

DUE VERSIONI MUSICALI A CONFRONTO. *DIE DREIGROSCHENOPER* E *L'OPERA DE QUAT'SOUS* DI GEORG WILHELM PABST

Roberto Calabretto, Università di Udine

La trasposizione filmica di un soggetto operistico è un'operazione interessante e, allo stesso tempo, difficile, se non pericolosa. Il teatro d'opera, nelle sue multiformi accezioni, può entrare a contatto con la drammaturgia cinematografica seguendo diverse modalità e dando luogo a dei soggetti non sempre racchiudibili e circoscrivibili all'interno del sistema dei generi. Un qualsiasi momento della tradizione operistica, infatti, può essere pretesto per il seguente racconto filmico, si pensi a *Novecento* (B. Bertolucci, 1976) il cui inizio si muove sulle note del *Preludio* del *Rigoletto* verdiano con un gobbo che urla "È morto Verdi!", oppure può condizionare la struttura del racconto filmico, come accade in *Senso* (L. Visconti, 1954) che è un film articolato in quattro veri e propri atti. Un'opera può anche essere completamente, e poeticamente, "stravolta" per assecondare le esigenze del regista, così lavorava spesso Federico Fellini, oppure "sottratta" dal palcoscenico e portata nella pellicola, secondo diversi percorsi, tra cui quelli del film-opera che hanno sempre goduto di grande successo di pubblico.¹

La trasposizione cinematografica di Pabst di *Die Dreigroschenoper* di Brecht, da questo particolare punto di vista, rappresenta un primo momento di una tradizione poi destinata a consolidarsi nel tempo, anche se risulta essere molto particolare, considerato il soggetto su cui si basa.² Rappresentato al Theater am Schiffbauerdamm di Berlino nel 1928, il capolavoro brechtiano aveva assunto le vesti del film tre anni dopo. È risaputo che Brecht e Weill tentarono un processo al regista, colpevole di aver largamente rimaneggiato il testo originale e di aver alterato lo spirito dell'opera dislocando le diverse canzoni nel corso del racconto in maniera fortemente arbitraria, proponendole con delle scelte molto discutibili e lontane dagli assunti con cui i due autori le avevano scritte.³ Questo rappresentava un evidente, se non grossolano e macroscopico fraintendimento della drammaturgia brechtiana i cui assunti, molto connotati ideologicamente, avevano comportato delle particolari scelte musicali e, soprattutto, l'utilizzo di canzoni semplici e banali, tipiche della musica da consumo.⁴ Canzoni, quale ulteriore particolarità, che andavano eseguite secondo ben precisi atteggiamenti interpretativi e che s'inserivano all'interno di un nuovo contesto drammaturgico dove la musica non aveva semplicemente una "funzione", ma era piuttosto parte integrante e spesso determinante dello spettacolo.⁵

Tralasciando questi problemi, interessanti ma in parte estranei al nostro percorso, preme ora rilevare le difficoltà, con i rischi di vere e proprie cadute nella banalità, che comporta la trasposizione cinematografica di una simile opera.⁶ Il film di Pabst, da questo punto di vista, è purtroppo rappresentativo di un fraintendimento dell'originale brechtiano che, proprio negli aspetti musicali, diviene radicale. Nelle due versioni cinematografiche, infatti, *Die Dreigroschenoper* viene pesantemente condizionata da atmosfere operettistiche, per cui risulta essere relegata nell'universo del teatro leggero, con

tratti che l'accomunano al *Vaudeville* e al *Divertissement*. Sembra quasi che le note perplessità di Adorno, e i suoi timori per la maniera con cui i media avevano fagocitato la musica di Weill distruggendone la specificità, nel film di Pabst vengano confermate.⁷

Colpisce, sia nella versione francese che in quella tedesca del film, la negazione dello spirito con cui Weill aveva scritto le proprie canzoni.⁸ Nell'apparente regressione verso il "leggero", il compositore aveva infatti svelato la natura di merce sottesa a questo genere di musica, giungendo ad una sua demistificazione per elevarla a strumento di feroce critica della società borghese.⁹ Questo, invece, non accade nel film di Pabst, dove le canzoni vengono uniformate ai *clichés* della musica da consumo e, quindi, private della loro carica corrosiva, divenendo adeguata cornice, a volte vero e proprio sottofondo, alle vicende del film. Le rendono tali alcune scelte evidenti, quali gli "ammorbidimenti" dell'accompagnamento della melodia, le licenze in sede interpretativa e, soprattutto, la loro trasposizione strumentale in funzione di accompagnamento di alcune sequenze del film.

