

[Programma di sala per la rapp. tenutasi a Roma, Auditorium di Santa Cecilia il 21-23 dicembre 2000,
con Elio, Peppe Barra, Ensemble Modern, dir. Heinz Karl Gruber, regia Lorenzo Mariani]

Giordano Montecchi

Storia di Kurt Weill e Bert Brecht

Di primo acchito mi sento lontanissimo da una musica che non trae tutte le conseguenze dall'attuale stato del materiale musicale e che ricerca invece il suo effetto mediante la trasformazione di materiali vecchi e atrofizzati: ma Weill raggiunge questo effetto con tale forza e originalità che, di fronte al fatto, l'obiezione impallidisce. In Weill c'è una regressione, come qualcuno che esponesse i tratti demoniaci di una musica morta e li usasse [...]. Con coraggio e sicurezza Weill è penetrato in quel regno che Stravinskij aveva scoperto per poi ritrarsene prontamente: un regno nel quale la musica, proveniente dai paraggi della follia, acquista una forza esplosiva e illuminante.

Theodor W. Adorno, dicembre 1928¹

I - Storia di Bert e di Kurt che si incontrarono a Berlino.

Questa è la storia di due giovanotti tedeschi che si erano messi in testa di cambiare le cose che non gli andavano a genio. Storia per niente originale, detta così, come ce ne sono state e ce ne saranno mille altre. Per la maggior parte esse finiscono in un nulla di fatto, ma talvolta, come in questo caso, dopo anni, generazioni, secoli addirittura, siamo ancora lì a parlarne. Segno che qualcosa di importante è successo.

I due giovanotti si incontrarono nel 1927 a Berlino, il posto giusto per questo genere di cose anche se - come si capì sei anni dopo - forse era un po' tardi.

Il primo dei due, Bert, scrittore e autore di teatro aveva 29 anni e voleva - per dirla in breve - cambiare il mondo per mezzo del teatro. Il secondo, Kurt, ne aveva 27 e più modestamente, siccome era musicista e compositore, voleva come tutti i giovani compositori cambiare l'opera. Erano idee piuttosto diverse, ma su una cosa si ritrovarono ambedue perfettamente d'accordo: mettere un po' di scompiglio nel teatro musicale. Cominciarono dunque a lavorare insieme e per tre anni - finché si trattò di mandare a gambe all'aria la tradizione dell'opera con tutto il suo apparato da *ancien Régime* tirarono dritto come un treno, fra applausi e tumulti. Poi, via via che Bert si convinse sempre più che il mondo doveva essere cambiato e che il teatro doveva diventare un mezzo di educazione politica, Kurt cominciò a frenare e il loro accordo quasi perfetto prima si incrinò e poi ebbe fine. Dopo tre anni di lavoro, i frutti della loro collaborazione si chiamavano *Mahagonny* (1927), *Die Dreigroschenoper* (1928), *Happy End* (1929), *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* (1930), *Der Jasager* (1930). Le loro imprese furono salutate come rivoluzionarie o bollate come sovversive, ma non c'era nulla di eccezionale in ciò, in un'epoca che era già abbondantemente svezzata ai parapiglia fra artisti e borghesi. Ciò che essi avevano fatto insieme era piuttosto una sorta di bomba a tempo, tarlo, composto chimico o lievito i cui effetti erano destinati a crescere col passare del tempo.

¹ Theodor W. Adorno, [recensione a *Die Dreigroschenoper*], «Die Musik», 21, dic 1928, cit. in Stephen Hinton, *Neue Sachlichkeit, Surrealism, Gebrauchsmusik*, in *A New Orpheus. Essays on Kurt Weill*, a cura di Kim H. Kowalke, Yale University Press, New Haven-London 1986, p. 66.

I due avevano aggredito il teatro d'opera, ossia una trave portante che a smuoverla cominciava a scricchiolare tutta la baracca. Fin da subito fu un gran vespaio, fra Wagner, *Gesamtkunstwerk*, opera italiana, divismi, mitografie, musica assoluta, romanticismi decrepiti, estetismi, religioni dell'arte, con tutto il loro codazzo di ostentazioni, millanterie, snobismi, sfarzi, perbenismi, crapule e ipocrisie.

A dire il vero, in quegli anni prendere per i fondelli la borghesia, strapparle i vestiti di dosso e mostrare quelle carni e quel cervello così disgustosamente flaccidi e sclerotici, era uno sport molto diffuso che vantava fuoriclasse autentici e insuperati: da Wedekind a Karl Kraus, da Grosz a Marinetti, da Satie a Cocteau, da Majakovskij a Tzara. Quasi quasi, anzi era troppo facile, era come tirare palle su dei birilli, o come si suol dire, sparare sulla Croce Rossa. E siccome il gioco è bello finché dura poco, alla fine qualcuno rovesciò il tavolo e tutti dovettero smettere di giocare.

