

SABATO 10 GIUGNO
ORE 20

**Giovani interpreti
del Conservatorio di Musica G. Verdi di Milano**

Progetto nell'ambito di m2c Istituto di musica moderna
e contemporanea del Conservatorio G. Verdi di Milano

Viktor Ullmann (1898-1944)

*Der Kaiser von Atlantis
oder Die Tod-Verweigerung*
(1943-44, 70')

Libretto di **Petr Kien** (1919-1944)

esecuzione in forma di concerto

Il concerto è preceduto, alle ore 18.45,
da un incontro di presentazione
a cura di **Mauro Bonifacio** e **Vittorio Parisi**,
nel foyer della Sala Verdi.

Ai giovani musicisti del Conservatorio di Milano è affidata l'esecuzione
in forma di concerto di un capolavoro di teatro musicale da camera:
Der Kaiser von Atlantis, il *Singspiel* scritto fra il 1943 e il 1944 da Viktor
Ullmann (già allievo di Arnold Schönberg e assistente di Alexander
von Zemlinsky) su libretto di Petr Kien durante la loro detenzione nella
prigione-ghetto di Terezín.

Produzione di

Conservatorio di Musica G. Verdi di Milano

nell'ambito di

Comune di Milano - Milano è Memoria



Viktor Ullmann



Petr Kien, Concerto
per pianoforte, Terezín
(1942-1944)



Petr Kien

Viktor Ullmann

Der Kaiser von Atlantis oder Die Tod-Verweigerung

(*L'Imperatore di Atlantide* o il rifiuto della Morte)

Der Kaiser von Atlantis è un Singspiel da camera composto fra il 1943 e il 1944 da Viktor Ullmann su libretto di Petr Kien durante la loro detenzione nella prigione-ghetto di Terezín (Theresienstadt).¹ Istituito come campo di smistamento di persone di origine ebrea destinate poi alla deportazione "verso est" (quindi per essere uccisi nei campi di sterminio), Terezín fu usata dalla propaganda nazista per presentare al mondo un'ingannevole immagine delle condizioni nelle quali viveva la comunità dei deportati e, in generale, come ignobile copertura delle atrocità perpetrate nei campi di concentramento. Limitata da mezzi miseri – dapprima vietata, poi tollerata e incoraggiata ma controllata e resa schiava – la creazione musicale e artistica assunse in Terezín l'intensità senza precedenti di un atto di sopravvivenza e di libertà. «In un certo senso, è stato tutto uno sforzo per superare la guerra, per sopravvivere. [...] Non sapevi mai se saresti stato nello stesso posto il giorno dopo a fare musica, o se andavi a salire su uno di quei treni», ha ricordato il violinista ceco Karel Frohlich (1917-1994).² Nonostante le terribili condizioni nelle quali si trovarono a vivere, Ullmann e Kien misero a frutto le differenti esperienze culturali e generazionali di provenienza realizzando un'opera di immenso valore, disseminata di segnali, simboli, allusioni a codici diversi che rendono possibili molteplici livelli di lettura. *Der Kaiser von Atlantis* è un capolavoro musicale che possiamo leggere, prima di tutto, come fortissimo gesto di resistenza e di accusa contro le aberrazioni del nazismo. Ma insieme ai destinatari diretti – il pubblico dei deportati di Terezín – Ullmann e Kien si rivolgono alle generazioni successive. Per le condizioni nelle quali è nata, i temi che ebbe il coraggio di affrontare, la qualità dell'impianto musicale e drammaturgico adottato, l'opera si afferma come

un grido, proveniente dalle profondità dell'inferno, capace di parlare con la forza di un messaggio universale: qualcosa che solo oggi siamo in grado di comprendere nella sua reale portata. Il tema principale dell'opera ha infatti il valore di una riflessione intorno al futuro dell'umanità, poiché auspica l'avvento di un tempo nel quale la ragione d'essere di ciascun individuo e di ogni gruppo sociale si renda possibile solo a partire da un presupposto irrinunciabile: l'accettazione del ciclo naturale vita/morte.

