

PAUL HINDEMITH E LA MUSICA DEL CORPO

Maria Innocenza Runco**Introduzione**

Il saggio intende esaminare l'opera *Mörder, Hoffnung der Frauen* [*Assassino, Speranza delle donne*] su musiche di Paul Hindemith e testi di Oskar Kokoschka, a partire dall'affascinante rapporto tra il linguaggio musicale e quello corporeo esibito in scena.

Ciò che qui interessa non è verificare se e come la parola venga assimilata dal codice sonoro fino a diventare, in alcuni casi, “musica su musica”, ma il modo in cui il tessuto musicale si sviluppa rispetto alle manifestazioni mimico-gestuali dei personaggi.

L'attenzione di tanti compositori di inizio Novecento per le potenzialità comunicative del corpo (paradigmatiche le musiche per il balletto composte da Igor Stravinskij: *L'uccello di fuoco*, *Petrouschka* e *La Sagra della Primavera*¹ o, più avanti, quelle di Darius Milhaud: *Il bue sul tetto*, *La Creazione del mondo*, *Il treno blu*)² si staglia, nel variegato panorama di sperimentazioni dell'epoca, come frutto della ricerca di modalità espressive originali e più fluide rispetto a quelle tradizionali. L'interesse per il corpo affiora quale risultato del percorso di evoluzione del teatro musicale che le avanguardie, in un rinnovato entusiasmo per quella forme artistiche fondate sulla sinergia tra linguaggi diversi, pongono al centro della loro riflessione. Nella resa musicale delle movenze corporee contenute nei testi letterari, compositori e musicisti pervengono ad orizzonti inediti, di fronte ai quali i moduli e gli stilemi classici appaiono ormai inadeguati. Il dinamismo del corpo si traduce, nelle partiture, in una ricchezza di soluzioni ritmiche e armoniche più fluenti rispetto a quelle del passato. C'è un “corpo musicale” che talvolta combacia con quello letterario e scenico, talvolta si costruisce in autonomia dagli altri codici espressivi.

La musica di Hindemith per *Assassino, Speranza delle donne* aderisce al corpo in scena e dà un corpo alle parole di Kokoschka; al tempo stesso delinea figurazioni cinestetiche differenti da quelle proposte nel testo letterario. È una musica che stimola percettivamente lo spettatore e fa da *collant* tra il suo corpo e quello dell'attore.

La disamina della partitura è preceduta da un'analisi del contesto in cui è maturata la scrittura dell'opera. Sono stati delineati gli influssi latenti tra il pensiero musicale hindemithiano e l'estetica

1 *L'Oiseau de feu*, *Petrouschka*, *Le Sacre du printemps* risalgono rispettivamente al 1909, 1910, 1913.

2 *Le boeuf sur le toit*, *La Création du monde*, *Le train bleu* vennero portate sulle scene tra il 1920 e il 1923.

del tempo; in particolare, i tratti salienti della poetica del primo Hindemith sono stati evidenziati attraverso riferimenti al mondo filosofico e più generalmente artistico della Germania dell'epoca.

Kokoschka scrive il testo di *Assassino, Speranza delle donne* nel 1907, preannunciando i capisaldi di quell'intensa esperienza avanguardista che fu l'espressionismo tedesco; Hindemith mette in musica i versi kokoschiani nel 1919 e li porta in scena nel 1921 a Stoccarda.

L'opera – insieme a *Sancta Susanna* (1922) e *Das Nusch-Nuschi* (1921)³ – è catalogata come esempio della produzione espressionista di Hindemith, produzione che, talvolta troppo sbrigativamente, viene circoscritta a confusa fase di passaggio, tappa della ricerca da parte del giovane compositore di un proprio stile espressivo. Del periodo trascorso da Hindemith in Germania (dalla nascita fino al 1938), infatti, la maggior parte dei manuali e volumi privilegiano la fase “costruttivista”, risalente a metà degli anni venti, in cui la critica ha ravvisto il consolidarsi della natura più autentica del compositore: quella dell'artigiano che costruisce nel rispetto dei pilastri fondamentali della tradizione.⁴

I lavori espressionisti hindemithiani, a nostro avviso invece, meriterebbero più attenzione, perché costituiscono un consapevole momento di scelta del musicista che, sin da subito, senti a lui congeniali forme di equilibrio e di sintesi tra la ricerca del nuovo e la rivitalizzazione del passato, peculiarità questa che impregnò tutto il suo repertorio successivo. A riprova basti citare la sua teoria neotonale sulla composizione (1937-1939),⁵ in cui l'autore chiede che la tradizione musicale di Bach, Schumann e Brahms si rinnovi alla luce delle istanze della modernità.⁶

3 Il testo letterario della *Santa Susanna* è di August Stramm (1914), quello di *Das Nusch-Nuschi* di Franz Blei (1904).

4 L'artigianato di Hindemith è stato poi variamente interpretato. Per alcuni questo era espressione del talento pedagogico del compositore, così il direttore d'orchestra Wilhelm Furtwängler: «Un alto Ethos di nobile artigiano, che caratterizza Hindemith come i maestri altotedeschi, sembra predestinarlo naturalmente all'insegnamento [...]» (WILHELM FURTWÄNGLER, cit. in JOSEPH WULF, *Musik im Dritten Reich*, Ullstein, Berlin, 1983, p. 338). Così invece la propaganda nazionalsocialista: «Dopo la fatale decisione, contraria al mondo spirituale dei primi poeti Stramm, Kokoschka, Blei e Schiffer, estranei al nostro carattere nazionale [...] ora nelle creazioni di Hindemith ci sono di nuovo equilibrio e forma e si può di nuovo chiamarlo maestro della musica tedesca» (PAUL BERTEN, cit. in ALBRECHT DÜMLING, *La funzione dell'artista apolitico. Il lungo percorso di Paul Hindemith: dall'adattamento all'emigrazione*, in ROBERTO FAVARO-LUIGI PESTALOZZA (a cura di), *La musica nella Germania di Hitler*, Libreria musicale italiana, Lucca, 1996, p. 103. Questo saggio offre, inoltre, una chiave di lettura del senso, non sempre chiaro, della permanenza di Hindemith in Germania fino al tardo 1938.

5 Hindemith consegna la sua teoria sulla composizione al trattato teorico *Unterweisung im Tonsatz* che intendeva porsi, nelle intenzioni dell'autore, come valida alternativa alla dodecafonia schönberghiana. Del resto già la prime composizioni, il *Primo Quartetto per archi* ed il ciclo delle *Sonate op. 11*, entrambi scritti tra il 1918 e il 1919, non risentono delle rivoluzioni atonali in atto a Vienna in quegli anni. Se si considera l'espressione “Nuova Musica” in senso stretto, ovvero la musica che prende avvio da Schönberg ed ha come tratto fondamentale l'atonalità e “Nuova Musica” in senso lato, cioè la musica moderna meno radicale tra cui rientrano, per esempio, Bartòk e Stravinskij, Hindemith è da collocare in questa seconda corrente. Cfr. HANS HEINRICH EGGBRECHT, *Musica in Occidente*, La Nuova Italia, Firenze, 1996, p. 603.

6 Si pensi alle opere teatrali *Cardillac* (1926) e *Mathis der Maler* (1934–35), che reintroducono forme del contrappunto.

La partitura di *Assassino, Speranza delle donne* è un felice connubio tra appostamenti sul confine, in cui la presenza di cromatismi che spingono l'armonia generale del brano ai limiti della tonalità) e stazionamenti su costrutti e modelli tradizionali come quelli contrappuntistici, dove aleggia un rassicurante atonismo. Non solo, se contestualizzata e confrontata con il panorama immediatamente precedente e coevo, l'opera hindemithiana costituisce un'autentica alternativa rispetto, per esempio, alle strade imboccate da due pionieri della modernità musicale: Claude Debussy e Arnold Schönberg.

Il primo ricorre ad una scrittura musicale che aderisce alla lingua nell'impostazione ritmica e che si muove come un arabesco⁷ nell'impianto melodico e armonico. L'esempio più compiuto è l'opera *Pelléas et Mélisande* [*Pelleas e Melisanda*, 1893–1896], dove proprio il nuovo rapporto tra musica e parole diventa motore propulsore di una nuova drammaturgia musicale.

Il secondo, a partire da *Erwartung* [*Attesa*, 1909], procede all'esplorazione della psiche attraverso una musica fortemente simbolica, che si spinge intenzionalmente e ripetutamente a corrodere le linee armoniche classiche per costruirne delle nuove.

L'inconscio è predominante pure in Hindemith, ma questa volta emerge come inscindibile dal corpo. La musica, orientata ai fremiti corporei in quanto espressivi di quelli della psiche, diventa manifestazione delle pulsioni più recondite. È per questo che la sua forma specifica risulta non sovrapponibile con le forme di repertorio: “essa si ferma prima, al punto di emergenza dell'espressione e nasce dallo sforzo di afferrarne il movimento”.⁸ Il movimento delle passioni.

1. L'estetica musicale nel conteso culturale tedesco dei primi anni del Novecento

Agli inizi del Novecento prende avvio in Germania una radicale riforma della vita fisica e morale di uomini e donne, una rivoluzionaria *Lebensformbewegung* che trova nel corpo il suo strumento nevralgico di realizzazione. Il proclama di quegli anni è liberarsi dalle costrizioni imposte dallo stile di vita tradizionale. Cambiano l'alimentazione, le condizioni igieniche e di lavoro, le forme di abitabilità, tutte orientate adesso a salvaguardare e potenziare la salute e la bellezza fisica. La nuova *Körperkultur* trova nell'affezione ai bagni, ai massaggi, alla ginnastica e allo sport il suo credo.⁹ Il gesto, inteso nel significato profondo di espressione, diventa manifestazione visibile delle

7 PHILIPPE ALBÈRA, *Il teatro musicale*, in JEAN-JACQUES NATTIEZ (a cura di), *Enciclopedia della musica*, Einaudi, Torino, 2003, vol. II, p. 227.

8 Ivi, p. 229.

9 Da qui l'acclamato consenso riscosso da pubblicazioni come quella di HANS FILCHER, *Körper-Schönheit und Körperkultur*, Deutsche Buch-Gemeinschaft, Berlin, 1928.

più recondite pulsazioni interiori e «rivelazione della ritrovata armonia dell'individuo con sé stesso e con il cosmo».¹⁰

Questa innovativa idea di corporeità promuove il ritorno dell'uomo alla sua condizione naturale, primigenia, rispetto alla quale il consueto modo di vestire appare artificioso e deformante. I bavero delle giacche maschili vengono definitivamente bollati e i corsetti catalogati come nocivi per il corretto funzionamento dell'organismo.¹¹ Da ora in avanti si privilegiano abiti più leggeri, in grado di garantire movimenti agili e soprattutto maggiore circolazione dell'aria, considerata elemento curativo della pelle:

Ciò che ci è necessario è un sentimento naturale per il corpo, che si acquisisce attraverso la sua cura. Un uomo – che fa il bagno, pulito e rinfrescato, che si lascia attraversare da un infinito senso di benessere, che rende sensibile la vita di ogni parte della sua coscienza – può questo uomo spingersi a distruggere tale senso di benessere attraverso abiti costringenti e castigati? Avrà il desiderio di farlo, quando esercita la sua forza nel lavoro, nel gioco, nella corsa, nel nuoto, nell'equitazione e nella ginnastica e ha percepito che le sue membra sono tanto buone quanto belle? Sarà tormentato se ciò non riesce a manifestarsi nel suo modo di vestire?¹²

La riscoperta del corpo è scoperta positiva della nudità. Nudità come sinonimo di salute, vitalità fisica e spirituale dell'individuo che, nel partecipare all'ordine del mondo esterno, si ricongiunge allo stato più autentico dell'essere.