All'inizio del 1934 all'Accademia di Santa Cecilia si tenne un concerto con musiche di Kurt Weill su testi di Bertolt Brecht. Su «Musica d'oggi» Giorgio Nataletti elogiò Weill definendolo «uno dei più rappresentativi compositori della Germania d'oggi». Ma come osserva Harvey Sachs, avrebbe dovuto dire «della Germania di ieri»². Esattamente un anno prima infatti, il 30 gennaio 1933, Hitler era finalmente riuscito a farsi nominare cancelliere. Non passò neanche un mese e il 27 febbraio andò a fuoco il Reichstag. L'attentato era chiaramente opera di terroristi comunisti e altrettanto chiaramente fra i mandanti morali di tutto quel caos c'erano personaggi della risma di Brecht e Weill. Il 28 febbraio Brecht lasciò la Germania con la famiglia: Praga, Vienna, Svizzera e poi Danimarca. Il 5 marzo si tennero in Germania le ennesime elezioni politiche anticipate che segnarono la netta vittoria dei nazisti. Pochi giorni dopo Weill lasciava la Germania alla volta di Parigi dove arrivò il 23 marzo, proprio il giorno in cui il parlamento tedesco conferiva al governo di Hitler i pieni poteri.

Era il XX secolo che, finalmente, lavorava a pieno regime, col suo inconfondibile e frenetico via vai, reso possibile dal grande progresso dei mezzi di trasporto e di telecomunicazione.

II. Storia di opere nuove e opere vecchie e di un teatro che non cambia mai

Verso la fine degli anni Venti la Germania di Weimar aveva cominciato a prendere dimestichezza con ciò che veniva allora chiamato *Zeittheater* o *Zeitoper*, opera d'attualità, figlia ribelle dell'operetta e del cabaret, concegnata per mettere alla prova nuovi soggetti, nuovi stili drammaturgici e immancabilmente votata a suscitare sconcerto a causa del suo innestare sul tronco musicale della gran madre Europa i nuovi linguaggi musicali come il jazz, le canzoni, i ballabili; ovvero, in una parola: *Verbrauchsmusik*, musica di consumo, divulgata casa per casa da grammofoni e radio in modo sempre più capillare. Oltre ai lavori di Weill, c'erano titoli quali *Neues vom Tage* (Novità del giorno) di Hindemith, *Von heute auf morgen* (Dall'oggi al domani) di Schönberg e quel *Jonny spielt auf* (Jonny suona per voi) di Ernst Krenek che nel 1927 riportò uno straordinario successo. Ancora niente però a confronto di ciò che accadde l'anno successivo con *Die Dreigroschenoper* la quale, in breve, toccò le duemila rappresentazioni³.

A parte il clamoroso successo ottenuto fin dagli esordi, come esempio di *Zeitoper*, *L'opera da tre soldi* sta per conto suo anche per un'altra caratteristica quantomeno singolare: il fatto di essere un *remake*, di essere concepita cioè come rifacimento, a duecento anni di distanza, di un precursore

² Harvey Sachs, *Music in Fascist Italy*; tr. it. *Musica e regime. Compositori, cantanti, direttori d'orchestra e la politica culturale fascista*, il Saggiatore, Milano 1995, p. 234.

³ Cfr. Hans Heinz Stuckenschmidt, *Neue Musik*; tr. it. *La musica moderna*, Einaudi, Torino, 1960, p. 236.

antico, illustre e proletario insieme: *The Beggar's Opera*, L'opera del mendicante, scritta da John Gay e musicata da Johann Christoph Pepusch nel 1728.

Per Brecht la storia del teatro d'opera e del suo "apparato" era soprattutto il resoconto puntuale della diabolica abilità con cui l'ideologia dominante sa perpetuarsi travestendosi da «rinnovamento»⁴. Tuttavia, nella Londra del primo Settecento che sotto la guida dei *whigs* e del primo ministro Robert Walpole precedeva a grandi passi l'Europa intera sulla strada del capitalismo moderno e di un'economia fondata sulla corruzione, lo strepitoso successo popolare di *The Beggar's Opera* fu un fenomeno senza precedenti, anche per la ricchissima storia teatrale londinese.

Significativo per Brecht era soprattutto il fatto che questo successo fosse collegato a un testo che, equiparando i vizi di grassatori e prostitute a quelli dei signori, metteva in atto una feroce e geniale satira sociale⁵. Per di più, Brecht era quasi sicuramente al corrente un'altra circostanza che - per quanto storicamente poco plausibile - era allora ampiamente accreditata nei libri di storia. Il fatto cioè che gli effetti di questa satira fossero risultati così dirompenti da provocare il clamoroso fallimento del più altolocato business operistico della capitale: la Royal Academy of Music di George Frederic Handel⁶. Ai suoi occhi, dunque, *The Beggar's Opera* era non solo un precedente, ma un esempio ammiravole di teatro capace (o almeno ritenuto tale) di mettere in crisi almeno per un momento l'*apparato*.