La partitura di *Der Kaiser von Atlantis*, divisa in un Prologo e 18 numeri (alcuni comprensivi di sezioni recitate e tre solo strumentali: un Präludium e due Intermezzi-Totentänzen), prevede un cast vocale di 7 personaggi e un organico di 15 strumenti. Fu oggetto di alcune prove nel ghetto di Terezín ma, a differenza di quanto avvenne per altri lavori (ad esempio la riscrittura del *Brundibár* di Hans Kráša, opera per bambini), i nazisti non ne permisero l'esecuzione. La partitura dell'opera fu rinvenuta solo alla fine degli anni '60 presso lo studio di Hans Günther Adler. Quest'ultimo l'aveva ricevuta da Emil Utitz, direttore della biblioteca di Terezín, al quale Ullmann l'affidò prima di partire per il suo ultimo viaggio verso Auschwitz nell'ottobre del 1944. La partitura ritrovata nello studio di Adler era una copia di lavoro che recava cancellazioni e parti incomplete. Nei primi anni '70 il direttore d'orchestra Kerry Woodward vi apportò i completamenti che permisero la realizzazione di una prima esecuzione mondiale nel dicembre 1975 presso il Bellevue Centre di Amsterdam. Altre fasi di lavoro furono compiute in seguito per avvicinarsi, nelle sue parti ancora da approfondire, al testo più fedele possibile all'originale. Importante, fra il 1992 e il 1998, fu il lavoro svolto da un gruppo composto anche da alcuni fra gli interpreti sopravvissuti, coinvolti nel 1944 nelle prove a Terezín: fra loro, il basso-baritono Karel Berman³ e il violinista Paul Kling. Dagli anni '90 in poi, l'opera ha conosciuto

³ Il cantante che avrebbe dovuto interpretare il ruolo di Der Tod a Terezín.

una larga diffusione nel mondo: produzioni da parte di importanti teatri, incisioni discografiche di rilievo, ricerche e studi critici.⁴

L'opera presenta tratti polistilistici, come indica Enrico Pastore: shimmy/fox-trot, blues, jazz, musica d'avanguardia⁵ sono richiami coraggiosamente inseriti da Ullmann in quanto classificati come *musica degenerata* dal nazismo. Possiamo riconoscere le provocatorie distorsioni del *Deutschlandlied* e della ninna-nanna *Schlaf, Kindlein, Schlaf* o il motivo-sigla della tromba desunto da *Asrael* di Josef Suk, quali allusioni simboliche a composizioni note al pubblico di Terezín. Il finale dell'opera ("Largo semplice, dolce grazioso") rielabora magistralmente il corale luterano *Ein feste Burg ist unser Gott* (Forte rocca è il nostro Dio), già utilizzato da Mendelssohn e Meyerbeer, inserendovi un nuovo testo, modificandone l'armonizzazione e la metrica e interpolandolo con il motivo di Harlekin. Contraddistinta da una cifra allegorica, terribilmente amara e insieme sarcastica, l'opera si inserisce a pieno titolo nel contesto della nuova musica fra le due guerre, presentando punti in comune con taluni modelli di *Zeitoper*, con i frutti della collaborazione Brecht/Weill o riferimenti alla cosiddetta *Nuova oggettività*. Oltre a flauto, oboe, clarinetto, tromba e un quintetto d'archi, l'ensemble fu completato da alcuni strumenti (banjo e chitarra, clavicembalo, armonium e pianoforte, saxofono, percussioni) che regalano al suono complessivo un taglio modernista, legato con efficacia al sound jazzistico e anche, con grande duttilità, al carattere dei personaggi e delle situazioni.⁶

Il testo dell'ultima aria di Overall (*Des Kaisers Abschied*) fu oggetto di ripensamenti da parte di Ullmann: la partitura manoscritta presenta infatti due versioni del testo sulle quali possiamo solo formulare ipotesi, né potremo mai conoscere se vi fosse stato spazio e tempo per una scelta definitiva. Ullmann musicò il testo originale di Kien,

⁴ La partitura attualmente di riferimento, eseguita in questa occasione, è quella pubblicata dall'editore Schott (2015), riveduta da Henning Brauel con le note critiche di Andreas Krause.

⁵ Enrico Pastore, *L'imperatore di Atlantide di V. Ullmann e P. Kien*, Miraggi Edizioni, Torino 2019.

⁶ A questo proposito è interessante confrontare l'organico e l'orchestrazione di questi tre titoli: *Jonny spielt auf* di Krenek (1926-27), *Dreigroschenoper* di Weill (1928), *Neues vom Tage* di Hindemith (1929).