Non solo. Stupisce come il regista utilizzi gli interventi musicali in maniera profondamente arbitraria e soggettiva, per cui manomette la loro rigorosa sequenza pensata da Brecht e Weill e unifica in un tessuto narrativo compatto gli episodi musicali che, nell'originale brechtiano, erano invece "montati". Ulteriore modo, pertanto, con cui viene stravolto il senso dell'opera.¹⁰ A livello di macrostruttura, emerge subito come Pabst si sia servito dei *Songs* maggiormente noti e "collaudati" dal gusto popolare. Questi, nel corso della narrazione filmica, si dispongono in questo modo:

Film	Musica di Weill
Titoli	<i>Zweites Dreigroschenfinale</i> , n. 15, Atto II
Cantastorie	<i>Die Moritat von Mackie Messer</i> , n. 2
Prologo	<i>Boîte dansante Lied von der Unzulänglichkeit menschlichen Strebens</i> , n. 16, Atto III (*) <i>Ballade von angenehmen Leben</i> , n. 13, Atto II (*)
Notte dei furti	<i>Die Moritat von Mackie Messer</i> , n. 2
Prologo (*)	
Matrimonio	<i>Hochzeits Lied</i> , n. 5, Atto I <i>Liebeslied</i> , n. 8, Atto I <i>Barbarasong</i> , n. 9, Atto I <i>Hochzeitslied</i> , n. 5, Atto I
Cantastorie	<i>Lied von der Unzulänglichkeit menschlichen Strebens</i> , n. 16, Atto III
Addio Mackie e Polly	<i>Polly's Lied</i> , n. 11, Atto II (*)
Bordello	<i>Zuhälterballade</i> , n. 12, Atto II (*) <i>Seeräuber-Jenny</i> , n. 6, Atto I
Cantastorie	<i>Lied von der Unzulänglichkeit menschlichen Strebens</i> , n. 16, Atto III
Brindisi finale	<i>Kanonensong</i> , n. 7, Atto I
Finale	
Prologo	<i>Die Moritat von Mackie Messer</i> , n. 2

Gli interventi, in definitiva, sono pochi e concentrati quasi esclusivamente nella scena del matrimonio. Va infatti tenuto conto, che alcuni *Songs* – quelli contrassegnati con il simbolo “(*)” nello schema – sono eseguiti strumentalmente e con funzioni di accompagnamento. Inoltre, quale tratto caratteristico di ambedue le versioni, troviamo la presenza del cantastorie che intona alcuni versi della *Moritat von Mackie Messer* e del *Lied von der Unzulänglichkeit menschlichen Strebens* (originariamente cantato da Macheath in carcere), spezzando frequentemente il racconto e contribuendo, in tal modo, a ridurre il soggetto brechtiano a “storiella”, da cantastorie appunto. Assumendo delle tipiche funzioni rapsodiche, questa figura funge da filo connettivo della storia, interrompendo a tratti l’azione per riassumerla o, addirittura, anticiparla. Basti pensare all’intervento in cui intona fugacemente una strofa sulle “virtù femminili” preparando lo spettatore al tradimento di Jenny e al successo di Polly.

In questo le due versioni cinematografiche sono pressoché identiche mentre differiscono, a volte vistosamente, nel modo con cui vengono interpretate le diverse canzoni e per sottili differenze nel corso della narrazione musicale.¹¹

Seguiamo ora le due versioni ponendole a confronto con l’originale brechtiano. Risulteranno, così, le comuni diversità nell’impianto drammaturgico e quelle esecutivo-interpretative che intercorrono fra le stesse.

