

Kurt Weill conobbe Brecht a Berlino nel 1924. Ne nacque subito un sodalizio intenso e fecondo. In soli quattro anni videro la luce il "Songspiel" Mahagonny (1927), Die Dreigroschenoper (1928), la commedia Happy End (1929), l'opera Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny (1930), l'opera didattica Der Jasager (1930). Soprattutto Die Dreigroschenoper rappresentò una specie di collaudò, pienamente riuscito, del nuovo connubio tra teatro e musica teorizzato da Brecht. I due artisti collaborarono per un'ultima opera, Die sieben Todsünden (1933), ma nel frattempo erano sorte divergenze, poetiche e ideologiche, insanabili: Weill si considerava un operista, mentre Brecht lo accusava di voler seguire le orme di Richard Strauss, non accettava di fare il librettista, perché considerava la musica come una semplice funzione scenica, subordinata al testo. Infatti Die Dreigroschenoper era nata come una parodia delle convenzioni operistiche, come una reazione al teatro wagneriano. Era un'opera politica e sociale, strutturata come un Singspiel, con pezzi chiusi basati sul modello della ballata popolare, alternati a sezioni parlate. E mescolava insieme elementi diversi, dal contrappunto all'operetta, dal corale luterano alla canzone, dal jazz al cabaret. Questo originale mix, insieme all'uso di voci non impostate, corrispondeva perfettamente all'idea brechtiana di un teatro realistico e morale, fatto per stimolare la coscienza critica degli spettatori, offrendo loro anche soluzioni alternative agli eventi narrati, e coincideva anche con la rappresentazione di un Lumpenproletariat di assassini, derelitti, prostitute.

Messa in scena per la prima volta il 31 agosto del 1928, Die Dreigroschenoper ebbe un successo straordinario e immediato. Basti pensare che solo quattro mesi dopo la prima Otto Klemperer commissionò a Kurt Weill una suite da concerto, la Kleine Dreigroschenmusik, che diresse il 7 febbraio 1929 a Berlino, sul podio della Preussisches Staatskapelle. Si tratta di una partitura che conserva il carattere originario dell'opera, ma con una scrittura strumentale più ricca, e con una solida architettura formale. Gli otto pezzi, tra quelli più popolari dell'opera, non seguono la vicenda narrata, ma una logica puramente musicale, anche con l'aggiunta di materiale nuovo, con temi diversi che vengono convogliati nello stesso movimento, con battute aggiunte, che non figurano nella partitura dell'opera e che servono da tessuto connettivo, per dare continuità musicale ed evitare la frammentazione che sarebbe risultata con la semplice strumentazione delle parti cantate. Rispetto all'organico cameristico dell'opera (che chiamava in causa solo sette strumentisti), Weill ricorre qui ad un'orchestra di fiati (2 flauti, 2 clarinetti, 2 sax, 2 fagotti, 2 trombe, trombone e tuba) con l'aggiunta di banjo, pianoforte, percussioni (oltre a chitarra e fisarmonica ad libitum). Una strumentazione che fa risaltare ancora di più la varietà di stili, e che permette al compositore di variare gli impasti di colore ad ogni ripetizione delle fasi melodiche. La severa Ouverture (Maestoso), che alterna zone accordali, dal passo pesante, ad altre di tipo contrappuntistico (come il fugato avviato da sax contralto e fagotto), è seguita dalla celeberrima Moritat (Moderato assai), dove la parte vocale diventa un solo di trombone (con sordina) dal carattere un po' insinuante, accompagnato inizialmente dal banjo e dal pianoforte, con le punteggiature dei legni, e poi sottoposta a un variopinto gioco di echi, imitazioni e fioriture, e con una strumentazione sempre diversa. Kurt Weill gioca bene sui contrasti: al dialogo un po' sconsolato di trombe e clarinetti dell'Annstat-Das Lied (Moderato), impreziosito solo dagli arabeschi del sax tenore, segue la frizzante Ballade vom angenehmen Leben, un foxtrot leggero e jazzy, dominato dal clarinetto e dalle punteggiature ritmiche delle percussioni; al romantico Pollys Lied (Andante con moto), con la sua melodia dolce e triste, avviata dal clarinetto sugli ondeggianti arpeggi dell'arpa e i teneri bicordi dei flauti, risponde il lascivo assolo del sax contralto nella Tango-Ballade, accompagnato da fisarmonica, pianoforte e ottoni con sordina. Il culmine dinamico e drammatico della suite è raggiunto del celebre Kanonen-Song, che inizia con