ma in seguito (nel gennaio 1944) adattò sulla medesima musica un testo già utilizzato in precedenza e desunto dal dramma *Tantalos* di Felix Braun (scritto nel 1917). In partitura, tale seconda versione (senz'altro più positiva rispetto all'amaro e potente finale di Kien) risulta peraltro rigata/cancellata⁷. Una cosa è certa: nel libretto di Kien lo sconfitto Overall lancia una sinistra profezia: «...Solo sopito è il fuoco, non estinto! Presto tornerà a divampare...». Abbiamo già notato come nello splendido Corale finale (*Komm Tod, du unser werter Gast*)⁸ sia presente il motivo di Harlekin: è un segno che potremmo leggere come allusione al perpetuarsi dello spirito di vita. Ma nelle battute conclusive della coda strumentale accade qualcosa di inaspettato. Dopo un'ultima apparizione del motivo di Harlekin (rallentata e scura, nel registro grave), Ullmann bilancia in modo inquietante quest'allusione dimostrando di non sottovalutare la minaccia di Overall: il tamburo, che per tutta l'opera è stato simbolo dell'orrore, ha infatti l'ultima parola marcando, con un rullo inatteso, l'ultimo accordo, in pianissimo, di tutti gli strumenti. Un finale aperto o un finale negativo? È bene che la domanda rimanga senza risposta. Accogliere benevolmente la Morte⁹ così come accogliamo la Vita: da qui sembra possa passare una nostra possibile crescita, secondo Ullmann e Kien. La certezza è che dovremo sconfiggere altri Kaiser pronti a segregare di nuovo l'umanità in uno spazio vuoto, nell'assenza del divenire, in un non-tempo dell'orrore dove tutto, compresi i due simboli della nostra esistenza, è condannato a perdere senso. Ne saremo capaci?

Mauro Bonifacio

⁷ Enrico Pastore (*op. cit.*) afferma che "Ullmann, da antroposofa, tendeva ad avere una visione più ottimistica [...] rispetto a Kien, che, a quanto è dato sapere, non aveva orientamenti religiosi o filosofici predominanti". Inoltre ipotizza: "Possiamo solo pensare che verso la fine delle prove, quando nel ghetto circolavano le voci di imminenti massicci trasporti [verso Auschwitz], Ullmann avesse perso fiducia e si riconoscesse maggiormente nel testo del suo librettista. Ma possiamo anche pensare che la versione con le parole di Braun fosse dovuta a un inasprimento della censura e che quindi l'autore abbia voluto consegnare una versione più edulcorata e positiva. Niente è dato sapere con certezza, se non che la seconda versione fu infine cancellata da Ullmann stesso".

⁸ "Vieni Morte, nostra gradita ospite"

⁹ Il cui "grande nome" – si legge in Kien – non dovremo "nominare invano". Una Morte che "concede a noi il riposo dopo affanno e dolore", una Morte che abbraccia, in una visione analoga a quella evocata nella lirica di Matthias Claudius musicata da Schubert.

Il soggetto.

Il Kaiser (Overall), che interagisce con i suoi “meccanizzati” strumenti di propaganda e di morte (un Altoparlante e un Tamburo), tenta di consolidare il suo delirio di potere attraverso la sopraffazione derivante da un continuo e spietato stato di guerra. Ciò accade sotto lo sguardo sarcastico e dolente di un Arlecchino anziano (che rappresenta uno “spirito di vita” ormai rassegnato) e della Morte la quale, disgustata, si ribella a una tale volontà distruttiva che di fatto la esautora del suo secolare ruolo. Spezza dunque la sua spada per dare una lezione all’umanità: d’ora in avanti nessuno potrà più morire.

Il Kaiser, sorpreso e incredulo poiché i suoi ordini di morte stanno andando a vuoto, in un estremo vaneggiamento di onnipotenza pensa di sfruttare questa nuova realtà promettendo vita eterna ai combattenti. Sul campo di battaglia, intanto, due fazioni nemiche si scontrano ma il Soldato e Bubikopf (una ragazza soldato) non riescono ad uccidersi l’un l’altra. Riconosciutisi come uomo e donna, si innamorano istantaneamente cessando di combattere.

Mentre le certezze del Kaiser vacillano, gli innumerevoli “non morti” decidono di porre fine alla loro sofferenza e assaltano il palazzo imperiale per farlo capitolare. Overall, vedendosi sconfitto, chiede alla Morte di ritornare a svolgere il suo compito di mietitrice di anime. La Morte acconsente, a patto che il Kaiser sia il primo a morire. Così avviene: la Morte lo prende per mano e lo accompagna nel regno dei morti attraversando simbolicamente uno specchio.

Personaggi e ruoli vocali

Overall (baritono).

È, in primo luogo, un’allegoria e una parodia grottesca di Adolf Hitler. Vive rinchiuso e isolato nel suo palazzo “per meglio governare”. Tiene contatti con il mondo esterno e impartisce ordini solo tramite strumenti elettro-meccanici: l’Altoparlante, il Tamburo, un telefono, una radio. Dichiarata una “guerra di tutti contro tutti” definita sacra e benefica. Nel quarto quadro, accetta di morire per primo in cambio del “ritorno al lavoro” della Morte.