Le due versioni a confronto con l’originale brechtiano

1. Titoli di testa

Zweites Dreigroschenfinale, n. 15, Atto II

*Appare un teatrino di marionette. Sul nero fondale si materializzano le prime immagini. Sono sei bambole, sei grandi pupazzi di cera: Macheath con Polly seguito da Jenny e, infine, dalla coppia sinistra formata dai Peachum. Il modulo prescelto è evidente: Pabst ci narrerà a modo suo la metamorfosi, il cammino illuminante o la decadenza progressiva di questi polverosi manichini abitanti un universo circoscritto, falso, datato.*¹²

Una voce maschile intona la seconda strofa del *Secondo Finale* dell’opera, dove si parla con sfiducia dell’animo umano, condizionato dalla società che lo costringe a dimenticare di essere uomo. La scelta di utilizzare questa pagina per i titoli di testa non è casuale. Questa musica, infatti, ha un sapore operettistico che ben si addice alle atmosfere del film. Basti pensare all’espedito della voce fuori scena che esclama: “Denn wovon lebt der Mensch?”, subito dopo ripetuto con un’intonazione canzonettistica e rallentata da Mackie sul palcoscenico, e alla chiusa finale che prevede l’ingresso del coro (Fig. 1, Fig. 2).

Nel film l’antefatto brechtiano viene, comunque, ridotto allo “straziante romanticismo delle *images d’Epinal*, a pauperistico Museo delle Cere”,¹³ impoverendone notevolmente lo spessore.

Le due versioni hanno un accompagnamento molto ridotto e un andamento più veloce rispetto all’originale. Allo stesso tempo presentano delle differenze. Quella tedesca rispetta molto di più l’originale. La voce del solista pronuncia i versi brechtiani in maniera scandita e l’alternanza con la voce fuori campo, inesistente nella versione francese, viene mantenuta dalla diversa intonazione del solista stesso e dalla presenza del

Fig. 1 (K. Weill, *Die Dreigroschenoper*: Zweites Dreigroschenfinale, bb.1-6)

Fig. 2 (K. Weill, *Die Dreigroschenoper*: Zweites Dreigroschenfinale, bb.23-24)

coro che però anticipa il suo ingresso, rispetto all'originale, ripetendo la domanda: "Denn wovon lebt der Mensch?". La musica poi viene inspiegabilmente bloccata alla b. 31 della partitura, alle parole: "Vergessen kann dass er ein Mensch ist".

La versione francese è molto piatta. Risulta essere monotona e presenta una leggera, e ingiustificata, accelerazione finale. Viene perso il sottile gioco del fuori campo dall'intonazione uniforme del testo da parte della voce solista. Non c'è l'intervento corale finale. A bb. 36-37 il sax declama la melodia mentre una voce intona gli ultimi versi.

2. Cantastorie

Die Moritat von Mackie Messer, n. 2, Prologo

È questo il primo degli interventi del cantastorie. Questa *Ballata*, una delle pagine maggiormente note dell'opera, presenta una struttura molto semplice: il periodo di 16 battute è dato simmetricamente da 8+8 e ben si addice ad essere intonato da un cantastorie che, nel film, è accompagnato da un organetto di Barberia.¹⁴ Questo fa sì che la varietà dell'originale strumentazione venga notevolmente depauperata, contribuendo a conferire alla colonna sonora del film l'aspetto di un *Divertissement*.

La versione tedesca conserva l'accentuazione aggressiva e violenta¹⁵ del testo che, invece, in quella francese diviene molto più attenuata e uniforme (Fig. 3).

Fig. 3 (K. Weill, *Die Dreigroschenoper: Die Moritat von Mackie Messer*, bb.1-11).

La musica prosegue anche nella sequenza seguente, accompagnando lo sguardo di Mackie riflesso sulla vetrina che osserva le due donne.