Il nuovo pensiero non mancò di destabilizzare e suscitare polemiche. E così, mentre i quadri del pittore Hugo Höppener¹³ nobilitavano, oltre ogni tabù, immagini di nudo all'interno di una visione del mondo mistico-panteistica, che permetteva di sciogliere i conflitti tra i due sessi senza necessariamente decostruire l'ordine morale dell'osservatore borghese, poco tempo prima, nel 1907, si annotava con stupore il disorientamento dinnanzi al termine *Nacktheit* (nudità), reo di sgretolare il comune sentimento di pudore: «È particolare quale impressione susciti la parola “nudità” sull'uomo di ogni giorno, addirittura spaventa [...]. Sì, la parola “nudo” ha purtroppo un orribile suono, è spregevole. Noi ci immaginiamo un uomo a cui manca qualcosa, l'abito appunto;

10 EUGENIA CASINI-RIPA, *Alle origini della danza moderna*, Il Mulino, Bologna, 1990, p. 83.

11 Cfr. HEINRICH PUDOR, *Nacktkultur*, Berlin, 1906, p. 31.

12 PAUL SCHULTZE-NAUMBURG, *Die Kultur des weiblichen Körpers als Grundlage der Frauenkleidung*, Diederichs, Leipzig, 1902, p. 144.

13 Più noto con lo pseudonimo di Fidus, Höppener fu pittore illustratore di libri, amato soprattutto dalle giovani generazioni di inizio secolo.

qualcosa senza la quale l'uomo è incostante, infinitamente volgare, anzi inumano».¹⁴

I cambiamenti registrati in campo sociale si accompagnano a trasformazioni altrettanto decisive in ambito estetico.

La considerazione rivolta da compositori e drammaturghi al corpo scaturisce da un contesto di crisi. Questa si profila essenzialmente come crisi percettiva e cognitiva – in quanto «le strutture dell'esperienza sensoriale e la loro rappresentazione simbolica, come *Sinn-Erfahrung*, non appaiono più comunicabili naturalmente».¹⁵ Le tradizionali modalità di percezione, infatti, tra Ottocento e Novecento sono sconvolte dalle scoperte della scienza. Il telegrafo, la fotografia, il film e l'automobile stimolano per la prima volta le diverse impressioni sensoriali verso la simultaneità. Il pensiero di Albert Einstein sulla relatività avvicina spazio e tempo postulando l'uno come variabile dell'altro e la teoria dei quanti di Max Planck confuta definitivamente l'idea di un osservatore immobile e fisso nell'analisi dei fenomeni. Melchior Palàgyi, sulla scia di Henri Bergson, elabora il concetto di «spazio fluente»,¹⁶ fondato su un rapporto spazio-tempo inaccessibile all'esperienza quotidiana, che riduce entrambi, invece, a una successione di punti.

Dall'ambito percettivo la crisi si sposta a quello del “segno” (musicale, linguistico, pittorico, etc.). Compositori e scrittori pervengono alla disorientante scoperta che i tradizionali codici espressivi, pure adoperati sperimentalmente, siano in definitiva inadeguati a distillare gli strati profondi dell'essere e del reale. Anziché inamovibile conclusione, tale considerazione costituisce per molti di loro il punto di avvio nella ricerca di modalità di significazione più fluide.

Nella fattispecie, l'avvertenza di una certa afasia della sintassi musicale tradizionale e lo sforzo di ricomporre dalle sue schegge una trama in grado di “significare” (efficace sia per l'universo interiore sia per la realtà esterna, non più identificata con la patina illusoria fotografata dai naturalisti, ma con quel fondo noumenico istituito dallo sguardo mutevole e inquieto del soggetto moderno)¹⁷ accompagnano le prassi di numerosi musicisti e suggellano alcune delle svolte più significative: si elaborano originali scritture musicali (Schönberg) o si innestano quelle tradizionali di nuova linfa (Hindemith, Stravinskij, Busoni).¹⁸

14 RICHARD UNGEWITTER, *Nacktheit und Kultur*, Berlin, 1910, p. 12.

15 GABRIELE BRANDSTETTER, *Tanz-Lektüren*, Peter Lang, Frankfurt am Main, 1995, p. 18.

16 MELCHIOR PALÁGYI, *Neue Theorie des Raumes und der Zeit*, in ID., *Ausgewählte Werke*, Barth, Leipzig, 1905, vol. III, p. 8.

17 La questione era sempre duplice negli ambiti interessati, perché l'indagine dello spirito e la percezione delle cose erano capi della medesima capacità di essere; l'inadeguatezza delle forme e dei sistemi musicali del passato era avvertita tale dai compositori nella resa e del mondo esterno e della dimensione interiore.

18 Si va dal proclama di Ferruccio Busoni a superare i limiti del sistema tonale, nel trattato *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* [Abbozzo di una nuova estetica della musica], alla creazione da parte di Schönberg, tra il 1908 ed il 1909, del sistema dodecafonico.

In questo fervore di tentativi, l'estetica musicale dei primi anni del Novecento si ritrova a stretto contatto con immagini del corpo e modelli di movimento profondamente sovvertiti rispetto a quelli consueti,¹⁹ dai quali attinge nuovi stimoli.

Il corpo è ora rivalutato per le sue capacità comunicative, appare «l'alfabeto universale dell'enciclopedia del mondo»,²⁰ perché produce in segni visibili l'anima. Se il linguaggio verbale sconta la debolezza di una struttura lineare le cui parti (parole, sillabe, lettere) si succedono nel tempo, il gesto è dotato di immediatezza e persuasività che ne fanno «il vettore più proprio del sentimento»,²¹ il mezzo privilegiato alla comunicazione dell'*affectus*: «[...] non è forse vero che di fronte l'oggetto contemplato uno sguardo, un chiudersi della mano dice mille volte di più di tutti i discorsi? C'è qualcosa di magnifico in questo linguaggio, perché si rapporta con le potenze di un'altra sfera: è il mondo della grazia».²² Il corpo slitta al centro di una variegata costellazione di sensi: da manifestazione sensibile degli impulsi interiori – in quanto superficie del primo contatto con l'esterno - a «forma in divenire»,²³ nella quale convivono immanenza e trascendenza, il peso della carne e l'aspirazione alla levità del cielo. Volto "altro" dello spirito, il corpo è voce, unità ritmica, non più strumento di duplicazione della realtà, ma simbolo oscillante tra rappresentazione ed espressione, punto di trasformazione, scambio e rovesciamento di significati non sempre disponibili alla dimensione del discorso. L'apprezzamento del gesto si iscrive in una premessa che vede la musica ritornare – l'ultima volta era stata durante il Romanticismo – all'apice della gerarchia delle arti insieme alla danza: dove subentra il sentimento, la parola rimane silente, mentre i suoni vibrano e il corpo si dinamizza.

Il retroterra da cui germoglia il fertile confronto del linguaggio musicale con le possibilità comunicative del corpo – e quindi la ricerca di moduli musicali che rendano nella trama sonora una certa semantica mimico-gestuale – è quel problematico fenomeno della «*wechselseitige Erhellung der Künste*» («l'illuminazione reciproca delle arti»)²⁴ I compositori del tempo sperimentano seducenti percorsi di intersezione tra i diversi linguaggi artistici, si adoperano in significative esperienze di confine tra musica e corpo, suoni e parole, alla ricerca di una nuova epistemologia tra le arti. Ne sono esempio *Die glückliche Hand* [La mano felice] di Schönberg del 1912 e

19 Erika Fischer-Lichte sintetizza efficacemente la svolta operata dalle avanguardie come rivoluzione del modello triadico: segno-percezione-lingua. Cfr. ERIKA FISCHER-LICHTE, *TheaterAvantgarde*, Francke, Tübingen, 1995, p. 6.

20 FRANÇOIS DELSARTE, *Le leggi del teatro*, Bulzoni, Roma, 1993, p. 13.

21 Ivi, p. 47.

22 Ivi, p. 48. Così ancora Delsarte: «Grazie al silenzio lo spirito si eleva in perfezione, perché il silenzio è la parola di Dio. Il silenzio è l'eloquenza del cuore». *Ibidem*.

23 ERNST BLASS, *Das Wesen der neuen Tanzkunst*, Lichtenstein, Weimar, 1921, p. 25.

24 OSKAR WALZEL, *Wechselseitige Erhellung der Künste*, Reuther&Richard, Berlin, 1917.

Arlecchino e *Turandot* di Busoni, rispettivamente del 1914-1916 e del 1917. Tali forme di commistione si impongono come esiti della riflessione sulla crisi del “Grande stile”,²⁵ reazioni ad essa e al tempo stesso ardue forme del suo superamento.

Compositori e musicisti innalzano il corpo a strumento capace di portare alla luce quanto si cela nelle intercapedini dei versi, di esprimere, con una immediatezza sconosciuta al registro verbale, quelle condizioni interiori a cui le parole non riescono a dar voce. Il corpo umano diviene metafora e la successione dei suoi movimenti, in un senso non semplicemente metaforico, è scrittura carica di reconditi significati. Da semplici traini dell’azione (come vengono incasellati nella teoria del *Wort-Ton-Drama*), le figurazioni iconografiche dei corpi in scena diventano latrici di senso. Svelare i loro significati più intimi, o piuttosto alludervi, significa percepire le regioni abissali dell’anima dove, a guidarci, ai *körperlichen Auge* si affiancano i *geistigen Auge*.

Focalizzando il corpo come rivelazione perfetta del nostro *Dasein*, le inquiete partiture del tempo ambiscono a cogliere l’anima di ogni vibrazione interiore, nel tentativo di garantirsi un orientamento nel mondo più sicuro di quello offerto dalla cultura tradizionale. Tuttavia, in ogni esperienza corporea c’è sempre la percezione di un *quid* che rimane fluttuante, indecifrabile, «promessa e minaccia di un oltre»,²⁶ che le impressioni fisiche sembravano saldamente escludere. La musica diventa allora riflesso di una «coscienza infelice»,²⁷ di una generale sofferenza dell’essere, che riproduce con fedeltà e coraggio, senza cedere a toni consolatori.

L’interesse di compositori e musicisti per il potere significativo del corpo fu stimolato pure da un contesto filosofico dedito allo studio delle situazioni emotive nelle loro ripercussioni sul piano estetico. Nel 1905 Wilhelm Dilthey pubblica il testo, dal titolo assai esplicativo, *Das Erlebnis und die Dichtung* [Esperienza e poesia]. Il filosofo persegue il progetto di fondazione delle scienze dello spirito, concepite come oggettivazione della vita psichica, manifestazione della volontà e dell’attività dell’uomo. Se le scienze naturali studiano e spiegano i fenomeni attraverso la legge di casualità, gli uomini, dominio delle scienze dello spirito, si sottraggono alla connessione casuale. Le scienze della natura costituiscono certamente la base ultima delle scienze dello spirito, in quanto l’essere umano è fatto di corporeità, ma la sua specifica attività nella storia (in particolare quella da cui ha origine il mondo dell’arte) ne è esclusa. Ambito delle scienze dello spirito è l’*Erlebnis*, esperienza interna, vissuta, coscienza immediata di uno stato interiore. Riusciamo a comprendere

25 Il fenomeno del tramonto del “Grande stile” – ovvero la dispersione dei modelli letterari ottocenteschi ad inizio Novecento – è stato esemplarmente indagato da Claudio Magris. Cfr. CLAUDIO MAGRIS, *L’anello di Clarisse*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 3–31.

