica o di consumo, per lo spessore culturale e umanitario dei testi cui si accompagna. È stata da subito musica per il teatro, anche prima dell'effettiva realizzazione teatrale.

L'arte concepita da Brecht si nutre di una sorta di verismo depurato di ogni sentimentalismo e finalizzato alla caricatura, all'enfatizzazione e

alla critica della realtà rappresentata: in definitiva essa costituisce una propaggine del coevo espressionismo.

Brecht parla di un nuovo teatro politico ed "epico", che deve "narrare" un avvenimento sulla scena anziché "impersonarlo", implicando con ciò la volontà di interpretarlo, di criticarlo. E fra le corde del nostro strumento risuonano i giusti toni narrativi per poterlo realizzare. In fondo poco importa sapere se proprio la chitarra abbia indirizzato il drammaturgo verso un certo tipo di sensibilità estetica o se viceversa la scelta dello strumento sia stata la conseguenza di un'intima tendenza artistica. L'essenziale è constatare una correlazione fra la chitarra e l'arte di Brecht, un legame significativo che invita a riflettere ancora una volta sulle potenzialità espressive dello strumento non soltanto per quello che può ottenere praticamente, ma anche, e qui soprattutto, per ciò che suggerisce e ispira artisticamente.

VARIAZIONI

Il fascino che la chitarra ha esercitato su Bertolt Brecht ha coinvolto in epoche diverse anche altri artisti indirizzandoli verso un ideale di "semplicità" gravido di implicazioni poetiche. È interessante notare come questo ideale, indotto dalla tenue sonorità dello strumento, dalle sue sottili polifonie o dalla connotazione popolaristica cui a volte è legato, sia stato di volta in volta interpretato secondo ottiche differenti assumendo valori stilistici e qualitativi assolutamente distanti. È naturale pensare alla simpatia che Schubert manifestò per la chitarra ed all'uso che egli ne fece. La consuetudine della chitarra nella musica d'intrattenimento dell'epoca è documentata dall'iconografia Biedermeier e, fra l'altro, da due colorite testimonianze epistolari, la prima del celebre pittore austriaco Moritz von Schwind, abituale confidente del musicista austriaco, la seconda di Hoffmann von Fallersleben, poeta e dotto del tempo: «...abbiamo tenuto una specie di baccanale alla "Krone"; abbiamo pranzato tutti lì, eccetto Schubert che era a letto malato. [...] La tavola era più che mai affollata da persone allegre; dopo pranzo arrivarono due violini, una chitarra e infine un magnifico "punch". Queste piacevolezze portarono l'allegria al colmo» (da: "Schubert visto da chi lo conobbe",



Franz Schubert con la chitarra in una rara immagine tratta da una cartolina pubblicata a Vienna per le celebrazioni schubertiane

Longanesi & C., Milano, 1955). “[...] Proseguimmo per Heiligenstadt. Lungo il cammino sfilano davanti ai nostri occhi ridenti trattorie in mezzo a giardini ombrosi; dovunque musica e suoni di violino accompagnati da canti e dalla voce d’una chitarra” (ibid.). A quell’epoca non si facevano distinzioni rigide fra la musica d’intrattenimento e quella cosiddetta “seria”; la maggiore o minore profondità dei pezzi era rimessa al caso singolo e dipendeva soprattutto dal valore dei compositori. È certo però che la prima, specie se legata al canto, rifuggiva i virtuosismi e le arditezze che caratterizzavano la seconda, preferendo un clima musicale domestico, raccolto. La similitudine con l’esperienza di Brecht è dunque immediata: anche Schubert era solito frequentare osterie con un gruppo di amici eletti accompagnando i propri *lieder* con una chitarra suonata senza troppo impegno, con “semplicità”. E sappiamo bene tale semplicità che spessore poetico abbia impresso alla produzione *liederistica* di Schubert: brevi giri armonici, spesso ricavati da semplici arpeggi o dall’alternarsi di bassi e accordi, sorreggono un lirismo delicato nel tratto ma di grande intensità espressiva; basti pensare ai *lieder An die Musik* D 547, al D 257 *Heidenroslein* o all’*Ellens Gesang III “Ave Maria”* D 839, per citarne tre fra i più celebri. Fermi restando i dubbi e le ipotesi formulati da Thomas F. Heck nel suo interessante articolo circa il rapporto creativo del