Ci sono poi le due figure del Beggar e del Player, che in apertura e in chiusura dell'opera, rivolti al pubblico, discutono fra loro circa il senso della vicenda. Giunti al punto in cui Macheath sta per essere giustiziato, i due optano per il lieto fine: conclusione dichiaratamente assurda, che spazza via ogni possibile veridicità drammatica, ma accolta in ossequio alle convenzioni proprie dell'opera seria cui viene così indirizzata l'ultima frecciata. Così facendo Gay anticipava in

⁴ «I grandi apparati come l'opera, il teatro, la stampa, fanno passare le loro opinioni, per così dire in incognito [...]. I lavoratori intellettuali stessi continuano a credere che l'attività di codeste imprese consista soltanto nell'utilizzare il loro lavoro intellettuale e venga perciò a costituire un fattore secondario che non influenza il loro lavoro, ma al contrario [...] illudendosi di possedere un apparato che in realtà li possiede, essi difendono un apparato che non controllano più [...]. Essi sono ridotti allo stato di fornitori. Il valore della loro produzione finisce per essere misurato a una scala che ha per base la nozione di smerciabilità [...]. Si dice: «Questa o quell'opera è buona»; e s'intende senza dirlo: «buona per l'apparato». Bertolt Brecht, *Das moderne Theater ist das epische Theater*, trad it. in *Scritti teatrali*, Einaudi, Torino 1971, pp. 25-26.

⁵ The Beggar: «Through the whole piece you may observe such a similitude of manners in high and low life, that it is difficult to determine whether (in the fashionable vices) the fine gentlemen imitate the gentlemen of the road, or the gentlemen of the road the fine gentlemen». [«Nel corso di tutta la commedia si può notare una tale somiglianza di comportamenti nei ceti alti e bassi, che è difficile stabilire se, per quanto riguarda i vizi alla moda, siano i signori che imitano i banditi di strada, oppure il contrario»]; John Gay, *The Beggar's Opera*, III, scena. ultima; cit. dal libretto del CD Hyperion CDA66591/2, London 1991. La presente traduzione dall'inglese, così come tutte quelle che seguono nel testo o in nota, sono mie.

⁶ Tale opinione è stata ampiamente accreditata in passato. Ancora nel 1966, ad esempio, la riporta Paul Henry Lang nel suo *Handel* (tr. it. *Händel*, Rusconi, Milano 1985, pp. 219-221). La storiografia recente concorda invece nel ritenere che i guai di Handel non dipesero in modo così decisivo dal successo della *Beggar's Opera*. Al contrario, si ritiene oggi che furono proprio la crisi e poi la chiusura del King's Theatre in Haymarket a favorire la clamorosa affermazione dell'*Opera del mendicante* (cfr. Christopher Hogwood, *Handel*; trad. it. *Georg Friedrich Händel*, Edizioni Studio Tesi, Pordenone 1991, pp. 103-4; Anthony Hicks, *Handel*, voce in *The New Grove Dictionary of Opera*, MacMillan, London-New York 1992, vol. II, p. 620).

qualche misura il *Verfremdungseffekt*, quell'«effetto di straniamento» che Brecht colloca come premessa fondamentale e antiaristotelica del suo *episches Theater*, teatro epico.

III. Storia di come Kurt e Bert riuscirono nonostante tutto nel loro intento

In quanto remake della *Beggar's Opera*, *Die Dreigroschenoper* si traduceva anche in una sorta di manifesto di rivolta contro la tradizione operistica, proprio ciò che stava maggiormente a cuore a Kurt Weill, allievo di Ferruccio Busoni e suo fedele discepolo in materia di convinto antiwagnerismo e di esaltazione del teatro mozartiano come modello insuperato. Impregnato in egual misura di *neue Klassizität*, la "nuova classicità" teorizzata dal maestro italiano; e di *neue Sachlichkeit* ("nuova oggettività"), con tutta la carica scalpitante e corrosiva della sua miscela antiromantica e antiborghese, con *Die Dreigroschenoper* il giovane Weill aveva fra le mani la soluzione a ciò che rappresentava per lui una vera e propria quadratura del cerchio: un testo e una drammaturgia che sconfessavano le formule operistiche tradizionali, richiedevano l'utilizzo di musiche di carattere popolare nelle quali veniva iniettata una fortissima dose di critica sociale antiborghese.

L'opera da tre soldi era la quadratura del cerchio in quanto rendeva esteticamente legittimo ciò che già allora veniva considerato come un tradire le ragioni dell'arte, un borghesissimo cedere alle lusinghe del successo. Qualcosa che Weill, pur consapevole delle implicazioni, avvertiva ciononostante come un'esigenza creativa impellente, affascinato com'era dalla novità e dalla ricchezza di prospettive della *Gebrauchsmusik*, da una musica d'uso disposta ad appropriarsi creativamente e senza remore dei linguaggi e degli stili musicali più caratteristici, popolari e diffusi del proprio tempo.

L'idea di *Gebrauchsmusik* si è manifestata in tutti quei campi della musica moderna che sono alla sua portata. Abbiamo abbassato le nostre mire estetiche. Abbiamo capito che la nostra produzione artistica deve essere ricondotta al suo terreno di origine; che la musica, anche nel suo significato di bisogno umano più elementare, può essere proposta con mezzi espressivi anche di grande intensità; che le frontiere fra "musica d'arte" e "musica di consumo" devono avvicinarsi ed essere gradualmente cancellate e oltrepassate⁷.