26 FEDERICO LEONI, *Il corpo, la carne e la follia*, «Comprendre», 21, 2010, pp. 202–203.

27 PAUL DE MAN, *Allegorie della lettura*, Einaudi, Torino, 1997, p. 62.

espressioni di vita oggettivate a noi estranee, come quelle che sono a fondamento dell'arte, conferendo loro un senso che possiamo attingere nel riferimento ai nostri vissuti. Sede dell'*Erlebnis* è il corpo, inteso non tanto come luogo al cui interno si compie l'evento o come suo riflesso esterno, spazialmente definito, quanto piuttosto come co-protagonista dell'esperienza interna che è sempre, in definitiva, pure esperienza corporea. Il suo spazio, tuttavia, non è geometrico, perché spazio di visioni e percezioni, così come il suo tempo non è cronologico, giacché passato e presente confluiscono nel *continuum* sempre rinnovantesi delle sensazioni.²⁸

L'estetica musicale del tempo centralizza il ruolo dell'*Erlebnis*, a cui la partitura è chiamata a dare forma. Dall'*Erlebnis*, fiamma che accende l'artista durante il momento compositivo, erompe la visione, irriducibile alla dimensione logico-razionale. Essa ha luogo quando la coscienza si indebolisce, la personalità si disgrega, i modelli mentali tacciono e ci si immerge nel flusso dell'essere senza tentare di sovrastarlo. Se l'arte in generale è figurazione dell'inconscio e dell'istintivo, la musica non deve più rappresentare la vita, ma diventare un evento che le si sostituisca, un'esperienza unica ed irripetibile che non emuli il dato reale. Centralizzare l'*Erlebnis*, che è visione insieme interiore e corporea, significa per il linguaggio musicale centralizzare il rapporto intrinseco tra corpo ed evento spirituale, renderli sguardi complementari e reciprocamente necessari del medesimo volto. Il corpo si eleva a tema del testo musicale, che conduce da una impostazione rigidamente semiotica, fondata sulla decifrabilità del rapporto segno-referente a una performativa, incentrata sull'esplosione dei segni e sulla loro fluidità autoreferenziale, essenzialmente orientata a produrre un effetto sul lettore.²⁹

Evocando molteplici piani di senso, il corpo sopravvive, in molte partiture dell'epoca, come "corpo vocale", fonte da cui sgorga la voce stessa della poesia. Le note hindemithiane diventano gesti al confine tra voce e silenzio, presente e passato, ricordo e dimenticanza, urlo e canto. La nota diviene carne, la *Körperlichkeit* è distrutta per lasciare spazio alla *Leiblichkeit*, che permette la discorsività musicale. Invece di essere descritto o nominato - ciò che ne sbiadirebbe la consistenza - il corpo è alluso da una musica che si affranca da funzioni denotative e che diventa, essa stessa, metafora.³⁰

28 Cfr. WILHELM DILTHEY, *Esperienza vissuta e poesia*, Il nuovo Melangolo, Genova, 1999, pp. 12-31.

29 Cfr. ERIKA FISCHER LICHTER (a cura di), *Performativität und Ereignis*, Francke, Tübingen, 2003, p. 20.

30 La formulazione teorica della differenza tra *Leib* e *Körper* risale ad Edmund Husserl: *der Körper* è il corpo oggetto, (il corpo nel suo aspetto fisico, come somma di parti senza interiorità, che sta davanti a me, separato da me che lo osservo e lo studio), *der Leib* è il corpo vissuto, (corpo che io sono, non solo depositario della mia dimensione psichica, ma rivelazione vivente del mio essere al mondo, è il corpo che sente ed è sentito, che tocca ed è toccato). Tra i corpi presenti in natura, secondo Husserl, quello dell'uomo ha una peculiarità: è l'unico a non essere solo mero corpo fisico (*Körper*), ma pure corpo organico (*Leib*), corpo-vissuto, unità di percezione e movimento. Il corpo umano è *Leib*, in

2. La musica a teatro

Nei primi anni del Novecento compositori e musicisti si rivolgono con rinnovato entusiasmo al teatro. Le loro sperimentazioni – e tra queste *Assassino*, *Speranza delle donne* di Hindemith – confluiscono nell’elaborazione di una originale estetica teatrale, indirizzata verso un modello di *Gesamtkunstwerk* [Opera d’arte totale] alternativo a quello wagneriano.

Nell’estetica musicale di inizio secolo la rivalutazione del corpo si lega a quella del teatro, producendo una profonda trasformazione di questo genere. Si passa, infatti, da una drammaturgia musicale ottocentesca, destinata alla lettura più che alla scena per il primato in essa riconosciuto al linguaggio verbale, ad un teatro musicale che recupera la propria identità plurimediale, configurandosi come sintesi di codici che solo nella realizzazione scenica trova compimento. Il fatto che l’allestimento teatrale non fosse permanente e che, come evento, si svolgesse nel tempo, rientrando nella categoria della *praxis* piuttosto che in quella della *poiesis*, era stata una ragione, fino al Novecento, per dubitare del suo carattere artistico. La dicotomia si articolava sulla divaricazione tra l’essenza (es. l’opera letteraria, definita e permanente) e l’apparenza (es. il teatro, effimero e indefinito). Le avanguardie di inizio secolo – e quelle musicali tra queste – sovvertono la scala dei valori estetici: dichiarano l’esecuzione scenica di un’opera una forma compiuta, chiusa, con una propria consistenza. Lo spettacolo dal vivo si presenta non più come *praxis*, ma come espressione suprema di *poiesis* e – in quanto tale – passibile di essere analizzato al pari di un testo scritto. La possibilità di “leggere” l’opera teatrale è legata al suo essere “azione visibile”, ossia momento mimico-scenico in cui solo trovano linfa la musica e il testo poetico, all’interno di una scena che smette di essere mero dispositivo di esecuzione.

Ciò che compositori e musicisti promuovono è la tutela del carattere “totale” dell’allestimento. Corifeo ne era stato, prima ancora di Richard Wagner, Karl Friedrich Trahdorff che, nel 1827, aveva parlato «di un tendere da parte di tutte le arti a un’opera d’arte totale».³¹ Molte delle opere di questo periodo – tra cui proprio il testo di Hindemith qui preso in esame – sono “totali” nella misura in cui concepite come «creazione individuale di un contesto totale»,³² fondato «sulla reintegrazione dei mezzi rappresentativi di poesia, musica, teatro, danza e arte figurativa in una complessa unità».³³

quanto passaggio costruttivo e insieme sede della mia comunione con il mondo, centro costitutivo delle mie *sensazioni*. E in ogni esperienza di senso le direzioni in gioco sono due, perché senziente e sentito sono al contempo distinti e congiunti. Cfr. EDMUND HUSSERL, *Idee per una Fenomenologia*, Einaudi, Torino, 2003, p. 541.

31 KARL F. EUSEBIUS TRAHNDORFF, *Ästhetik oder Lehre von Weltanschauung und Kunst*, Krause, Berlin, 1827, p. 312.

32 RALF BEIL, *Utopie und Praxis des Gesamtkunstwerks im Expressionismus*, in ID. (a cura di), *Gesamtkunstwerk Expressionismus*, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, 2010, p. 16.

33 CHRISTOPH KLEINSCHMIDT, *Intermaterialität*, Transcript, Bielefeld, 2012, p. 28.

È attorno a questo ultimo punto che si coagulano le teorizzazioni di numerosi compositori i quali, esperiti i limiti del proprio mezzo espressivo (l'armonia e le forme musicali tradizionali), si adoperano per una totalità diversa da quella del wagneriano *Wort-Ton-Drama*, scoprendo nel dialogo interno tra le arti il solo strumento atto a comunicare significati altrimenti inesprimibili. Le originali prassi che ne conseguono, *Pierrot lunaire* [*Pierrot e la luna*] di Schönberg, *Ariadne auf Naxos* [*Arianna a Nasso*] di Richard Strauss, *Pelleas e Mélisanda* di Debussy ricorrono a meccanismi di sinergia tra i differenti linguaggi, all'interno di una riscoperta globale dello spettacolo che aspira a diventare opera d'arte totale in un senso più profondo di quello avanzato da Wagner: alla ripetitività di dispositivi compositivi e di forme rappresentative imperniate sull'illusione e sul rimando alla realtà esterna tipiche della drammaturgia wagneriana, si privilegia ora la resa immediata dei processi interiori attraverso singolari sintesi tra musica, gesti, parole e dettagli scenici. Nel segno di una continua *Entgrenzung*, vantaggiosa sul piano della significazione e in virtù dell'esistenza di analogie tra le arti, la musica è spinta verso valori coloristici e visivi (*Klangfarbemelodie*).

Il teatro musicale ottocentesco è condannato perché luogo di intrattenimento in cui trionfa la *mésalliance* di stili, la ricerca del sensazionale, la disarmonia tra musica e testo letterario. La scena illusionistica di stampo ottocentesco inficiava la mimica dell'attore: gli interpreti, asserviti al gusto del pubblico e prede inermi dell'approvazione della platea, erano imbrigliati in varianti gestuali inespressive, in quanto artificiali e slegate dall'universo interiore. A ciò compositori e drammaturghi del nuovo secolo oppongono uno spettacolo fondato sulla visione (*Erlebnis*), su uno spazio organizzato in modo essenziale, che non soffochi l'attore, ma ne metta in rilievo le linee corporee e le dinamiche vocali e in cui la luce, da accessorio scenico, venga impiegata in funzione espressiva. Da qui l'idea, ereditata da Nietzsche e mediata da Georg Fuchs, di un allestimento in cui platea e scena si fondano in unità e il pubblico sia trascinato a partecipare sensorialmente all'evento. La messa in scena deve elevarsi a manifestazione diretta dell'anima, del bisogno di assoluto, dove questo è da intendersi, in senso immanente, come ricongiungimento dell'uomo con la parte più alta di sé.

Il teatro è ricondotto a arte del corpo, attraverso la centralizzazione dell'attore che ha come presupposti l'arretramento del testo letterario ma, soprattutto, la presenza di scritture musicali in grado di legarsi, a volte parallelamente altre con andamento di contrasto, alla gestualità degli interpreti. Rivalutare il teatro in questa direzione significò, per compositori e musicisti, ripensare il rapporto tra musica e corpo alla luce pure di una riconsiderazione dei sensi nel processo estetico.

L'estetica musicale riprende con vigore il discorso sulla sensorialità a partire da Wagner, il quale ha il merito di spostare il baricentro della discussione dall'arte figurativa al teatro. La decadenza della cultura occidentale, scaturita dal declino della tragedia greca, è per il drammaturgo di Bayreuth decadenza dei sensi e del corpo: dalla «bellezza del corpo umano, come fondamento dell'arte ellenica»,³⁴ si è giunti, in epoca moderna, ad una graduale e irrefrenabile *Entkörperlichung* e *Entsinnlichung*, con il conseguente sopravvento della scrittura su arti temporalmente e spazialmente transitorie come la danza e la musica. Pioniere di una estetica dell'intermedialità, Wagner propone un tipo di teatro totale (il *Gesamtkunstwerk*), in cui l'intersezione tra le arti coincida con nuove forme di interrelazione tra i sensi e dunque con l'instaurarsi di originali modalità percettive. L'idea wagneriana di una sintesi tra i linguaggi implica un'estetica di natura «fisiologica»,³⁵ perché colloca il corpo e le sue capacità sensoriali al centro dell'esperienza artistica, orientata ora alla materializzazione e sensualizzazione delle pulsazioni interiori. Contro la cultura della pagina scritta e ricorrendo al modello della tragedia greca, Wagner sprona verso un teatro che sia culto, dove i sensi degli spettatori vengano riscattati dalla subordinazione all'intelletto. Un'esperienza sensuale, intesa come esaltazione del corpo e correttivo all'isolamento dell'individuo moderno. Qui, attraverso musica e mimica, i miti collettivi di una comunità (nella fattispecie quella germanica) avrebbero ripreso forma: non alla scrittura, ma all'espressione sonora e corporea è affidata la trasmissione della moderna mitologia. Nel tentativo di frenare il declino occidentale, che è pure arretramento del corpo, Wagner getta le basi per una cultura che sia fisiologia, nella misura in cui centralizza il corpo come punto di partenza per decostruire una tradizione di pensiero fondata sulla parola scritta. In tal senso sviluppa una nuova prospettiva di giudizio che sostituisce l'astrattismo della teoria speculativa con la corporeità del soggetto percepente, attraverso la quale intende dar vita ad una moderna esperienza estatica.