3. Mackie, Polly e signora Peachum nella “boîte dansante”

Lied von der Unzulänglichkeit menschlichen Strebens, n.16, Atto III*Ballade von angenehmen Leben*, n. 13, Atto II

Qui il fraintendimento è completo. Le due canzoni, infatti, divengono vera e propria musica di sottofondo, proposta da uno scassatissimo pianoforte da *saloon* che serve a far ballare la gente. La prima citazione si serve di una sequenza di battute (5-16) di un *Song* molto importante dell'opera. Estrapolata da tutto il contesto ed eseguita da un simile strumento, questa citazione assume delle tinte vernacolari e clownesche. La raffinatezza con cui Weill si era servito dei ritmi della musica da consumo viene completamente persa (Fig. 4).

Fig. 4 (K. Weill, *Die Dreigroschenoper*: Lied von der Unzulänglichkeit menschlichen Strebens, bb.5-10).

Ancor più ridicola la seconda presenza, dove la *Ballata* viene letteralmente mortificata grazie ad un utilizzo dell'*incipit* come ritornello che, ripetuto meccanicamente, conferisce a tutta la pagina il carattere di un motívetto da sagra paesana, ancor più enfatizzata dall'utilizzo del *Charleston* e della batteria (Fig. 5).

Le melodie di Weill, impoverite e degradate, divengono atmosfera e contribuiscono a delineare i toni da *Vaudeville* della sequenza. Non solo. Il contrasto, forte e marcato, che

Fig. 5 (K. Weill, *Die Dreigroschenoper*: Ballade von angenehmen Leben, bb.5-8).

Brecht e Weill avevano creato fra la brutalità del testo e la piacevolezza dell'accompagnamento qui viene vanificato. La musica viene mercificata e perde la voluta ambiguità di cui parlavamo.

Non è da escludere che la scelta di utilizzare queste pagine sia nata da una presunta affinità fra il carattere della musica e la situazione “*angenehm*” del locale. Il secondo inserto, infatti, si basa su uno *Shimmy*, una danza allora giudicata con toni molto severi dalla società borghese e ritenuta addirittura immorale, che Weill utilizza in maniera del tutto personale e soggettiva, privandolo della forza delle sincopi e rendendolo molto veloce metronomicamente.

Le due versioni si identificano e non presentano sostanzialmente differenze.¹⁶

4. Notte dei furti nei negozi londinesi *Die Moritat von Mackie Messer*, n. 2, Prologo

Brevi cenni strumentali della *Ballata*, usata come *Leitmotiv* del film, accompagnano in sottofondo questa scena. La strumentazione varia: non c'è più il monotono organetto delle precedenti sequenze con il cantastorie. Le due versioni non presentano differenze.

5. Preparativi per la festa di matrimonio *Hochzeits Lied*, n. 5, Atto I

Il *Lied* viene fischiato e poi canticchiato fino a b.12 (“Aber sie wusste seinen Namen nicht genau”). Manca l'intervento: “Hoch sollen sie leben, hoch, hoch, hoch.” La melodia di Weill, nella sua disarmante ma provocatoria monotonia, procede sillabicamente per gradi congiunti e aderisce alla situazione grottesca che si sta delineando. In questo caso, come nel numero seguente, la ricerca di verosimiglianza con l'originale ne giustifica l'utilizzo, anche se la fedeltà al soggetto si rivela essere un suo semplice rispecchiamento superficiale che ne fraintende lo spirito e l'autenticità per un'apparente fedeltà testuale (Fig. 6).

Non ci sono differenze fra le due versioni.



Fig. 6 (K. Weill, *Die Dreigroschenoper: Hochzeitslied*, bb.1-4).

6. Mackie e Polly
Liebeslied, n. 8, Atto I

Anche in questo caso abbiamo una voluta concordanza con l'originale. Brecht e Weill in questo *Liebeslied* realizzano una pagina singolare. Vi sono, infatti, momenti di artificio, come gli accordi in tremolo dal sapore operistico che portano, nella seconda sezione, ad un *Boston*, usato ancora una volta in modo singolare con un evidente rallentamento che ne accentua il carattere sentimentale (Fig. 7).