È il 1929. Le parole di Weill tradiscono l'eccitazione determinata dal recente e folgorante successo della *Dreigroschenoper*. Tuttavia il senso che egli assegna alla *Gebrauchsmusik* era già allora e rimarrà anche in seguito un punto fermo. Fondamentale per Weill è tenere ben distinta la *Gebrauchsmusik* dalla musica di consumo (*Verbrauchsmusik*):

In alcun modo l'obiettivo di questi sforzi è di competere con i compositori di canzoni di successo, ma piuttosto di portare semplicemente la nostra musica alle masse. Lo possiamo ottenere solo se la nostra musica è in grado di esprimere le semplici emozioni e azioni umane, di riprodurre gli atteggiamenti naturali dell'uomo [...]. Neppure per un momento bisognerà dare l'impressione che siamo disposti a sacrificare l'atteggiamento intellettuale del musicista colto per gareggiare in termini puramente commerciali con i produttori degli articoli più frivoli [...]. Possiamo limitarci a cambiare la nostra musica nella misura in cui saremo in grado di adempiere il nostro compito - il compito dell'artista nella sua epoca - mediante un linguaggio accettabile e comprensibile da tutti⁸.

⁷ Kurt Weill, *Die Oper - Wohin?*, «Berliner Tageblatt», 31 ottobre 1929; cit. in Stephen Hinton, *Neue Sachlichkeit, Surrealism, Gebrauchsmusik*, cit., p. 72.

⁸ *Ibidem*, p. 73.

«Esprimere semplici emozioni», «linguaggio comprensibile da tutti»: allora come oggi, per palati avvezzi ai sapori raffinati della cucina dialettica, sono parole che suonano come stonature, specie pronunciate da un compositore allievo di Busoni, in quota alla *neue Sachlichkeit* e aderente alla «Novembergruppe» berlinese. Negli anni in cui illustri suoi contemporanei e amici quali Brecht, Benjamin, Stuckenschmidt, Bloch, Adorno, affilavano le armi della loro critica, queste affermazioni appaiono di una semplicità e di una ingenuità disarmanti, quasi spudorate, specie per quell'insistere su termini quali *natura*, *naturale*, concetti che la critica dell'ideologia aveva reso pressoché inutilizzabili. Senza contare che la stessa drammaturgia brechtiana, l'*episches Theater*, il *Verfremdungseffekt*, già pienamente applicati nella *Dreigroschenoper*, erano la negazione di ogni possibile drammaturgia naturalistica, denudata come ambiguo illusionismo al servizio dell'ideologia.

Fra Weill e Brecht c'era anche, come si è detto e com'è naturale, una fortissima comunione di intenti. Ma nell'insieme, il tentativo di comporre le stridenti contraddizioni esistenti fra i due è probabilmente un esercizio sterile, oltre che fuorviante. Al contrario, è verosimile pensare che proprio in questa contraddittorietà, tanto irriducibile quanto perfettamente complementare, risieda la sostanza estetica profonda e irripetibile del loro binomio. In termini biografici, potremmo aggiungere che i tre anni passati a lavorare insieme⁹ - fortunatamente per loro e per noi - costituirono un'esperienza decisiva per entrambi. Senza Weill, senza la memoria indelebile delle sue formidabili e irresistibili invenzioni sonore, Brecht non avrebbe potuto scrivere con così sublime *nonchalance* alcuni degli aforismi che, vent'anni dopo, consegnò al suo *Breviario*:

3. Da che mondo è mondo, compito del teatro, come di tutte le altre arti, è di ricreare la gente [...]: non gli occorre altro attestato che il divertimento; questo però gli è indispensabile [...]. Meno di qualsiasi altra cosa i divertimenti abbisognano di giustificazioni.
5. Anche quando si distingue un genere elevato e un genere volgare di divertimenti, si considera l'arte da un lato impenetrabile: perché essa vuol muoversi in alto e in basso come le pare, e venir lasciata in pace mentre, così facendo, diverte la gente.¹⁰

Quanto a Weill, senza Brecht e il suo impegno, certo non avrebbe avuto occasione di riflettere così approfonditamente sul senso della sua *Gebrauchsmusik* e sarebbe forse finito preda della musica alla moda. Weill fa sua - per la parte che torna utile ai suoi obiettivi - la lezione di Brecht e con *L'opera da tre soldi* imprime ai suoi propositi e alla sua critica un impulso verso un radicalismo e una consapevolezza che difficilmente avrebbe raggiunto. E per un momento - il momento che conta - l'eccitazione estetica del trasgredire lo spinge a raffigurarsi come una sorta di Macheat della musica:

Per noi è importante il fatto che qui per la prima volta sia stata resa possibile un'effrazione in un'industria di consumo, finora riservata a tutt'altro genere di musicisti e scrittori. Con l'*Opera da tre soldi* avviciniamo un pubblico che, o non ci conosceva affatto, oppure che in ogni caso ci negava la capacità di interessare un uditorio che potesse sorpassare di gran lunga quello operistico o dei concerti. Da questo punto di vista l'*Opera da tre soldi*

⁹ Il progressivo deteriorarsi del rapporto fra i due venne bruscamente in luce nell'estate del 1931 con un violento litigio esploso durante la preparazione della prima berlinese dell'opera *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*.