Sulla traccia dell'autore dei *Maestri Cantori*, compositori e musicisti di inizio Novecento incardinano il ruolo dei sensi nel processo estetico ad un genere, quello del teatro di varietà, considerato fino ad allora modello artistico di rango inferiore rispetto alla produzione classica ed ora rivalutato come forma espressiva in grado di ritornare alle radici dell'estetica, ovvero le impressioni sensoriali. Dai varietà tedeschi passa molta di quella musica jazz che contaminerà, nella prima metà del secolo, importanti opere teatrali come *Jonny spielt auf* [*Jonny suona per voi*, 1927] di Ernst Krenek o *Die Dreigroschenoper* [*L'opera da tre soldi*, 1928] di Kurt Weill. Lo stesso

34 RICHARD WAGNER, *L'opera d'arte dell'avvenire*, Rizzoli, Milano, 1983, p. 21.

35 INGE BAXMANN, *Mythos: Gemeinschaft*, Fink, München, 2000, p. 23.

Hindemith non sarà immune da questo interesse come dimostra l'operina *Hin und Zurück* [Avanti e indietro, 1927],³⁶ in cui il compositore apre il teatro di varietà a quegli scopi pedagogici che riteneva imprescindibili di ogni musica.

Nel 1902 esce a Berlino un volume di grande seguito, dal titolo eloquente *Das Variete* [Il Varietà]. Se tra i modelli ispiratori di questo tipo di spettacolo vengono qui citati le maschere del carnevale italiano, gli acrobati, i danzatori, i saltimbanchi, le opere di Shakespeare e le caricature del medioevo tedesco (*Hanswurst* e *Kasperl*), il nume tutelare è individuato in Dionisio: «Varietà è ciò che Dionisio spinge l'uomo a fare e che non è diventato ancora arte e prima di tutto che non può diventare arte».³⁷ Il dio del vino non è solo metafora di trasgressione dei canoni estetici tradizionali, ma scintilla e spirito vivente della nuova arte, salutata come culla di vitalità ed ebbrezza, valori opposti all'ipertrofizzazione del teatro classico. L'esaltazione dei sensi diviene esaltazione di vita: «il varietà non vuole essere la vita perché è già vita; è raffinato ed elegante accordo di corpo, canto, costumi e colori».³⁸

Nel 1906 la rivista *Das Leben* [La Vita] pubblica un numero monografico sul varietà che diventa, per la prima volta, tema di riflessione da parte di compositori, intellettuali e artisti che ambiscono ad elevarlo nella forma e nei contenuti, rintracciando in esso possibilità espressive sconosciute alla cultura tradizionale. Si riconosce al varietà vigore, corporeità esuberante, sperimentalismo e provocazione ma, soprattutto, la capacità di sintetizzare tra *Musiksprache* e *Körpersprache*.³⁹ L'originalità del genere emerge dal confronto con la tradizione. Se il teatro del passato attiva la mente, il varietà stimola gli affetti fondamentali: riso, crudeltà, erotismo e tutto con l'aiuto di suoni, colori e linee. Mentre il primo ha reagito ai mutamenti sociali con improvvisate mescolanze stilistiche, il secondo ha puntato sull'appagamento dei sensi piuttosto che sulla comprensione intellettuale.

L'attenzione per il varietà è suggellata poi, nei circoli culturali berlinesi, dall'apertura ad opera di Kurt Hiller di un nuovo locale: il *Neopathisches Cabaret*.⁴⁰ Profondamente influenzato da Nietzsche, Hiller è indirizzato a fondare una "filosofia del sensazionismo" con la quale spiegare un modo di vivere e di fare esperienza inediti. I poli della dottrina hilleriana sono da un parte lo stato di decadenza del tempo, dall'altra un originale concetto di *pathos*. L'età moderna è epoca statica,

36 L'opera, sui testi di Marcellus Schiffer, autore di spettacoli di cabaret, andò in scena a Baden-Baden nel 1927.

37 ARTHUR MOELLER-BRUCK, *Das Variete*, Bard, Berlin, 1902, p. 21.

38 Ivi, pp. 169-170.

39 Cfr. FRIEDRICH FUCHS, *Variete und Kunst*, «Das Leben», 4, 1906, p. 82.

40 Nel 1910 Kurt Hiller fonda a Berlino il *Neopathisches Cabaret*, la cui filosofia era mutuata dalle idee di Erwin Loewenson. Con questi Hiller aveva creato, alcuni anni prima, *Der neue Club*, insieme a Ernst Blass, Georg Heym, Jakob van Hoddis, Alfred Lichtenstein.

improduttiva e apatica; ad essa si contrappone il nuovo *pathos*, inteso come avventura dello spirito, forza vitalistica capace di trasformare il mondo, specifica modalità di esistenza, autoliberazione dai limiti codificati dalla morale e dalla scienza. Esso è una «condizione psicologica potenziata»,⁴¹ una rinnovata energia dello spirito e del corpo, che lega essere ed agire e disincagliata dalle secche del vacuo estetismo, foggia un individuo celebrare, in grado cioè di sentirsi al tempo stesso creatore e creatura.

Laboratorio di questo nuovo atteggiamento è il cabaret, dove il *pathos* teorizzato da Hiller diventa «universale allegria», «risata panica», «fiamma»,⁴² grazie tra l'altro ad una musica immediata, accessibile, ma non per questo semplificata e banale. Una musica in grado di riscaldare corpo e anima e di produrre quel divertimento che è contemporaneamente attivatore di una maggiore consapevolezza di sé. La pluralità di forme consentita dal cabaret e la sua eterogeneità di stili e moduli è giudicata come il corrispettivo, in ambito estetico, della frammentazione di tempo e spazio sottolineata dalle tesi scientifiche di Einstein e di Plank. Il coinvolgimento dei sensi concerne non solo la dimensione fisica, ma altresì quella spirituale perché, secondo Hiller, ogni esperienza interiore nasce agli inizi come evento sensorio che successivamente arriva alla mente.⁴³

Contemporaneamente a Hiller, a sostenere l'importanza degli effetti sensoriali nell'opera musicale è Herwarth Walden, compositore e intellettuale di spicco della cultura avanguardista, fondatore e direttore della rivista *Der Sturm* che fu fiorente fucina di idee e tendenze per circa un ventennio (1910–1932).⁴⁴

41 KURT HILLER, *Das Cabaret und die Gehirne Salut. Rede zur Eröffnung des Neopathischen Cabarets*, «Der Sturm», 44, 1910, p. 351.

42 *Ibidem*.

43 Pure legato alle categorie vitalistiche ereditate da Nietzsche, Hiller mai scivola nell'indeterminismo: il suo vitalismo è sempre plasmato razionalmente come sintesi di intelletto e corpo. Cfr. JULIANE HABERDER, *Kurt Hiller und der literarische Aktivismus*, Vandenhoeck&Ruprecht, Göttingen, 1981, p. 13. Inoltre, negli anni successivi, l'autore ridimensiona l'ascendenza di Nietzsche per divenire rappresentante del pacifismo rivoluzionario. Cfr. DIETER SCHUMACHER, *Kurt Hiller und Friedrich Nietzsche*, in ROLF VON BOCKEL-HARALD LÜTZENKIRCHEN, *Kurt Hiller: Erinnerungen und Materialien*, Bockel, Hamburg, 1992, p. 66.

44 *Wochenschrift für Kultur und die Künste* [Rivista di cultura e di arte] è il sottotitolo della rivista che ne evidenzia il carattere specifico, quello di raccogliere e di informare su fatti di cultura e di arte, tralasciando, per quanto possibile, temi politici. A fondarla è Herwarth Walden, compositore, drammaturgo, critico d'arte, editore, mecenate e instancabile organizzatore di eventi culturali, il quale raggiunse notorietà internazionale per aver costruito e coordinato una macchina artistica (ed economica) che si avvaleva di strutture produttive e di strumenti di promozione vitalizzati dalle personalità più creative del tempo. All'uscita del primo numero della rivista (3 marzo 1910), seguirono infatti, nel 1917, la fondazione di una casa editrice (*Der Sturm-Verlag*) e di una galleria d'arte (*Die Sturm-Galerie*) omonime. Nel 1916, inoltre, Walden inaugura a Berlino la *Sturm-Kunstschule*, specializzata nell'insegnamento dell'arte espressionista nella poesia, nella scena, nella recitazione, nella musica e nella pittura. La rivista fu un crogiolo delle istanze della modernità, fornendo apporti fondamentali al movimento espressionista che ebbe il merito di aprire alle coeve sensibilità del futurismo, del dadaismo e del cubismo. Attraverso contributi in grado di coprire tutti i settori del macrocosmo dell'arte, *Der Sturm* disegnò un panorama valicante le etichette, che ambiva a rappresentare, più in generale, tutto il "nuovo" di cui il secolo appena cominciato si faceva antesignano.

Nel teatro musicale il ritmo della partitura e quello del corpo attoriale ingenerano l'*Erlebnis*, perché in grado di stimolare la sensorialità del pubblico attraverso la quale solo, secondo Walden, può essere colta la visione: «L'arte è l'effetto elementare attraverso i sensi sui sensi». ⁴⁵ I movimenti tra musica e corpo devono essere legati secondo rapporti che abbiano ripercussioni sulle capacità percettive dello spettatore e non su quelle intellettive.

Scuotere l'anima, sommuovere percettivamente è il fine della drammaturgia musicale, giacché la vera arte è «dare forma a momenti sensoriali». ⁴⁶ Lo spettatore è così portato a cogliere l'opera nelle sue qualità sonore o ottiche, al di là delle fissazioni concettuali e attraverso un occhio che non si esaurisca in funzioni meccanicistiche. Gli aspetti musicali e cinestetici del teatro sollecitano i sensi della platea e non hanno altro fine che l'espressione di sé stessi: «L'essenza del teatro come opera d'arte consiste nella composizione di elementi sonori e ottici. Suono e movimento devono essere posti l'uno con l'altro in un rapporto sensoriale e non solo intellettivo». ⁴⁷ Ci si deve recare a teatro, secondo Walden, non per comprendere, bensì per vivere un'esperienza sensuale, dove i segni musicali e corporei non rappresentano, ma esprimono, non rimandano a significati occulti, ma sono ciò che significano immediatamente e viceversa significano ciò che sono nell'immediatezza. ⁴⁸

3. Il testo di Oskar Kokoschka: Visioni corporee

Nei primi anni del Novecento Oskar Kokoschka è un giovane pittore e scrittore, che da Vienna si è trasferito a Berlino dove lavora come collaboratore della rivista *Der Sturm*. ⁴⁹ Nel 1907 aveva scritto *Assassino, Speranza delle donne*, mentre era impegnato come scenografo negli spettacoli del cabaret viennese *Fledermaus* [Il Pipistrello].