musicista austriaco con la chitarra (vedi i nn. 24 e 25 de “il Fronimo”), non v’è dubbio che essa abbia influito non poco sul carattere dei suoi *lieder* e sul modo di trattare l’accompagnamento pianistico in genere. Significativa, ad esempio, la splendida *Sonata* D 823 per arpeggione e pianoforte, in cui la concertazione è limitata in modo da porre in risalto le qualità musicali dell’anomalo strumento solistico, creazione dello stesso liutaio Johan Georg Stauer che fabbricò la chitarra di Schubert, e dove la parte del pianoforte è condotta prevalentemente per bassi e accordi. Questo probabile retaggio chitarristico, in virtù delle rilevanti conseguenze artistiche che ha determinato, riveste un’importanza senz’altro superiore a quella, alquanto modesta, che assume il noto *Quartetto* per flauto, viola, violoncello e chitarra di Matiegka/Schubert, nel quale la semplicità del linguaggio rimane fine a sé stessa generando un prodotto di maniera. Di analogo approccio compositivo anche la produzione per chitarra di Carl Maria von Weber, ma con una connotazione forse riduttiva rispetto al modello schubertiano. Nella convinzione che la chitarra non fosse degna di una dimensione concertistica, Weber le dedicò infatti brani più apertamente d’occasione, anche se talvolta decise di inserirla all’interno di alcune sue opere liriche. Sebbene vada riconosciuta la felice vena melodica dei suoi *lieder*, risulta evidente che alla modesta opinione che il compositore nutrì nei con-

fronti dello strumento corrisposero realizzazioni musicali di tenore squisitamente "leggero" seppure di buona fattura (vedi "il Fronimo" nn. 90, 91, 93).

La chitarra probabilmente ebbe la sua parte anche nella *mélodie*, l'equivalente francese del *lied* tedesco, giacché alcune foto d'epoca la ritraggono nell'



Henri Duparc, Pierre de Bréville, Maurice Bagés (1895)

entourage musicale della Parigi di fine Ottocento al fianco di amatori ed artisti, fra cui spiccano Gabriel Fauré e Henri Duparc. Una conferma in più della sua presenza in ambienti colti, a sostegno di liriche, seppure

d'occasione, senz'altro di una certa qualità.

Il principio della semplicità e della linearità fu l'indirizzo incondizionato del neoclassicismo musicale d'inizio secolo in opposizione all'espressionismo e all'impressionismo. Ma l'ottica retrospettiva e restaurativa in cui tale principio fu concepito lo pone assai lontano, ad esempio, dall'atteggiamento artistico brechtiano.

"Reagire all'exasperazione cromatica postwagneriana [...] purificare, semplificare la forma [...] sfuggire al soggettivismo ottocentesco e romantico e creare delle musiche nitide e chiare,

indipendenti da influssi pittorici o letterari". Così scriveva Castelnuovo-Tedesco nell'articolo *Neoclassicismo musicale* pubblicato in *Pegaso* nel 1929.

Com'è noto, nel repertorio neoclassico la presenza chitarristica è persino massiccia e trova origine nell'accordatura per quarte dello strumento, che agevola una realizzazione armonica di tipo tradizionale, facilmente decodificabile, nel suo potere evocativo e narrativo, nell'essenzialità della sua polifonia. Quasi mai al proposito di rendere lineare e comprensibile il messaggio musicale è corrisposta una semplicità tecnico-esecutiva, come è possibile verificare riflettendo sulla qualità delle opere ascrivibili a questa corrente. In questo caso l'idea di "semplicità" è legata ad una chiarezza dell'aspetto armonico e tematico delle opere intesi in senso tonale, in contrasto con quella che fu definita dal Gruppo dei Sei come "l'intossicazione austriaca".

A volte l'ideale semplicità è cristallizzata nel



Gabriel Fauré con Winnaretta e Edmond de Polignac (1895)