un grottesco e serrato dialogo tra tromba con sordina e i due fagotti, e attraverso un crescendo martellante, pieno di tensione, sfocia in una lunga, frigerosa coda. Un carattere più misterioso, quasi ieratico, ha invece il movimento conclusivo, il Dreigroschen Finale, con la cupa melodia del clarinetto sostenuta da accordi uniformi dei legni (il corteo che porta Macheath al patibolo), le linee meste come preghiere, alternate tra tromba e sax, il grande corale figurato, con tutti i fiati e il pianoforte, che chiude la suite. Die Dreigroschenoper fu il più grande successo teatrale della Repubblica di Weimar: fu come una febbre, che si propagò presto anche nel resto dell'Europa e negli Stati Uniti. L'opera fu subito tradotta in 18 lingue, e nell'arco di cinque anni fu messa in scena più di 10.000 volte. A metà degli anni Cinquanta a New York si contarono 2611 rappresentazioni consecutive, e la ballata di "Mack the Knife" fu incisa da Louis Armstrong, Ella Fitzgerald, Frank Sinatra, e vinse un Grammy Award nel 1959. Dall'opera furono ricavate tre versioni cinematografiche: quella di Georg Wilhelm Pabst del 1931, quella di Wolfgang Staudte del 1963, e quella di Menahem Golan, col titolo Mack the Knife, che risale al 1989. Una testimonianza molto interessante della popolarità acquisita dalle canzoni dell'opera sono le numerosissime trascrizioni "ballabili" per Salonorcherster. Se nella Kleine Dreigroschenmusik tutte le melodie sono strumentate con estrema raffinatezza, e differenziate l'una dall'altra, non solo dal punto di vista timbrico, ma ritmico, e nella scelta dei tempi e dei fraseggi, in queste trascrizioni esse vengono uniformate nella scansione ritmica e metronomica in modo da esser funzionali al ballo. Esemplari i casi dei Potpourri realizzati da Hartwig von Platen (1901-1972), molto articolati, ricchi di temi diversi collegati insieme da battute di raccordo e ingegnose modulazioni: il Foxtrott-Potpourri cuce insieme, su un ritmo costante di foxtrot, la Ballade vom angenehmen Leben, l'Eifersuchtsduett (che uniforma ritmicamente tutti i rubati e gli effetti gestuali di quella scena) e il Kanonen-Song, in una trama strumentale incalzante, nervosa, giocata su una continua alternanza di linee strumentali. Il Blues-Potpourri riporta a un andamento sensuale di "blues da ballo" Das Lied von der Unzulänglichkeit des menschlichen Strebens, la Moritat di Mackie Messer, Die Zuhälterballade e il Barbara Song. Nonostante la semplificazione ritmica, in questi arrangiamenti viene mantenuta l'armonia originale, ma anche le figure di accompagnamento e i controcanti, e semmai ne vengono aggiunti di nuovi, per dare più dinamismo al ritmo ballabile. Tra le mani esperte che si sono cimentate con questi arrangiamenti ci sono anche quelle di Jerzy Fitelberg (1903-1951), importante compositore nato a Varsavia, allievo di Schreker a Berlino, emigrato dalla Germania nazista a Parigi (dove trovò il sostegno di Karol Szymanowski) e poi a New York, noto per avere orchestrato The Mikado di Arthur Sullivan, per i suoi quartetti per archi, le due sinfonie, e il suo concerto per violino. Il gusto caustico e ritmico della sua musica emerge anche nei sapidi incastri tematici della Tango-Ballade, dove fiorisce una libera e melodia del violino e un controcanto del sax, e nelle infinite controvoci che accompagnano il Kanonen-Song, in un velocissimo tempo di Charleston.