Al testo, pubblicato per la prima volta su *Der Sturm* nel 1910, ne seguirà un secondo risalente

45 HERWARTH WALDEN, *Aus der Zeit für die Zeiten*, «Der Sturm», 2-3, 1928-1929, p. 230.

46 ID., *Theater*, «Der Sturm», 1, 1926, p. 43.

47 Ivi, p. 38.

48 Nel sottolineare la partecipazione dei sensi alla fruizione dell'opera teatrale, si evidenzia implicitamente il loro ruolo pure all'interno della creazione artistica. Un teatro che coinvolge la sensorialità dello spettatore è un teatro alla cui preparazione, secondo Walden, hanno partecipato attivamente i sensi dell'autore. C'era la convinzione dell'esistenza di un pensiero creativo proveniente direttamente dal corpo, che trova nella percezione la sua premessa e nell'indipendenza dalla sfera verbale la sua affermazione. In esso, secondo lo scrittore, la separazione tra senso e intelletto decade: entrambi fluiscono in un unico movimento, poiché nella creazione artistica non può avvenire alcun processo spirituale che non sia pure corporeo e non può verificarsi un processo corporeo che non sbocchi in un contenuto spirituale. Lo spirito che permea l'opera è sempre, infatti, per usare le parole di uno storico dell'arte del tempo, il «prodotto dell'elaborazione di stimoli sensoriali necessariamente presupposti dalla capacità della natura psicofisica dell'uomo». LEONHARD FIEDLER cit. in MADDALENA MAZZOCUT-MIS, *I percorsi delle forme*, Bruno Mondadori, Milano, 1997, p. 74.

49 Kokoschka lavorò nella redazione di *Der Sturm* dalla primavera del 1910 (anno della fondazione della rivista) all'autunno del 1911.

agli anni fra il 1910 e il 1916.⁵⁰ Nonostante alcune differenze che non modificano l'uguaglianza sostanziale delle due versioni nella forma e nei contenuti, l'opera si richiama inequivocabilmente al modello della tragedia greca: due personaggi e il coro (guerrieri e fanciulle). Le scene si succedono in modo a-casuale, in un tempo che è la contemporaneità, il sempre presente. Il primo allestimento, al *Gartentheater der Kunstschau* di Vienna nel 1909, fu preparato in poco tempo: durante concitate prove notturne, agli attori vennero presentate le battute nella mimica, nel ritmo e nelle sonorità delle parole. Il suono martellante dei tamburi e quello stridulo dei pifferi accompagnarono la messa in scena; i corpi e i volti del coro, inizialmente coperti da stracci e veli, furono progressivamente denudati, lasciando in risalto i muscoli degli interpreti.

Studiosi e artisti dell'epoca considerarono l'opera un battistrada dell'espressionismo,⁵¹ rintracciando in essa, quali elementi propri della nuova temperie culturale, la forma del *Gesamtkunstwerk*, l'universalità dei personaggi (l'Uomo e la Donna), l'arretramento della parola a favore del grido e dei gesti, la tensione tra la proposizione e il superamento di conflitti psichici.

Il testo guarda al momento della realizzazione scenica: è testo performativo che chiama in causa la scena, accordo di linguaggi che interagiscono in unità, a seguito di una evidenziazione degli elementi extra-verbali quali mimica e gestualità. Nel creare un'opera che è già evento scenico, prima ancora di essere allestita, Kokoschka concretizza quanto teorizzerà successivamente: la visione come fondamento dell'operazione creativa e dello spettacolo.

Nel 1912 lo scrittore tiene una conferenza dal titolo *Von der Natur der Gesichte* [Della natura delle visioni], in cui spiega come il compito dell'artista non sia riconoscere o esplorare le cose, ma apprenderle in modo visionario, perché la sua coscienza della realtà comincia "vedendo". Realtà ed Io acquistano forma ed esistenza solo nella visione: «L'oggetto è un *Ein-Bildung* dell'Io, ma al tempo stesso l'Io è un *Ein-Bildung* dell'oggetto».⁵²

Nel discorso, trascritto poi da Kokoschka in saggio teorico di grande influenza sui compositori

50 Due sono le versioni principali dell'opera kokoschkiana: la prima scritta tra il 1907 e il 1910 e la seconda risalente agli anni 1910-1916. Sia pure sostanzialmente identiche nel contenuto, presentano alcune differenze. Nella seconda versione la virgola tra le parole del titolo "Assassino" e "Speranza" viene abolita accentuando l'ambiguità dell'espressione. Nel primo frontespizio il richiamo alla tragedia greca è posto in evidenza con l'elenco dei personaggi: un Uomo, una Donna, il Coro; nel secondo c'è una differenziazione delle voci che reca con se connotazioni precipue sulla parte maschile e su quella femminile: il Coro è composto da guerrieri e fanciulle. La prima didascalia della versione del 1910 colloca la situazione in uno spazio che è luogo di colore. Infine sono da segnalare, nel testo del 1916, alcune battute assenti in quello precedente (cfr. Oskar Kokoschka, *Assassino, Speranza delle donne*, cit., pp. 12-13 e pp. 15-16) e che evidenziano, da un lato, la donna come oggetto del rude contrasto tra guerrieri e fanciulle, dall'altro la sottomissione femminile davanti alla rinascita dell'Uomo.

51 Lothar Schreyer definì l'opera il pezzo più esplicitamente espressionista e ne potenziò, negli allestimenti da lui curati, gli aspetti ottici, pantomimici, gestuali e acustici. Cfr. LOTHAR SCHREYER, *Erinnerungen an Sturm und Bauhaus*, Langen-Müller, München, 1956, p. 81.

52 HORST DENKLER, *Drama des Expressionismus*, Fink, München, 1967, p. 44.

e i drammaturghi dell'epoca, l'autore ricorre di frequente alla formula «Bewusstsein der Gesichte» [Coscienza delle visioni], che elude la tradizionale relazione tra soggetto e mondo esterno, per la quale il primo si pone di fronte agli oggetti e li conosce. Nella poetica dello scrittore, piuttosto, gli oggetti esistono solo nella misura in cui si rendono percepibili, nella loro realtà interiore, al soggetto. La coscienza delle visioni è «uno stato del quale l'individuo fa esperienza»;⁵³ in particolare per l'artista significa il divenire cosciente della realtà e riconoscere sé stesso all'interno di questa. Il termine *Gesichten* (che ricordiamo in tedesco ha il doppio significato di visione e volto) indica quindi, per Kokoschka, il mondo esterno divenuto consapevole.⁵⁴ «La coscienza è il motivo primo di tutto [...]. È un mare, il cui orizzonte sono le visioni».⁵⁵ Gli oggetti non possiedono un'esistenza sovraindividuale, ma vivono nella coscienza dell'artista, che è la forza che modella il mondo producendo immagini.⁵⁶

Le visioni si rivelano quindi materiale immaginifico che sottende l'attività compositiva: comporre un'opera d'arte significa fissare le visioni, che equivale, a sua volta, a ordinare la propria interiorità. In questa ottica l'opera si palesa come espressione e segno del mondo interiore. Le immagini accedono alla mente solo attraverso la consapevolezza della coscienza e questa consapevolezza si profila come movimento del pensiero che si riversa in immagini.

Nella visione Kokoschka scopre un principio trascendentale dell'arte: essa si forma interiormente, ma recepisce stimoli esterni che su questa appongono la loro impronta.⁵⁷ La vista ne diventa principio costitutivo: da qui l'urgenza di esternare come criterio immanente per tutto ciò che rivendica esistenza.

Assassino, Speranza delle donne ha come motore dell'azione la lotta tra uomo e donna. Il tema del conflitto tra i sessi si esplica sul piano mimico, all'interno di un'atmosfera che ricorre a motivi archetipici quali la gabbia, la fiaccola, il fuoco. La donna vive di dinamismo, di sensualità primitiva e selvaggia. I suoi gesti sono distruttivi, i suoi atteggiamenti aggressivi e irruenti. L'uomo è invece connotato da staticità, da movimento che si raggela in posa, imbrigliato nelle griglie dell'intelletto.⁵⁸

La donna è corpo forte, compatto, quasi virile, è fiamma capace di influenzare il respiro

53 OSKAR KOKOSCHKA, *Von der Natur der Gesichte*, in ID., *Schriften 1907–1955*, Langen-Müller, München, 1956, p. 338.

54 Cfr. REGINA BRANDT, *Figurationen und Kompositionen in den Dramen Oskar Kokoschkas*, Verlag UNI, München, 1968, p. 10.

55 KOKOSCHKA, *Von der Natur der Gesichte*, cit., p. 339.

56 *Ibidem*.

57 Cfr. GERHARD J. LISCHKA, *Oskar Kokoschka, Maler und Dichter*, Peter Lang, Frankfurt am Main, 1972, p. 14.

58 Alcuni hanno visto nell'opera una forma originaria del teatro della crudeltà, sebbene sia sottolineato come, a differenza della drammaturgia di Artaud, in Kokoschka non ci sia catarsi. Cfr. GEORG JÄGER, *Kokoschkas "Morder, Hoffnung der Frauen"*, Hanser, München, 1984, p. 228.

dell'universo e di accogliere in sé l'umanità. Il suo corpo è energia sovrabbondante, che sguizza in movenze zoomorfe: striscia come una pantera, sugge la ferita dell'uomo come una vipera, si inalbera nell'etere simile ad una scimmia. È fisicità esuberante che non conosce equilibri, flusso straripante, corporeità oltre il corpo stesso. La sua voce è materia magmatica che ignora la declamazione: grida o canta.

Di contro, l'uomo è corpo marmoreo, intangibile, immodificabile. Rigido come ghiaccio, appare piuttosto in un'aura sinistramente spenta. Dinnanzi agli occhi del lettore-spettatore, prende forma attraverso le parole della donna come *negatio* di questa:

Donna: Egli non può vivere, né morire, è tutto bianco [...]. Pallido! Ti spaventi? Conosci paura? Dormi soltanto? Sei sveglio? Mi senti? [...] Tanta vita fluisce dalla fessura, tanta forza dal portone, è pallido come un cadavere.⁵⁹

È la violenza irrazionale contro la donna a muoverlo, già il solo pensiero lo rinvigorisce:

Uomo: Vento che tira, tempo dopo tempo, solitudine, immobilità e fame mi smarriscono. Mondi che passano ruotando, non più aria, si fa lunga la sera.⁶⁰

La decadenza della donna è parallela alla vitalizzazione dell'uomo. Spingendosi corpo a corpo, i due personaggi si modificano in una lotta di forze in cui è l'essere maschile a primeggiare. Mentre lei si dilegua esangue, lui cresce, si espande, muta in vampiro che divora e prende vita. Tutto è sangue che sgorga, scandito dal canto del gallo. Il trionfo dell'uomo è lasciato al silenzio: a parlare è il corpo, come testimonia la didascalia più densa di tutta l'opera, che meglio estrinseca il valore attribuito da Kokoschka al linguaggio mimico: «L'Uomo è tutto in piedi, spalanca il portone, tocca con le dita la Donna che si inarca rigida, tutta bianca, riconoscimento della morte, estrema tensione che si scioglie in un lungo grido decrescente, lei cade, cadendo strappa al capo che si sta alzando la fiaccola che si spegne avvolgendo tutto in una pioggia di scintille. Egli sta sul gradino superiore [...]».⁶¹

59 KOKOSCHKA, *Assassino, Speranza delle donne*, p. 156; trad. it. a cura di LIA SECCI, *Oskar Kokoschka, Assassino, Speranza delle donne: teatro*, Serra e Riva, Milano, 1981, p. 5. [«Frau: Er kann nicht leben, nicht sterben, er ist ganz weiß [...]. Blasser! Schrickst Du? Furcht kennst Du? Schläfst Du bloß? Wachst Du? Hörst Du mich? [...]. So viel Leben fließt aus der Fuge, so viel Kraft aus dem Tor, bleich wie eine Leiche ist er»].