Der Lautsprecher (basso).

Durante il Prologo presenta tutti i personaggi e l’antefatto-chiave dell’opera, cioè la “guerra totale” dichiarata da Overall e la conseguente abdicazione della Morte. Viene descritto come entità che “non si vede ma si ascolta soltanto”. È uno strumento di Overall, al quale reca informazioni rispetto al mondo esterno. La sua parte, ricca di sezioni solo recitate, allude spesso agli ordini che i prigionieri del ghetto ricevevano da veri altoparlanti.

Der Trommler (mezzosoprano).

Descritta, nel Prologo, come “figura non del tutto reale”, annuncia e comunica gli ordini di Overall. Dichiarata aperta “la sacra e benefica guerra” per conto di Overall. Questo personaggio è inoltre allusivo rispetto al ruolo dell’apparato delle SS nei confronti degli ordini di Hitler.

Der Tod (basso).

Descritto nel Prologo come “un soldato a riposo”, indossa un’uniforme del vecchio Impero austriaco anziché la tradizionale veste con cappuccio. Il suo strumento simbolico è una spada anziché la falce. Disgustato e di fatto esautorato del suo ruolo da Overall, decide che nessuno potrà più morire. Nell’ultimo colloquio con Overall – il quale ammette: «senza di te noi uomini non possiamo vivere» – la Morte dice: «tornerò a patto che tu sia disposto a sacrificarti e ad andare per primo incontro alla nuova morte».

Harlekin (tenore).

Nel Prologo viene così sinteticamente presentato: “è la Vita”. Quasi *fool* shakespeariano, ha il ruolo di figura archetipica dell’immaginario teatrale e, come maschera della Commedia dell’arte, abile a prendersi gioco dei padroni o dei regnanti. Commenta sarcasticamente le situazioni ma si sente vecchio e annoiato. Nel Duetto iniziale con la Morte osserva rassegnato la perdita di senso di ogni cosa. Nel quarto quadro canta un’elaborazione deformata di una famosa ninna-nanna tedesca, *Schlaf, Kindlein, Schlaf*.

Bubikopf (soprano), **Ein Soldat** (tenore).

Vengono presentati nel Prologo semplicemente come “un soldato” e “una ragazza”¹⁰. Appartendenti a fazioni nemiche, tentano di uccidersi a vicenda ma non possono morire dato il divieto della Morte. Il loro odio vira allora, in modo naturale, verso un immediato impulso amoroso. Si tratta di personaggi – gli unici senza maschera, reali e umani – in grado di rappresentare i sentimenti e la sete di libertà del pubblico di prigionieri di Terezín (Bubikopf si chiede: «...davvero esistono prati ricolmi di profumi e di colori? Davvero esistono montagne celesti di radiosa aria?»).

¹⁰ Il suo nome allude alla capigliatura tagliata corta, poiché anche Bubikopf è un soldato.



Viktor Ullmann,
disegno di Petr Kien

Gli autori

Viktor Ullmann

(1898, Český Těšín – 1944, Auschwitz)
Compositore e direttore d’orchestra.

Fu per un breve periodo allievo di Schönberg. In seguito fu assistente di Zemlinsky e poi direttore musicale del teatro di Aussig (Ústí nad Labem), dove diresse molte operette e *Jonny spielt auf* di Ernst Křenek. Tra il 1929 e il 1931 fu responsabile delle musiche di scena allo Schauspielhaus di Zurigo. Autore di musica da camera, liederistica, sinfonica e operistica, venne deportato a Terezín nel 1942 quando aveva 44 anni. In quel luogo scrisse più di 20 composizioni, fra cui tre Sonate per pianoforte, un Quartetto d’archi e cicli di Lieder.

Petr Kien

(1919, Varnsdorf – 1944, Auschwitz)
Poeta, scrittore, artista grafico.

Autore delle opere teatrali *Medea*, *Der böse Traum*, *An der Grenze*. Nel 1941, all’età di 22 anni, fu deportato a Terezín, ove scrisse il libretto di *Der Kaiser von Atlantis* per la musica di Viktor Ullmann e il ciclo *Die Pest* musicato da Gideon Klein, pianista e compositore ceco. Fu attivo anche come disegnatore e grafico, documentando ampiamente luoghi, persone e varie situazioni della “vita” del ghetto. Tali opere grafiche ci sono pervenute e costituiscono una testimonianza storica di grande portata.