Il gusto per la canzone popolare, alla base del teatro di Brecht e Weill, si ritrova anche nelle musiche scritte per alcuni spettacoli di Dario Fo e di Edoardo de Filippo. Ne sono un esempio quelle di Fiorenzo Carpi (1918-1997), allievo di Arrigo Pedrollo, Giorgio Federico Ghedini, autore di molta musica da camera d'impronta neoclassica, e di un'opera, La porta divisoria, su libretto di Giorgio Strehler, tra i fondatori nel 1947 del Piccolo di Milano e de "I pomeriggi musicali del Teatro Nuovo". Ha composto molte colonne sonore (per film come Incompreso, Le avventure di Pinocchio, Splendori e miserie di Madame Royale, Diario di un maestro), ma soprattutto musiche di scena, collaborando con Strehler («Il mio teatro è tenuto insieme dalle note di Fiorenzo Carpi. Molto spesso la sua musica ha dato, all'inizio o durante il lavoro, la "chiarificazione" interna di cui avevo bisogno, l'illuminazione di un "tutto" che non riuscivo ad afferrare»), per il quale aveva anche rimanevagliato la partitura dell'Opera da tre soldi, e scrivendo le musiche per quasi tutti gli spettacoli di Dario Fo (come L'uomo in frac, Gli arcangeli non giocano a flipper, Comica finale, Aveva

due pistole con gli occhi bianchi e neri, Isabella, tre caravelle e un cacciaballe, La colpa è sempre del diavolo, La signora è da buttare, Non si vive di solo pane). Questi pezzi sono perlopiù brevi stacchi fatti per collegare tra loro varie scene, come dimostrano i sei brani scelti in questa registrazione, che risalgono a un periodo compreso tra il 1978 e il 1984. Sono tutti pezzi molto caratterizzati, che rimandano alla musica da cabaret e da café-chantant, che evocano il circo, come nei temini pimpanti di Ingresso clowns e negli sberleffi strumentali di Orsi in marcia e di Intermezzo grottesco. Talvolta hanno l'espressione languida di Prestigiatore e Cilindri e Paillettes, un fox swing del sax contralto contrappuntato dal violino e pieno di slittamenti armonici, o il gusto descrittivo dello starnazzare di Papere e violino, con i suoi periodici glissati acuti e la melodia querula del sax soprano (ripresa da tromba e violino). Fiorenzo Carpi ha scritto anche le musiche per alcune commedie di Eduardo De Filippo, così come Nino Rota, che nel 1971 compose quattro brevi pezzi per un allestimento, al Piccolo Teatro, di una vecchia commedia in un atto (aveva debuttato al Teatro Nuovo di Napoli nel 1931), intitolata Ogni anno punto e da capo, ambientata nella bottega di un barbiere dove un cliente scopre che tutti si dilettano a scrivere canzoni e a discettare di musica e di poesia. Molto legati alla tradizione musicale napoletana e alla musica di avanspettacolo sono anche i quattro pezzi pianistici di Rota, rimasti inediti, e inseriti tra altre canzonette un po' rétro, alcune originali, altre ricostruite su modelli dell'epoca, che accompagnavano lo spettacolo del Piccolo. Sono pagine di grande forza icastica ed evocativa, pur nella loro estrema semplicità, come provano il semplice motivetto di bicordi ribattuti in Il successo se l'afferrì, intercalato da una sezione più animata, le movenze di tarantella di Viva il palloncino, il ritmo di valzer e i contrasti espressivi di Milleluci, l'alternanza tra zone accordali e altre graziose ed aeree di È scoccata mezzanotte.

Gianluigi Mattietti