60 *Ibidem*; trad. it. cit., p. 7. [«Der Mann: Wind der zieht, Zeit um Zeit, Einsamkeit, Ruhe und Hunger verwirren mich. Vorbeikreisende Welten, keine Luft, abendlang wird es»].

61 *Ibidem*. [«Der Mann steht ganz, reißt das Tor auf, berührt die sich starr Aufbäumende, die ganz weiß ist, mit den

I movimenti di gruppo predominano su quelli dei singoli. Nella maggioranza dei casi si può parlare di una “totalità corporea” dove mimica del corpo e mimica del volto sono indistinguibili. Per la schiera degli uomini è riportato infatti: «teste selvagge, fasce grigie e rosse in testa, vesti bianche, nere e brune, segni sulle vesti, gambe nude, lunghe aste con fiaccole [...]».⁶²

Le mani hanno un posto di rilievo: sono strumento di contatto con il mondo, in grado di istituire il rapporto emotivo e al tempo stesso materiale del soggetto con l’ambiente esterno. È l’uomo a sperimentarne il potenziale quando comincia a protendersi minacciosamente contro la donna: «L’Uomo dentro, con il respiro pesante, solleva a fatica la testa, poi muove una mano, quindi si alza lentamente, cantando sempre più forte, rapito».⁶³

La lingua è rivelazione della dissociazione e della frammentazione dell’Io. È lingua che si sottrae alla lingua: sulla diradata trama concettuale trionfa il tessuto sonoro e ritmico delle parole, attraverso la presenza di anafore ed epifore che suscitano l’impressione di un latente mormorio.⁶⁴ Lo scarto tra periodi più lunghi (con ripetizioni, assonanze, parallelismi) e periodi più concentrati riflette quello corporeo tra staticità e dinamismo.

Ma ancor più che musicale, la lingua di Kokoschka permane e sopravvive come lingua gestuale. La parola si impregna di qualità linguistiche para-verbali. Il gesto linguistico vince il silenzio: la donna urla, l’uomo canta. Dove la lingua arretra, il corpo avanza. La partitura mimica può chiarire la parola, confermarla o – come accade di frequente – muoversi indipendentemente da quella. È in questo caso, allora, che la psicologia delle figura slitta in ritmica corporea.

Evidenziando l’aspetto mimico dell’opera, Lothar Schreyer definì *Assassino, Speranza delle donne* «una pantomima sostenuta dalla parola».⁶⁵ Questo è vero solo in parte. Non c’è solo un linguaggio corporeo che rende evidenti e percepibili i processi interiori; parola e gesto formano piuttosto una unità, nella quale il detto può assumere un carattere gestuale nel tono, nel ritmo e nell’immagine.

Sia pure celebrando movimenti estatici, diretti ad esprimere l’inesprimibile ed elusivi di

Fingern, Erkenntnisse des Todes, höchste Spannung, die sich in einem langsam abfallenden Schrei löst, sie fällt um, entreißt im Fallen dem aufstehenden Anführer die Fackel, die ausgeht und alles in einen Funkenregen hüllt. Er steht auf der obersten Stufe». Nella versione pubblicata su *Der Sturm* le didascalie non sono in corsivo, segno della volontà dell’autore di conferire al corpo lo *status* di soggetto parlante.

62 Ivi, p. 155. [«Wilde Köpfe, graue und rote Kopftücher, weiße, schwarze und braune Kleider, Zeichen auf den Kleidern, nackte Beine, hohe Fackelstangen»].

63 Ivi, p. 156. [«Der Mann drinnen, schwer atmend hebt mühsam den Kopf, bewegt später eine Hand, steht dann langsam auf, immer höher singend, entrückend»].

64 Cfr. JÖRG VON BRINCKEN, *Verbale und non-verbale Gestaltung in vor-expressionistischer Dramatik*, Peter Lang, Frankfurt am Main, 1997, p. 48.

65 SCHREYER, *Erinnerungen an Sturm und Bauhaus*, op. cit., p. 82.

spiegazioni razionali, Kokoschka, timoroso di sfociare in un'anarchia di significati e in un groviglio fumoso di sensi, riserva al linguaggio mimico una certa semantizzazione. Il contrasto Uomo-Donna è legato infatti al simbolismo dei colori: bianco e azzurro per l'universo maschile ad indicare «lo spirito, la coscienza, l'assenza di vita»; rosso e giallo per quello femminile a suggerire «la materia, l'eros, la vita».⁶⁶ Se la donna avanza come «datrice di vita e custode della pace», l'uomo è simbolo vivente di «irrazionale violenza».⁶⁷ Influenzato dallo studio di Otto Weininger, *Geschlecht und Charakter* [*Sesso e carattere*, 1902],⁶⁸ il testo di Kokoschka salda il rapporto tra i due sessi come prosecuzione liberatoria di quello Madre-Figlio e cristallizza l'opposizione Uomo-Donna in ulteriori opposizioni: soggetto-oggetto; forma-materia, spirito-animalità.

Peculiarità dell'opera è la deformazione, che l'autore contribuisce ad elevare a elemento estetico, produttore di sensi. Lungi dall'appartenere ad una dimensione altra rispetto a quella sensibile, la deformazione è la condizione corporea che meglio palesa l'ineluttabile opacità dell'incontro dell'individuo con il mondo. Il Novecento è un susseguirsi di «avventure della deformazione».⁶⁹ La nuova estetica integra infatti, per la prima volta rispetto al passato, il brutto e il non bello; non che il brutto prima non esistesse, ma ad esso erano riservati forme rappresentative secondarie, tendenti al grottesco ed al comico. Agli inizi del secolo la deformazione entra in pittura assestandosi al piano superiore e da qui passa alla letteratura. Nel manifesto tecnico della pittura futurista si legge infatti: «Per la persistenza della immagine nella retina, gli oggetti in movimento si moltiplicano, si deformano, susseguendosi, come vibrazioni, nello spazio che percorrono».⁷⁰ Negli stessi anni Paul Klee ribadisce che l'intenzione della modernità è quella «di mostrare come l'artista assai spesso giunga ad una deformazione che si direbbe arbitraria di ciò che appare in natura».⁷¹ Insiste su questo punto pure Walden. Per il fondatore di *Der Sturm* l'arte moderna non risponde ai canoni tradizionali del "bello" perché, invece di smussare i contrasti e abbellire i sentimenti umani, si nutre di una visione tesa a deformare il mondo esterno. L'arte deformatrice per eccellenza è quella espressionista. A differenza dell'artista borghese, che preferisce nascondere o trasfigurare quanto è brutto (cosa che aveva sollevato il furore polemico di Nietzsche), l'espressionista, secondo Walden, va oltre: pretende di esplorare aldilà delle patine illusorie, di creare la realtà da sé, come un

66 LIA SECCI, *Introduzione a KOKOSCHKA, Assassino, Speranza delle donne: teatro*, p. XIX.

67 Ivi, p. XV.

68 Dell'ascendenza dell'opera dal testo di Weininger si parla in modo approfondito in JÄGER, *op. cit.*, pp. 216-218.

69 MAZZOCUT-MIS, *op. cit.*, p. 75.

70 BOCCIONI-CARRÀ-RUSSOLO-BALLA-SEVERINI, *Manifesto tecnico della pittura futurista*, in LUCIANO DE MARIA (a cura di), *Per conoscere Marinetti e il futurismo*, Mondadori, Milano, 1973, p. 54.

71 PAUL KLEE, *Teoria della forma e della figurazione*, Feltrinelli, Milano, 1959, p. 92.

novello demiurgo.⁷²

Kokoschka deforma e lo fa proprio con i corpi. Nella torsione e nell'allungamento antirealistici delle figure, praticati pure in pittura, risiedeva il proposito dell'autore di esprimere l'incontro-scontro affettivo dell'uomo con il mondo. Il *Körper* kokoschkiano è un *Körper* ferito, distrutto, che continua a vivere come realtà all'interno della lingua. Le sue piaghe sono quelle dell'anima, in un processo di rispecchiamento tra esterno ed interno in cui a guidarci è l'«occhio dello spirito».

4. La Partitura di Hindemith⁷³

«...ammiravo la sua tecnica meravigliosamente brillante e solida. Ma in tutte le opere di Hindemith, pure in quelle apparentemente più aggressive, si trovava un elemento di saggezza».⁷⁴ Le parole sono di Darius Milhaud e costituiscono, a nostro avviso, una felice sintesi delle peculiarità della musica di Paul Hindemith: le partiture del compositore, pure quelle percorse dagli impeti dell'avanguardismo di inizio secolo, rimangono ancorate a un «profondo e autentico senso tradizionale delle forme, delle strutture e della sintassi musicale».⁷⁵

È a partire da questa constatazione che va esaminata la scrittura di *Assassino, Speranza delle donne*, in cui è palese la volontà di Hindemith di individuare formule espressive originali rispetto a quelle del passato senza cedere, tuttavia, ad assolutizzazioni sonore e dissolvenze stilistiche.

La partitura è percorsa da un vitalismo che forza, tende audacemente gli ambiti tradizionali senza però mai decretarne il completo diniego, è un vitalismo che pulsa all'interno di cornici sicure, configurandosi in strutture le cui fondamenta non sono mai messe in discussione.

Al centro dell'operazione creativa la decomposizione non è innalzata a principio strutturale (come accade, per esempio, nel *Wozzeck* di Alban Berg, del 1925). Decostruire, per l'Hindemith espressionista, significa sì trasformare, in un processo in cui ogni momento di transizione si stabilizza come centro di nuova produzione estetica; tuttavia, la resa musicale delle crude pulsazioni del testo di Kokoschka, pur rendendo la trama sonora di alcuni passaggi assai fluida, non arrivano a scardinarla completamente. Immettono nel testo musicale forze centrifughe che creano iato tra esistenza e significato, tra segno e referente e conferiscono alla partitura una configurazione opaca,

⁷² Cfr. HERWARTH WALDEN, *Das Schreiben um die Kunst*, «Der Sturm», 4, 1916, p. 38 e *Amtliche Kunst*, «Der Sturm», 1, 1926-1927, p. 177.

⁷³ Il frontespizio della partitura reca la seguente distribuzione delle parti: Donna, Prima e Terza Fanciulla come soprani, Seconda Fanciulla come contralto, Uomo come baritono, Secondo guerriero come basso, Primo e Terzo guerriero come tenori.

⁷⁴ DARIUS MILHAUD, cit. in FRANCO ABBIATI, *Storia della Musica. Il Novecento*, Garzanti, Milano, 1974, p. 359.

⁷⁵ GUIDO TURCHI, *Un artigiano della musica*, in AA. VV., *La Musica moderna*, Fabbri, Milano, 1967, p. 120.

ma assai polisemica. Conservare un assetto della frase musicale sempre riconoscibile garanti a Hindemith ciò che, più avanti, egli stesso spiegò essere il fine di qualunque musica, ovvero rappresentare, nonostante la sua tendenza all'astrazione, «una forma di comunicazione tra l'autore e il fruitore».⁷⁶

Verificare la solidità dell'impianto di una partitura come quella di *Assassino, Speranza delle donne* e scoprirne contemporaneamente al suo interno la presenza di vortici melodici e armonici, non può che spingerci a ricercare le radici di tale fisionomia stilistica. Le abbiamo trovate in quella particolare idea di simbolismo che, agli inizi del Novecento, matura all'interno della speculazione filosofica e da qui si irradia velocemente in ogni ambito estetico, compreso quello musicale.