Pierre-Georges Jeannot, *La Chanson* (olio su tela, 1891). Primo a sinistra Gabriel Fauré. Con la chitarra lo chansonnier Gibert

titolo dell'opera, quale testimonianza di un modello formale o stilistico di riferimento cui non necessariamente corrisponde un'agile esecutività o una facilità comunicativa della composizione. Le *Five Bagatelles* di William Walton denunciano nella loro denominazione le modeste ambizioni artistiche impegnate dall'autore, il quale le considerava piacevoli ma di scarso spessore. Come sappiamo, il successo ottenuto dall'opera probabilmente indusse l'autore a ricredersi, giacché ne trasse successivamente una rielaborazione per orchestra. Certamente, considerando la loro data di composizione che coincide con i primi anni Settanta, se pensiamo alle *Five Bagatelles* in rapporto alle significative evoluzioni della musica avutesi dalla seconda Scuola di Vienna fino a quel periodo, soprattutto negli anni Cinquanta con i laboratori musicali del "Ferienkurse" di Darmstadt, non si può che riconoscerne la semplicità linguistica. Ma è legittimo – quesito scottante che meriterebbe una trattazione a parte – stabilire la validità artistica di un'opera esclusivamente in senso evoluzionistico basandosi sul criterio del nuovo, trascurando quello, senz'altro meno oggettivo ma eloquente, della felicità dell'invenzione?

Infine, vi sono composizioni musicali il cui titolo rinvia ad una semplicità virtuale che si accompagna ad una forma questa volta più complessa. È il caso della *Serenade op. 24* per clarinetto, clarinetto basso, mandolino, chitarra, violino, viola, violoncello e voce di baritono (nel quarto movimento) di Schoenberg e della *Seconda Serenata-Trio* per arpa, chitarra e mandolino di Petrassi. La *Serenade* è sempre stata legata ad una visione popolareggiante e sentimentale della musica, che si è tradotta nella tradizione colta classica in musica d'occasione. Quando i musicisti del nostro secolo si sono rivolti a questa forma musicale lo hanno fatto per recuperarne il valore timbrico e il clima seducente e delicato. Nei brani sopra menzionati la chitarra è affiancata al mandolino, secondo un *topos* della tradizione popolare italiana; i versi del celebre *Sonetto n. 217* di Petrarca incastonati fra i movimenti centrali della *Serenata* schoenberghiana confermano questa ascendenza culturale. Di eguale tenore anche i *Drei Lieder op. 18* per voce, clarinetto e chitarra di Anton Webern, anche se il referente artistico qui va alla tradizione liederistica viennese, nella quale comunque, come si

è detto, la chitarra ha rivestito un ruolo tipico. In queste opere Schoenberg, Petrassi e Webern realizzano una semplicità intenzionale, poetica, riferita al modello popolare che rievocano, destinata a trasparire da un linguaggio per niente manierato e del tutto in linea con il loro complesso percorso artistico.

FINALE

Dalle considerazioni sull'esperienza chitarristica di Brecht e degli artisti successivamente menzionati appare evidente che mentre alcuni musicisti, in particolare i chitarristi-compositori, si sono impegnati a evidenziare le doti polifoniche ed espressive della chitarra dilatandone al massimo le potenzialità – intenzione già palese nei titoli delle loro opere: *Gran Sonata Eroica*, *Gran Solo*, *Studio da concerto...* – altri invece sono rimasti incantati dal suo lirismo tenue, un po' *naïf*, traendone spunti per mirabili creazioni artistiche. È altrettanto evidente che la "semplicità" cui si allude non è da intendersi in senso riduttivo, anche quando, nei casi sopra esaminati, lo strumento sia stato utilizzato in ruoli musicalmente secondari e limitati nel profilo strumentale. Ciò che conta, in questa occasione, è di considerare la chitarra non tanto come strumento per l'esecuzione bensì come strumento per l'invenzione, evidenziando in particolare come all'estetica della semplicità possa corrispondere per contrasto un grande spessore poetico. Per quanto eterogenee e certamente non esaustive, le esemplificazioni proposte hanno voluto dimostrare quanto grandi siano le doti suggestive della chitarra e come esse siano state interpretate in modi diversi dai vari artisti che hanno saputo coglierle.