¹⁰ Bertolt Brecht, *Kleines Organon für das Theater*; trad. it. *Breviario di estetica teatrale*, in *Scritti teatrali*, cit. pp. 115-116.

s'inquadra in un movimento dalla cui parte si pongono oggi quasi tutti i giovani musicisti. La rinuncia al punto di vista dell'arte per l'arte, l'allontanamento dai principi dell'arte individualistica, [...] l'ideologia della musica da film, il collegarsi alle correnti musicali giovanili, la semplificazione connessa con tutto ciò - tutti questi sono passi sulla medesima strada [...]. L'opera è stata fondata come genere aristocratico, e tutto ciò che si indica come "tradizione operistica" è l'accentuazione di questo carattere sociale di base di un tale genere. E però oggi non vi è più in tutto il mondo nessuna forma d'arte con un atteggiamento socialmente così pronunciato, e in particolare il teatro si è rivolto con sicurezza in una direzione, che ben più facilmente si può denotare come formativo-didattica in senso sociale. Quando è dunque il contesto dell'opera a non tollerare un approccio di questo tipo al teatro attuale, allora questo contesto dev'essere fatto saltare.¹¹

L'opera da tre soldi era la quadratura del cerchio, perché col suo insopprimibile contenuto di critica sociale, la raffigurazione inesorabile e surreale di una borghesia in panni criminali - *id est* di associazioni a delinquere i cui valori e le cui aspirazioni sono in tutto e per tutto borghesi - non solo suggeriva, ma anzi imponeva come *pendant* uditorio della sostanza drammatica, l'impiego di icone, o meglio dei *gesti* più tipici della musica di consumo. Gesti assunti e proposti non come concessione al gusto borghese, ma come ariete metaforicamente scagliato contro di esso.

IV. Storia di un segreto che non si trova

Questa nozione di *gesto*¹², così essenziale per Brecht, trova una forte consonanza in Weill. Trasportata sul piano musicale, essa dà origine a un concetto di *musica gestuale* nel quale, sebbene rimanga in entrambi sostanzialmente nebuloso¹³, risiede verosimilmente la chiave di tutto. In questa nozione polimorfa, non chiarita fino in fondo, sovente contraddittoria sta il perché e il percome *Die Dreigroschenoper* faccia saltare per aria di botto le regole della musica e del teatro, perché risulti così sfrontata, divertente, musicalmente eccitante, inesauribile. E - rovescio della medaglia - c'è anche il perché *L'opera da tre soldi* sia così fragile e insieme esigente, spietata addirittura, coi suoi interpreti i quali se non la padroneggiano adeguatamente, più che distruggerla ne vengono travolti.

In quanto teatro epico, *L'opera da tre soldi* dichiara sempre allo spettatore ciò che gli sta raccontando: l'attore non è il personaggio, col suo gesto egli ci mostra il modo in cui egli lo caratterizza, ma in quanto «sociale», quello stesso gesto ci svela anche quel comportamento come frutto di rapporti sociali. La musica è il cardine di tutto il processo e viene da chiedersi in che modo essa può entrare in questo gioco di metalinguaggi. Ogni intervento musicale ha il preciso scopo di interrompere l'azione. In questo mondo dell'opera alla rovescia, la musica gioca alla

¹¹ Kurt Weill, *Über die Dreigroschenoper*, «Anbruch», 11, gen 1929, cit. in Gottfried Wagner, *Weill und Brecht*; trad. it. *Weill e Brecht*, Edizioni Studio Tesi, Pordenone 1992, pp. 90-91.

¹² «Gesto è ciò che delinea le relazioni fra un essere umano e un altro»; Bertolt Brecht, *Gestik* (annotazione non datata), cit. in Michael Morley, "Suiting the action to the Word": Some Observations on Gestus and Gestische Musik, in *A New Orpheus*, cit. p. 188.

¹³ Cfr. Michael Morley, "Suiting the action to the Word", cit. p. 183. Sull'idea di *musica gestuale* cfr. Bertolt Brecht, *Über gestische Musik* (1932), *Über die Verwendung von Musik für ein episches Theater* (1935), trad. it. (*Sulla musica gestuale, La musica nel teatro epico*) in *Scritti teatrali*, cit. pp. 202-215; Kurt Weill, *Über den gestischen Charakter der Musik*, «Die Musik», 21, mar 1929, ora in *Ausgewählte Schriften*, a cura di David Drew, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M. 1975, pp. 40-45.

perfezione il ruolo dell'intrusa, che dissolve ogni possibile illusione realistica. Esibendo il suo bravo cartello, essa rinfresca lo straniamento, raschia via gli eventuali sedimenti di catarsi aristotelica e, infine, tronca quella continuità ammaliante che sta a fondamento dell'ipnotismo drammaturgico wagneriano. La musica qui, *ça va sans dire*, è pezzo chiuso, pura convenzione, vignetta, banalità, parodia, canzonetta o ballo che sia.

Fino a questo punto qualunque compositore, una volta ricevute adeguate istruzioni, potrebbe stare al posto di Weill. Ma qui la funzione della musica non si limita a questo, essa ha un altro compito ben preciso. Agganciandosi alle parole, al loro senso e al loro ritmo - come fa qualsiasi autore di canzoni e come facevano gli operisti di una volta (e Mozart su tutti) - il compositore cola in uno stampo una materia che metta l'attore (attore, si badi, non cantante) nella giusta luce e nella giusta posa, e conia per lui un gesto melodico e sonoro su misura, che illumini, che fotografî quella scena e ciò che essa intende mettere alla berlina. In quanto gestuale la musica è il catalizzatore della performance e la sua efficacia sta nel rendere immediatamente udibile, inevitabilmente, visibile ciò di cui si tratta.