Nel 1910 il filosofo Ernst Cassirer dà alle stampe *Substanzbegriffe und Funktionsbegriff* [*Sostanza e Funzione*] e nel 1916 *Freiheit und Form* [*Libertà e Forma*]. I due testi ci sembrano offrire le giuste coordinate entro cui Hindemith tratteggiò e mise in pratica una rinnovata idea di simbolismo applicata all'arte dei suoni. In particolare, attraverso il concetto cassireriano di «forma simbolica» è possibile spiegare la natura della scrittura hindemithiana nella sua fase espressionista.

Le formulazioni di Cassirer si dipanano dal concetto di forma approntato da Goethe. Anziché luogo separato dalla realtà, fisso e immobile, la forma è piuttosto legata alla dinamica della vita, in quanto processo che comprende l'individuale come simbolo, mezzo in cui si esprime l'universale, il tipico. Secondo lo scrittore di Weimar, il vero simbolismo è infatti là «dove il particolare rappresenta il generale, non come sogno o ombra, ma come rivelazione vivente e momentanea».⁷⁷ Il metodo morfologico di Goethe è la bussola che guida Cassirer, permettendogli di individuare ciò che di universale tiene insieme fenomeni assai diversi. Come l'*Urbild* di Goethe, la forma simbolica cassireriana è espressività di una realtà spirituale soggettiva e non oggettiva, riflesso della volontà ordinatrice e formatrice dell'uomo: consente di comprendere i fenomeni nella loro molteplicità, rintracciandone una sorta di minimo comune denominatore. Si svela sostanzialmente come «energia dello spirito mediante la quale un contenuto spirituale dotato di significato viene collegato ad un concreto segno visibile e ad esso intimamente attribuito».⁷⁸ Da qui l'idea dell'arte come forma simbolica, perché capace di plasmare il molteplice sensibile, di trasformare l'universo delle impressioni in pura espressione spirituale.

Cassirer esplicita ulteriormente la sua concezione di simbolo facendo riferimento alla complessa relazione tra segno e contenuto, per la quale attinge alla teoria di Gottfried Leibniz: «Il segno non è

76 PAUL HINDEMITH, *A composer's world. Horizons and limitations*, Harvard University Press, Harvard, 1952, p. 65.

77 JOHANN W. GOETHE, *Goethes Werke*, Weimar, Hermann Böhlau, 1907, vol. XLII, p. 151.

78 ERNST CASSIRER, *Filosofia delle forme simboliche*, Firenze, La Nuova Italia, 1966, p. 102.

un rivestimento meramente casuale del pensiero, bensì il suo organo necessario ed essenziale; esso non serve solo a comunicare un contenuto di pensiero già compiutamente dato, ma rappresenta uno strumento in forza del quale questo medesimo contenuto viene a costituirsi e acquista piena determinazione. L'atto della determinazione concettuale di un contenuto procede di pari passo con l'atto del suo fissarsi in qualche segno caratteristico». ⁷⁹ Cassirer propende quindi per una filosofia dell'espressione che ricorre al concetto di simbolo non in chiave ermetica, per evocare reconditi significati metafisici, ma in chiave gnoseologica, come via di accesso al fondamento spirituale dell'umanità. Il problema del segno è il problema della manifestazione di un contenuto spirituale attraverso immagini sensibili. I simboli significano direttamente le concezioni non le cose, non rimandano ad altro senso, ma significano in sé. L'autore rifiuta il meccanicismo segno-referente e supera a livello conoscitivo pure l'idea di arte come *mimesis*: il segno sensibile non è involucro esteriore, né veicolo di comunicazione di un significato indipendente, perché questo può costituirsi solo nel segno e mediante un segno.

Sulla scia di Cassirer, la musica di Hindemith è simbolica, dove simbolo non è da intendersi nel senso letterale di un termine rappresentativo di un altro, che sta "al posto di un altro", ma in quello più profondo di un termine espressivo di un altro, evocante una realtà altra oltre la dimensione sonora, la realtà dei sentimenti, delle emozioni e degli istinti. Rifiutando la corrispondenza significante-significato, la frase musicale hindemithiana rifiuta di afferire ad un unico codice semantico, preferisce piuttosto aprirsi all'ambivalenza del simbolo che "com-pone" (dal greco *sym-ballein*) sensi e avvicina quanto è distante. Diventa simbolo perché ha sì un senso, ma questo senso non esclude gli altri; si fa carico, piuttosto, di una «eccedenza semantica», ⁸⁰ di un passaggio di significati che sempre fluttuano, mischiandosi l'uno con l'altro. Specchio della inquieta sensibilità del soggetto moderno, le strutture sonore hindemithiane penetrano in quelle zone di «disordine semantico» ⁸¹ che l'uomo ottocentesco invano aveva tentato di disciplinare con filosofia e scienza. Il significato ultimo del segno musicale "scritto" sul pentagramma è continuamente fatto oscillare: ciò che esso in definitiva significa è un ventaglio di sensi sempre fluenti, «uno scambio simbolico da un codice all'altro». ⁸²

In particolare, impiegando le categorie cassireriane al tema del nostro studio, ovvero la resa musicale delle movenze mimico-gestuali descritte nel testo kokoschiano, si può affermare come la

79 Ivi, pp. 20-21.

80 UMBERTO GALIMBERTI, *Il Corpo*, Feltrinelli, Milano, 2003, p. 482.

81 Ivi, p. 484.

82 Ivi, p. 486.

partitura di Hindemith - e in questa oscillazione risiede il suo fascino - si dirami su due sentieri. Da un lato segue una certa corrispondenza tra segno e referente, laddove consolida la presenza del corpo letterario, rilevandone tutta la carnalità, presentata non come mera materia, ma come volto dell'*Erlebnis* che è vicenda interiore ed insieme corporea. Dall'altro lato il periodo musicale hindemithiano si svincola da ogni istanza comunicativa per rimanere avvolto in sé stesso: ciò a cui rimanda è altro da sé, ma non può essere identificato. La musica, in questo caso, diventa forza allusiva di un evento psichico che in sostanza, però, rimane inaccessibile e così facendo destabilizza i confini tra ascoltatore e testo.

Queste conclusioni si prestano ad essere lette, seguendo un percorso diverso ma raggiungendo sorprendentemente gli stessi risultati, dalla prospettiva della diatriba tra l'estetica musicale formalista e quella del sentimento, diatriba che proprio la partitura di *Assassino, Speranza delle donne* confuta brillantemente.

La questione, antica ma sempre attuale, è tra chi sostiene che il significato della musica risieda in sé stessa e quindi propugna l'arte dei suoni come autoreferenziale e chi lo rinviene in realtà esterne, in virtù della capacità denotativa dei suoni; tra chi cioè afferma la predominanza dell'elemento intellettuale e chi quella del fattore emozionale.

Nattiez ha esplicitato ulteriormente il discorso parlando di «significati intrinseci», immanenti al linguaggio musicale in quanto tale (il significato della musica è da rintracciare nei diversi fenomeni musicali che caratterizzano la partitura come, per esempio, la ripetizione e la variazione) e «significati estrinseci» (ovvero quando «la produzione musicale rinvia ad un universo semantico complesso, esterno alla musica in quanto tale»⁸³).

In realtà, il significato autentico di una musica è spesso da cogliere nella compresenza di elementi costruttivi e valori espressivi legati alle emozioni: «L'elemento affettivo e quello intellettuale non sono alternativi. Sono concorrenti non nel senso che l'uno escluda l'altro, ma nel senso che entrambi concorrono a definire il profilo dell'esperienza estetica della musica»⁸⁴.

La scrittura di Hindemith per il testo di Kokoschka lo dimostra. Il compositore elabora una partitura che presenta raffinate caratteristiche formali (variazioni, contrasti, ripetizioni, come mostrato nell'esempio 1), ma al tempo stesso le carica di un potere evocativo molto forte, che

83 JEAN-JACQUES NATTIEZ, *Musica e significato*, in NATTIEZ (a cura di), *Enciclopedia della musica*, vol. II, *op. cit.*, p. 219. Carl Dahlhaus è intervenuto nella questione affermando: «Il senso è prodotto dall'interazione tra le strutture fondamentali armoniche e ritmiche di un'epoca da una parte e dall'altra l'idea formale specifica della singola opera, idea che regola il nesso tra i dettagli, sullo sfondo del sistema generale». CARL DAHLHAUS in CARL DAHLHAUS-HANS HEINRICH EGGBRECHT, *Che cos'è la musica*, Il Mulino, Bologna, 1988, p. 106.

84 ANTONIO SERRAVEZZA, *Introduzione* a LEONARD B. MEYER, *Emozione e significato nella musica*, Il Mulino, Bologna, 1992, p. 10.

rimanda a una dimensione extrasonora. La dimensione dell'inconscio, che trova manifestazione nel corpo sulla scena percorso da pulsazioni che nella normalità rimangono sopite: il *movere* musicale allora diventa espressivo del *movere* interiore.

Funzionale a queste riflessioni ci sembrano pure alcune osservazioni sul rapporto musica-parole. Consideriamo lo schema proposto dalla Dalmonte che stila, a proposito, quattro tipologie di casi: 1. Assimilazione (della poesia nella musica e viceversa della musica alla poesia); 2. Estraneità (intonazione epica, stroficità, parodia); 3. opposizione (travestimento, ironia); 4. Cooperazione (con prevalenza della parole sulla musica o della musica sulle parole).⁸⁵ Le modalità musicali con cui Hindemith traduce il corpo letterario nella partitura si possono interpretare secondo un rapporto di cooperazione tra musica e parola a patto, tuttavia, di tener presente che queste non si cristallizzano nel primato dell'una o dell'altra, ma sempre fluttuano in quella zone di confine dove si assiste a passaggi di grande sinergia tra i due codici (musicale e verbale), che aprono ad una sorprendente e quanto mai affascinante polisemia.

Di seguito sono commentati gli esempi più significativi della partitura rispetto alla relazione musica-corpo.⁸⁶

L'inizio materializza un'atmosfera cupa e grave (tonalità di Fa minore), racchiusa nella figurazione per gradi congiunti ripetuta per ben tre volte con raffinate varianti, in cui sono ravvisabili le resistenze dei corpi dei due protagonisti, che di lì a poco si fronteggeranno (es. 1, sez. 1):

Es. 1



⁸⁵ ROSSANA DALMONTE, *Musica e Parole*, in NATTIEZ (a cura di), *Enciclopedia della musica*, vol. II, cit., p. 196.

⁸⁶ Gli esempi sopra riportati sono tratti dalla seguente edizione: PAUL HINDEMITH, *Mörder, Hoffnung der Frauen, Klavierauszug*, Schott, Mainz, 1921.



Delle prime parole dei guerrieri «Eravamo la ruota fiammeggiante attorno a lui»,⁸⁷ Hindemith esalta l'elemento naturalistico: il corpo come fiamma, il cui scintillio è rappresentato dalle acciaccature del periodo musicale (es. 2, sez. 5):

Es. 2

A musical score for voice and piano. The top part shows a vocal line with lyrics in German: "flam - men - de Rad - um ihn. Wir wa - ren das flam - men - de". The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern with many eighth notes and acciaccature. The tempo/mood marking is "mf zunchmen".