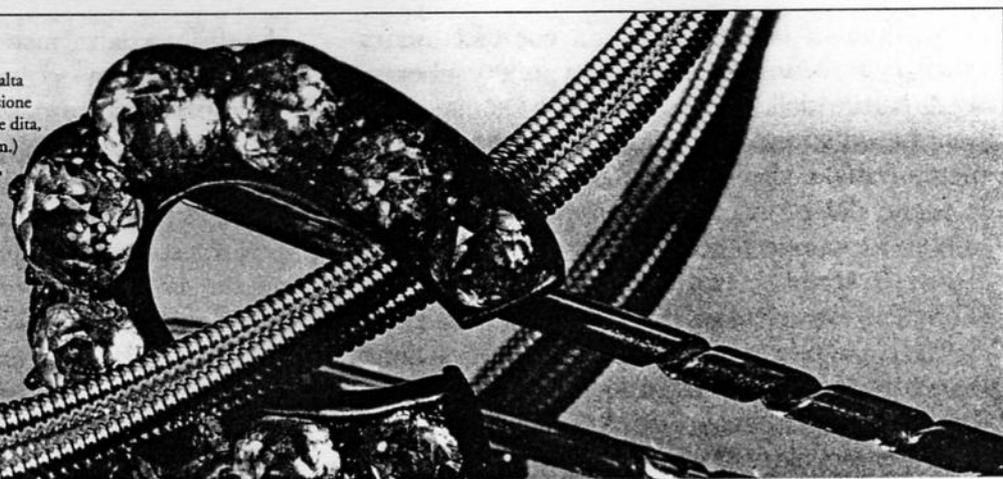
Rubens Tedeschi, in un interessante saggio sul rapporto che D'Annunzio ebbe con la musica e i compositori, ci informa che il poeta amava dilettarsi con la chitarra. E doveva amarla davvero giacché in un vecchio servizio televisivo del 1969 su Andrés Segovia, curato da Gastone Favero e riproposto recentemente da Raidue, fra i cimeli, i ricordi e le testimonianze della vita artistica del concertista, raccolti nella sua ricca villa, si nota una lettera incorniciata, forse di elogio, in cui si distingueva qualche parola, [...] *vous retrouver demain et après demain [...] je vous embrasse*, la data, 22 marzo 1931, e la firma: Gabriele d'Annunzio.

Può sembrare strano che uno strumento così spesso legato all'idea dell'essenzialità e della delicatezza abbia potuto toccare la sensibilità del Vate, tanto più che la poetica della semplicità era del tutto estranea all'estetica decadente. Tuttavia è facile immaginare che egli l'abbia apprezzato proprio come strumento ispiratore di poesia, per la sua discrezione ed eleganza, secondo un'accezione quindi distante da quella intesa da Brecht. Non è dunque importante se la chitarra "parli" il dialetto o la lingua pura, se si esprima nelle ballate popolari o nelle opere colte contemporanee; è essenziale, qui, notarne il potere seduttivo, così mirabilmente raccontato da Petrassi (in: *Goffredo Petrassi. Autoritratto*". *Intervista elaborata da Carla Vasio, Laterza, 1991*):

"Avevo trovato una chitarra e passavo delle ore a suonare: non suonavo veramente, mi limitavo a passare le dita sulla tastiera sfiorando appena le corde vuote. Ascoltavo le risonanze che riempivano il silenzio del pomeriggio estivo e mi davano una suggestione sonora da cui ero trasportato in un mondo fantastico, poetico, fuori dalla realtà. Molti anni dopo, quando ho scritto delle composizioni per chitarra, ho risentito la suggestione di quel suono, una risonanza che continuava nel ricordo dopo anni" .

Ringrazio Debora Pennella per aver reso possibile il reperimento delle foto a pagina 19. F. R. d'Ettore.

EXTRASOFT: Sottile, per neofiti o chitarre dure
 SOFT: Leggera, per studio avanzato o chitarre ad alta
 tensione
 REGULAR: Professionale, già molto resistente alle dita,
 per diapason medi (65/66 cm.)
 STRONG: Ultraprofessionale, brillante e corposa,
 maggior tenuta d'attacco
 EXTRA STRONG: Amata dagli Esecutori
 di Flamenco, massimo impatto sonoro



Dogal Diamante per Chitarra Classica: Armonie Preziose

Diamante: Carbonio puro cristallizzato, molto trasparente; tagliato e lavorato, prende forma e aspetto di Brillante, cioè di Pietra Preziosa...

Suoni Purissimi, Incontaminati
 una corda che non mente,
 Specchio della Tua Passione

Nasce dal Carbonio, non ha eguali;
 Carbonio del Monofilo dei Cantini
 e nel Multifilo dell'anima dei Bassi

Ottima tenuta di Suono e,
 Last but not Least,
 tiene superbamente l'Accordatura

Porta il Nome di un Maestro
 E' costata anni di ricerche
 Per raccontare il Ghiaccio e il Fuoco,
 Per riflettere il Lampo

Brillante, senza sacrificare la Corposità,
 Ricca in Armonici, pur con una
 Fondamentale ben denotata

Dogal Diamante:
 a Te farla Brillare...

Dogal STRINGS S. Croce 2238
 30125 VENEZIA Tel. 041.5240601 Fax 5240916