Incontrando Weill, Brecht incontrò il musicista capace come nessun'altro di inventare una musica che fosse al tempo stesso maschera e nota a piè di pagina, apparenza e radiografia.

acconsentendo a musicare testi di canzoni più o meno banali, [Weill] ebbe il coraggio di rompere con un tenace pregiudizio della compatta maggioranza degli autori di musica seria [...]. La musica gestuale è una musica che consente all'attore di eseguire determinati gesti fondamentali. La cosiddetta musica leggera, specialmente del cabaret e dell'operetta, è già da parecchio tempo una musica di questo tipo. Invece la musica «seria» si mantiene ancora fedele al lirismo e persegue scopi di espressione individuale.¹⁴

Ciò che interessa a Weill, è la capacità della musica «di riprodurre il gesto che rende chiari gli avvenimenti sulla scena [...]. Troviamo musica gestuale ovunque vi sia qualcosa che accade tra gli uomini e che viene rappresentato spontaneamente dalla musica»¹⁵. Nessuno dei due ha molti dubbi su quale sia la musica che fa al caso loro. Per Weill non c'è che la *Gebrauchsmusik* in grado di assolvere questo compito. Compagna ideale di un teatro che incorpora in se stesso la critica e vuole arrivare a tutti, è una musica che parla la lingua di tutti i giorni, ne saggia il lessico, va a caccia delle frasi fatte e le svela come tali, gioca con esse, le spariglia e le ricompone in un assemblaggio straniante, deviato. Musica dove le emozioni e i sentimenti non possono fare altro che esibire il ricettario con cui vengono abitualmente confezionati. La musica della *Dreigroschenoper*, indubbiamente, ci dichiara tutto ciò. Quando ad esempio Mackie Messer e Tiger Brown intonano il loro Kanonensong introdotti da un fox trot che fa pensare piuttosto alle donnine teatro di varietà e che è l'antitesi stessa del loro reducismo ostentato per l'occasione.

All'attacco delle voci, per un attimo il tono militaresco di marcia accampa le proprie ragioni nel profilo melodico, ma il ritornello greve e all'unisono risuona insieme a un accompagnamento tutto frusciante di paillettes che ad ogni ritorno acquista sempre più il tono dello sberleffo. Sono risaputi i meccanismi di questa inesauribile ironia di Weill e Brecht (ironia in senso etimologico di simulazione che si svela come tale fingendo di non darlo a vedere). L'età postmoderna ci si è letteralmente tuffata in questi meccanismi linguistici e oggi, ascoltando il Kanonensong, la Zuhälterballade, oppure la stessa Moritat, ma più in generale tutta l'opera, ne cogliamo con una certa facilità le sottigliezze, i doppi e tripli fondi. Ma questo argomento non basta a dimostrarci la geniale unicità di questa musica, il fascino del suo gesto, non foss'altro perché tanti dopo di lui, afferrato il meccanismo, si sono incamminati su questa strada. C'è dunque dell'altro. Ecco allora

¹⁴ Bertolt Brecht, *La musica nel teatro epico*, cit. p. 204-206.

¹⁵ Kurt Weill, *Über den gestischen Charakter der Musik*, cit. in Gottfried Wagner, op. cit. p. 79.

Weill che impasta da par suo tanghi e barocchismi, fox trot e *shimmy*, fugati e dialetti bandistici, bandoneon e chitarre hawaiiane, echi d'operetta e bigiotteria jazzistica. Ascoltando questo mistilinguismo sfrenato sembra d'essere nel 2000 e invece è solo il 1928. Sappiamo anche come mai: è l'effetto di quella bomba a tempo di cui si diceva sopra. Ma neppure questa sublime *ars contaminandi* è sufficiente a dare conto di questa arte il cui segreto, per fortuna, continuerà a sfuggirci.

Possiamo anche indagare l'inusitato caleidoscopio di sonorità che Weill riesce a estrarre da dieci strumentisti (obbligandoli però a imbracciare 23 strumenti diversi), possiamo bearci della varietà o stupirci di come i timbri sanno farsi sottilmente allusivi o stranianti. Possiamo gettare uno sguardo sullo sterminato orizzonte espressivo che ci si spalanca grazie alle voci di interpreti non educati al belcanto, liberandoci finalmente da una vocalità operistica ormai regredita a ottuso e anacronistico autoperpetuarsi. Possiamo, anzi dobbiamo, ammirare la straordinaria malleabilità grazie alla quale il compositore sa avvolgere i versi con una vera e propria calzamaglia melodico-ritmica. Anzi è proprio a questa pregnanza ritmica, a questo modellarsi sul testo che Weill riconduce in buona misura l'efficacia gestuale cui ambisce la propria musica¹⁶. Nella *Ballade von der sexuellen Hörigkeit*, ad esempio, non è difficile percepire la presenza di un vero e proprio gesto che scalpella la prosodia, esalta le curve fonetiche, parodizza il tono espressivo.