La discesa delle fanciulle dalle gradinate della fortezza si dipana su terzine arricchite dalla luminosità del flauto, che subentra ai corni delle battute iniziali (es. 3, sez. 8). Il passaggio culmina nell'apparizione della donna, segnata da un cambio di tonalità (da Fa minore a Do maggiore) e accordi in progressione dal secondo al quinto grado (es. 4, sez. 9):

Es. 3

A musical score snippet for flute and piano. The flute part is marked "Fl." and features a melodic line with many grace notes. The piano accompaniment consists of chords and moving lines in both hands. The key signature is three flats.

⁸⁷ KOKOSCHKA, *Assassino, Speranza delle donne*, cit., p. 155; trad. it. cit., p. 11. [Wir waren das flammende Rad um ihn].

Es. 4

Musical score for Example 4, titled "Festes Zeitmaß". The score is in 4/4 time and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The violin part is marked "8" and includes trills. The piano part is marked "mit voller Kraft" and "ff". The score is in 4/4 time and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes.

Un'atmosfera sostenuta ma di leggera maestosità, realizzata attraverso un impasto orchestrale meno denso di quello precedente, accompagna la prima entrata in scena della Donna. Più che la concretezza corporea è posta in risalto la trasparenza della figura, di cui è indicativo un andamento vocale "libero" nel ritmo (es. 5, cfr. sez. 10):

Es. 5

Musical score for Example 5, titled "DIE FRAU (laut, frei)". The score is in 4/4 time and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The vocal line is marked "3" and "3". The piano part is marked "ff" and "p". The score is in 4/4 time and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes.

Abbondante e orientata a sottolineare i corpi esibiti in scena è la frase musicale riguardante la reazione delle fanciulle alla vista dello straniero: più che spaventate dalla presenza dell'uomo, come indicato nel testo di Kokoschka, ne subiscono il fascino, sull'onda di una forza quasi ipnotica (es. 6, sez. 11). Ciò è ulteriormente confermato dalla variazione di tonalità – da Do maggiore a Re bemolle maggiore – e dallo sviluppo vocale delle Prima Fanciulla che si esprime seguendo una stringente linea cromatica (es. 7, sez. 13):

Es. 6

11 Leicht fließend (MÄDCHERN lösen sich von ihr los, sehen jetzt erst den Fremden)

Es. 7

ERSTES MÄDCHEN (zeigt ihm, schreit)

Der Schmer = zens = mut = ter = ver =

1.Mäd. scheuch = ter Kna = be mit Schlan = gen um die Stirn, ent = sprang.

Hindemith trasforma le grida della Prima Fanciulla in gesto corporeo: il personaggio non è inquadrato nel suo “avere un corpo”, ma nel suo “essere un corpo” (es. 8, sez. 13 e sez. 15). In entrambi gli urli la musica hindemithiana palesa un corpo che si contorce, sofferente, su sé stesso. La voce si assolutizza, emerge come voce del corpo in grado di dire “senza e oltre” le parole e di spingere la recitazione a gesto vocale. Il compositore, al fine di sottolineare tale effetto, inserisce entrambe le grida della Fanciulla sulle battute della Donna, quasi a rivestire le parole di questa ultima del colore tragico degli eventi successivi:

Es. 8

DIE FRAU (sieht den Mann fest an)

ERSTES MÄDCHEN (zeigt ihm, schreit)



Nelle parole del Terzo Guerriero la Donna assume movenze zoomorfe e guizza come un pesce: Hindemith riveste l'immagine di figurazioni cromatiche veloci e ascendenti, in cui il tempo oggettivo si trasforma in tempo vissuto (es. 9, sez. 21):

Es. 9



ZWEITER KRIEGER

lein. Fi = = = schin hakt sich Fi = = scher!

E. Hr.
Bkl.
Fg.

f

Lok.

Detailed description: This is a musical score for a vocal part titled 'ZWEITER KRIEGER'. It consists of five staves. The top staff is a vocal line in bass clef with lyrics 'lein. Fi = = = schin hakt sich Fi = = scher!' and a dynamic marking of *f*. The bottom four staves are piano accompaniment in treble clef, featuring complex rhythmic patterns and chords. A bracket on the right side of the piano part indicates the instruments: E. Hr. (English Horn), Bkl. (Bassoon), and Fg. (Fagotto).

Nella sezione 25 l'atmosfera si smaterializza: nelle parole della Donna il corpo dell'Uomo diventa luce e il suo sguardo è assolutizzato a *pars pro toto* della sua fisicità. Tutto viene affidato ai tremoli degli archi in *pp* (es. 10, sez. 25):

Es. 10

DIE FRAU

Frei im Zeitmaß

p

ffp

fff

pp

DIE FRAU

(*pp*)

Detailed description: This is a musical score for a vocal part titled 'DIE FRAU'. It consists of two systems, each with a vocal line and piano accompaniment. The first system is in treble clef with the title 'DIE FRAU' and the tempo 'Frei im Zeitmaß'. The vocal line has a dynamic marking of *p*. The piano accompaniment features tremolos and has dynamic markings of *ffp* and *fff*. The second system also has a vocal line and piano accompaniment, with a dynamic marking of *pp* at the end.

L'uomo risponde con una progressione cromatica priva di sostegno orchestrale (ad eccezione del

trillo del clarinetto e della tromba), corrispondente all'ordine cruento di marcare a fuoco la donna (es. 11, sez. 26). L'orchestra comincia a suonare sulla parola «carne»⁸⁸ con figurazioni ascendenti di crome culminanti in un *ffff* nel momento in cui la Donna viene denudata della sua veste (es. 12, sez. 26) e con stilette di scale cromatiche di biscrome che contribuiscono a “visualizzare” l'atto della marchiatura (es. 13, sez. 26). L'intera sezione è caratterizzata da un uso concentrato della intensità dinamica (si va da *p* a *fff* nella stessa battuta) che crea un certo sentimento dello spazio, grazie al quale si percepisce la vicinanza del corpo della Donna:

Es. 11

26 DER MANN (fährt wütend auf) *zuerst*
Ihr Män - ner breunt ihr mein Zei - dien mit hei - ßem Ei - ßen ins ro - te.
u. kl. Tr.

Es. 12

fff *fff* *ff*

Es. 13

p *ff* *fff* *p* *ff* *fff*

Simili scale cromatiche di biscroma sono impiegate poco più avanti per rendere le movenze della
 88 Ivi, p. 156; trad. it. cit., p. 12. [Fleisch].

Donna che, al pari di una gatta, balza addosso all'uomo e lo ferisce (es. 14, sez. 28):

Es. 14

Il contatto tra le fanciulle e i guerrieri che, al buio, si sdraiano vezzeggiando gli uni accanto agli altri è restituito da un tappeto sonoro di terzine, sostanzialmente in *pp*, perdurante fino alla sez. 42 (es. 15, sez. 36):

Es. 15

La voce dell'uomo (baritono) è molto sostenuta e si sviluppa su un registro alto, con due salti di ottava discendente sulla parola «Calma»⁸⁹ (es. 16, sez. 50 e sez. 51):

Es. 16

⁸⁹ Ivi, p. 158; trad. it. cit., p. 14. [Ruhe].

The image shows a musical score for Hindemith's opera 'Die Matrosen'. It consists of three systems. The first system includes staves for 'Frau' (Soprano), 'Mann' (Baritone), and Piano. The piano part is highly rhythmic and complex, with many accidentals. The vocal parts have lyrics in German: 'Ruh' and 'he!'. The score includes dynamic markings like 'ff' and 'f'. The second system starts at measure 51 and continues the vocal and piano parts.

Il baritono di Hindemith è una voce assolutamente novecentesca; insistendo sulla parte acuta del registro tradizionale e talvolta oltrepassandolo (si arriva al Fa diesis), perde di calore e morbidezza, ma acquisisce quella spigolosità che ci riconsegna il corpo del personaggio nella sua concretezza. Nel Settecento e nell'Ottocento la corporeità del cantante era percepita attraverso un virtuosismo canoro in cui, come in un rito tribale, l'interprete era posseduto dal proprio personaggio, spingeva la voce e tutto il corpo ai limiti della resistenza fisica, quasi fosse in *trance*.⁹⁰ Nel Novecento, invece, la corporeità è data da una flessibilità vocale che porta il cantante a passare dal canto a piena voce al declamato, dal recitativo intonato all'urlo, da linee articolate su gradi congiunti a improvvisi salti di intervalli aumentati e diminuiti. In questo caso la voce si fa gesto canoro, latrice di un potere performativo simile a quello del gesto danzante o della mimica recitativa: ciò che importa non è «quanto viene *detto* con la voce, ma quello che viene *fatto* con la voce stessa, quello che viene inscenato localmente».⁹¹

Definire questo stile come “antivocale” sarebbe riduttivo e godrebbe di una certa validità solo a patto di intendere per vocale esclusivamente il belcanto tradizionale. Si tratta, a nostro parere invece, di uno stile che amplia il concetto di vocalità perché, attraverso il recupero delle qualità

90 Cfr. LORENZO BIANCONI, *La drammaturgia musicale*, Il Mulino, Bologna, 1986, p. 815.

91 MARCO BEGHELLI, *Voci e cantanti*, in NATTIEZ (a cura di), *Enciclopedia della musica*, vol. II, cit., p. 826.

attoriali (il cantante non solo canta, ma sa muoversi in scena), porta in scena una corporeità “altra” rispetto a quella usuale, frutto della valorizzazione *in toto* della fisicità dell’interprete: da un lato la sua voce, esaltata proprio come corpo; dall’altro quella varietà di espressioni mimico-gestuali di cui è capace il corpo umano, rimaste fino agli inizi del Novecento nell’oblio delle specificità di un cantante.

La didascalia conclusiva mostra un ispessimento del tessuto orchestrale. Come già osservato, laddove le parole tacciono, Hindemith costruisce un disegno musicale che si muove in sintonia con i corpi presenti in scena, anzi li irrobustisce sottolineandone le frizioni. La Donna è debole, tende le membra con un grido che subito si disperde nel pallore del suo viso, di fronte a lei l’Uomo, vigoroso, forte, rinato. Sono due corpi che procedono in modo asimmetrico: l’uno retrocede, l’altro avanza. Il compositore opta per uno stile modulante che dà la sensazione dello “stretto”, indirizzato soprattutto ad esaltare la figura maschile, di cui le semiminime con punto alludono al trionfo emotivo e le successive terzine di semiminima alla robustezza fisica (es. 18, sez. 55):

Es. 18

55 Frau läßt das Gitter, fällt auf der Stiege zusammen. Der Mann steht ganz, reißt das Tor auf, berührt die sich starr Aufbäumende, die ganz weiß ist, mit den Fingern der ausgestreckten Hand. Sie spürt ihr Ende, spannt die Glieder, löst sie mit einem langsam abfallenden Schrei. Die Frau fällt um, entreißt im Fallen dem aufstehenden Alten die Fackel, die ausgeht



und alles in einen Funkenregen hüllt. Der Mann steht auf der obersten Stufe. Krieger und Mädchen die vor ihm fliehen wollen, laufen ihm schreiend in den Weg.

Nella parte finale, la fiamma che invade la torre è resa, ancora una volta, da una musica immaginifica che evidenzia il dinamismo dell’elemento naturale proponendo incalzanti scale di

crome. La fiamma diventa, quindi, metafora di un potere distruttivo che si scaraventa sulla vicenda interiore della Donna (es. 19, sez. 57):

Es. 19

Der Mann geht ihnen gerade entgegen. Wie Mücken erschlägt er sie. Die Flamme greift auf den Turm über und reißt ihn

57) Lebhaft *ff*

von unten nach oben auf. Durch die Feuerkammer entteilt der Mann. Ganz ferne Hähnenkrei.

ffp