Eppure non basta. Hans Heinz Stuckenschmidt - a parte l'enfasi forse eccessiva su un carattere jazzistico che invece rimane abbastanza sullo sfondo - ha riassunto efficacemente il fascino inafferrabile della musica dell'*Opera da tre soldi*:

«L'attrattiva di questa musica impregnata di jazz deriva dal suo non prendere posizione. Per un verso è troppo leggera per gli abbonati dei Concerti Filarmonici, per altro verso è troppo pesante per i fans delle canzonette. Se ne possono canticchiare le melodie, ma ci sono dei passaggi nei quali ci si sbaglia. Le armonie sono tradizionali, ma all'improvviso ci appaiono come un'immagine distorta. Esse vengono asportate da un certo contesto musicale e applicate come in un collage. Il processo, in forma semplificata, deriva dalla pittura surrealista». ¹⁷

Questa musica che ambisce alla spontaneità e all'immediatezza porta dunque con sé una dote fatta di surrealismo e straniamento. È un argomento ottimo per suggerire la dichiarata impossibilità di carpire il segreto che consegna questo mirabile esemplare di *entartete Musik* (musica degenerata) e *Musikbolschewismus* al Gotha della storia musicale del XX secolo.

Non si può carpirne il segreto cercandolo all'interno, perché non c'è, perché il senso di questa musica sta nell'essere, per l'appunto, frutto di determinati rapporti sociali. Il segreto di questa musica di Weill è nel suo incontrarsi con Bertolt Brecht. In altre parole, ciò che fonda il valore estetico dell'*Opera da tre soldi*, è dato da quella fortunata, irripetibile posizione che essa va a occupare in una catena semiotica infinita: Weill e Brecht, ciascuno col proprio background, si incontrano in quegli anni, nella Germania di Weimar, si influenzano reciprocamente, insieme progettano nuove opere. Le loro creazioni sono nuove e, al tempo stesso, sono la risultante di quei background. Esse si collocano in un preciso orizzonte artistico e culturale; un orizzonte del quale sono in certa misura il prodotto e che a sua volta reagirà ad esse.

Cambiate un tassello e cambierà tutto. Anche il tempo, ovviamente, è un tassello. Il che significa che oggi *L'opera da tre soldi* non è più la stessa cosa che era 72, 62 o 2 anni fa. Un tassello imprescindibile è senza dubbio l'assoluta maestria con cui Weill disponeva le note nei suoi

¹⁶ Cfr. Gottfried Wagner, *Weill e Brecht*, cit. pp. 136 sgg.

¹⁷ Hans Heinz Stuckenschmidt, *Vorwort* (Prefazione) a *Die Dreigroschenoper*, Universal Edition (Philharmonia Partituren), Wien-London [s.d.], p. iii.

pentagrammi: in quel luogo, in quel momento, rimuginando quelle parole, con quei giornali sul tavolo, con Brecht che lo mandava in bestia fischiandogli i motivi come li avrebbe voluti lui.

V. Storia di uno che fu accusato di tradimento

L'incontro di Weill e Brecht ci importa allo stesso modo dell'incontro di Mozart con Da Ponte o di Rota con Fellini. Invece questo incontro per lungo tempo - e forse ancora oggi- è stato preso in considerazione alla stregua di un alibi: Brecht come alibi per il Weill compositore, come lasciapassare etico (prima che estetico), garanzia di *engagement* in virtù della quale al musicista viene consentito di maneggiare la musica di consumo senza attirarsi l'accusa di connivenza con essa. Venuto meno l'alibi, al Weill che continuò con coerenza il suo percorso di compositore, che continuò a credere fermamente nella possibilità di una musica d'arte che fosse comprensibile a tutti, che emigrò in America, che approdò a Broadway, compose *musicals* e brani di successo e, infine, entrò nei *Fakebooks* come autore di standard per i jazzisti, è stato riservato senza mezzi termini il trattamento che si riserva ai traditori, a chi si vende per soldi.

Per lungo tempo e per opposte ragioni la sua musica ha avuto in sorte di essere considerata degenerata anche molto tempo dopo che il nazismo era stato spazzato via. Ma anche su questo terreno, come sempre accade, gli innumerevoli tasselli che compongono il mosaico così effimero del giudizio estetico non cessano di cambiare posizione.

Il discorso non si chiude, ma come ideale prosecuzione della recensione posta in epigrafe e firmata da un giovanissimo Adorno, cede il passo a una piccola antologia per niente conciliante nei confronti di Weill, ma proprio per questo, crediamo, significativa.

VI. Contra Weill

[Arnold Schönberg, lettera al principe Egon Fürstenberg, 1924]

Altezza!

[...] Già da tempo ho avuto modo di ammirare l'insigne iniziativa di Donaueschingen; un'iniziativa che rammenta i tempi più gloriosi e purtroppo trascorsi dell'arte, quando il principe si levava a protezione dell'artista e mostrava alla plebe che l'arte come cosa che appartiene al principe si sottrae ai criteri del volgo.¹⁸

[Arnold Schönberg, lettera ad Adolf Loos, agosto 1924]

Stimato amico,

[...] Avevo sperato di incontrarLa a Donaueschingen. [...] Un festival di questo genere, sotto l'egida di un uomo che non fa di ciò il mezzo per diventare qualcuno [...], mi rafforza ancora di più nella mia avversione per la democrazia e le altre cose del genere.¹⁹

[Arnold Schönberg, 1932-50]

Se è arte non è per tutti, se è per tutti non è arte²⁰

¹⁸ Arnold Schönberg, *Lettere*, La Nuova Italia, Firenze 1969, p. 112.

¹⁹ *Ibidem*, p. 115.

[Luigi Dallapiccola, Incontro con Anton Webern, marzo 1942]

[...] Viene fatto, incidentalmente, il nome di Kurt Weill. E Webern, che sino a questo momento ha sempre parlato a bassa voce, all'improvviso, esplode. Rosso in viso, punta l'indice verso di me (ma non ero stato io a pronunciare il nome di un compositore a lui sgradito!) e mi pone una domanda diretta. «Che cosa trova lei in tale compositore della nostra grande tradizione centroeuropea, di quella tradizione che comprende i nomi (e qui comincia a enumerarli sulle dita) di Schubert, Brahms, Wolf, Mahler, Schoenberg, Berg e il mio?».

Sono imbarazzato. Non dico che una risposta non fosse assolutamente possibile, ma ciò che mi confonde al punto di togliermi la parola è che Webern abbia usato il termine *tradizione* [...], ero convinto che la parola *tradizione* fosse stata eliminata dal vocabolario weberniano. E che, infine, abbia mostrato come ciò che lo allontana da Kurt Weill non siano questioni estetiche o di gusto, ma soltanto la convinzione che Weill abbia rifiutato la tradizione centro-europea.²¹

[Theodor W. Adorno, 1950]

Il profilo di questo compositore, morto in America, attiene scarsamente al concetto di compositore in quanto tale. Il suo dono, così come la sua influenza, consiste assai meno nelle sue capacità musicali [...] che nella sua straordinaria e originale sensibilità per la funzione della musica nel teatro. Non che queste doti fossero drammatiche, come pre 4sempio, lo furono in Verdi. Al contrario: il carattere di interpolazione dei suoi numeri, che fermavano l'azione invece di sospingerla in avanti, nonché il suo aver sposato l'idea di "teatro epico", sfidano le tradizionali finalità della drammaturgia. Weill fu allievo di Busoni. La mancanza di una vera maestria, dalla più semplice armonizzazione alla costruzione di forme ampie, fu il personale retaggio di una scuola che era più di natura estetica che strettamente tecnica. Ciò può spiegare una certa monotonia del suo stile, a dispetto della versatilità: la musica può svilupparsi in modo appropriato solo da un talento autentico. D'altra parte, egli esibì, fin dall'inizio, un gusto letterario che lo emancipò dalla naiveté del "buon musicista" [...]. La collaborazione con Brecht non ha determinato solo il suo vistoso successo. Egli deve a Brecht l'autorità intellettuale di aver dato inizio alla sua opera, ma anche, e soprattutto, gli deve un metodo che andava contro ogni sorta di consolidamento artistico e al tempo stesso sottoponeva ogni sua battuta alle continue istanze della performance.

Egli [...] tentò di scrivere la grande opera. La più pretenziosa fu *Die Bürgschaft*. Senza dubbio egli ne comprese l'inadeguatezza e si arrese alle costrizioni e alle seduzioni dell'esilio, senza calcolarne in alcun modo il costo [...]. Rimase poco del surrealismo; con una disarmante innocenza, tanto timida quanto smaliziata, egli divenne un compositore di Broadway, sul modello di Cole Porter e si espresse come come se il concedersi al genere commerciale, non fosse un concedersi, ma solo un puro test di abilità che rendeva possibile qualsiasi cosa anche all'interno dei confini standardizzati.

Weill si riteneva una sorta di Offenbach del suo secolo, e sia per la rapidità della reazione sociale ed estetica, sia per la reale mancanza di sostanza, l'analogia non è priva di fondamento. Ma il modello non è ripetibile. La crudezza della realtà è diventata troppo sconvolgente perché una

²⁰ Arnold Schönberg, *Musica nuova, musica fuori moda, stile e idea*, in *Stile e idea*, Feltrinelli, Milano 1975, p. 55

²¹ Luigi Dallapiccola, *Incontro con Anton Webern (Pagine di diario)*, in Id., *Parole e musica*, Il Saggiatore, Milano 1980, p. 234.

parodia possa essere alla sua altezza [...]. Ciò che gli sembrava l'espressione del suo tempo era per lo più solo il segno di una inconfondibile angoscia ed era, pertanto, l'eco più veritiera del suo progresso. Ma forse egli ebbe qualcosa della genialità di chi dirige le grandi case di moda. Ebbe l'abilità di trovare melodie appropriate per le mostre annuali; e questa sua qualità infinitamente effimera può conservarsi.²²

VII. Postilla

[Hans Heinz Stuckenschmidt, 1951]

Gli infami attacchi che [l'autore] leggeva nei quotidiani e nelle riviste specializzate contro Schönberg ed altri artisti a lui vicini, ebbero su di lui l'effetto di imponenti titoli di merito. Era il modo di condurre la lotta, lo scorretto sistema di diffamazione, che suscitò in lui un'aspra opposizione ai metodi di questa giurisdizione, esercitata da un'estetica retrograda, e che lo indusse a diventare un amico entusiasta dell'arte incriminata.²³

²² Theodor. W. Adorno, [Necrologio per la morte di Kurt Weill], «Frankfurter Allgemeine Zeitung», 15 aprile 1950.

²³ Hans Heinz Stuckenschmidt, *Neue Musik*, cit, p.76.