Fig. 7 (Kurt Weill, *Die Dreigroschenoper*. *Liebeslied*, bb. 1-8).

Ne risulta una pagina molto *kitsch* che ben si associa alle parole del testo.

Nel film questo contrasto viene perso nella banalità della scenografia, ridotta a semplice pretesto figurativo. Numerose sono le differenze rispetto all'originale che accomunano le due versioni. Il recitativo iniziale, molto più sostenuto rispetto al *Molto tranquillo* previsto dalla partitura, a b. 12 sfocia nel canto per intonare romanticamente "da will auch ich sein". Il seguente *Boston-Tempo* viene poi cantato dalla sola voce maschile e non più all'unisono da Macheath e Polly. La versione tedesca, contrariamente a quella francese, alle parole: "Die Liebe dauert", fa entrare un breve recitativo, subito vanificato dal seguente "oder dauert nicht". Inspiegabile la chiusa di ambedue le versioni che, quasi fosse un *refrain*, ripropone il motivetto del *Boston-Tempo*.

7. Nozze
Barbarasong, n. 9, Atto I

Lo spostamento nell'ordine sequenziale del brano porta ad un fraintendimento dello spirito con cui gli autori l'avevano pensato. Qui Polly non informa più i genitori, con una canzoncina, delle sue nozze col bandito Macheath, ma rivela la sua storia ai commensali.¹⁷

Accanto al consueto disordine nell'inserimento dei diversi *Songs*, questo intervento è

testimonianza di un ulteriore fraintendimento. La “musica gestuale”, a cui Brecht e Weill avevano pensato, implica infatti il carattere autonomo della sua presenza nel contesto drammaturgico.¹⁸

Nel film di Pabst, invece, i *Songs* perdono questa loro autonomia e vengono eseguiti quando il contesto narrativo lo richiede: il regista si preoccupa di far cantare gli attori quando verosimilmente esiste un motivo per farlo fare, secondo le modalità della commedia hollywoodiana. La musica non agisce sull'azione ma piuttosto la segue: non sollecita lo spirito critico dello spettatore, ma piuttosto si lascia godere.

Le due versioni, allo stesso tempo, differiscono notevolmente. Quella tedesca rispetta l'aggressività del testo con una sillabazione molto scandita e salti di registro evidenti,¹⁹ per cui vengono parodiate le movenze tipiche dell'opera lirica. La versione francese, invece, presenta un'intonazione molto chiara che, grazie ad un vibrato leggero, assume delle movenze liriche. La voce di Odette Florelle, per quanto bella, non si rivela consona allo spirito della musica, nonostante Weill, sembra, preferisse il suo timbro chiaro a quello di Marianne Oswald, apprezzata interprete delle sue opere.²⁰

Molto evidenti sono le alternanze fra melodia e recitativo, che ambedue le versioni realizzano in maniera diversa e che nella partitura di Weill non esistono. Seguiamole ora dettagliatamente.

Versione tedesca

Versione francese

Moderato assai

bb. 1-12 Recitativo
bb. 12-14 Canto
bb. 14-16 Recitativo

bb. 1-8 Canto²¹
bb. 8-12 Recitativo²²
bb. 12-16 Canto

Più animato

bb. 17-24 Canto
bb. 24-26
Lo strumento esegue la
linea melodica. Subito dopo
la voce intona le parole
finali del verso

bb. 17-20 Canto
bb. 21-24 Recitativo
bb. 24-26 Lo strumento esegue la
linea melodica. Subito dopo
la voce intona le parole
finali del verso

Breit

bb. 26-33 Recitativo
bb. 34-37 Canto
bb. 38-41 Recitativo

bb. 26-41 Canto

Questo schema propone le differenze fra le due versioni nella prima strofa del *Barbarasong*. Quella tedesca, allo stesso tempo, apporta ulteriori modifiche nelle altre due, per cui nella seconda “sovverte” l'alternanza Canto-Recitativo in questo modo: bb. 1-8 Recitativo; bb. 8-20 Canto; bb. 21-24 Recitativo; bb. 24-26 Canto. Singolare l'enfaticizzazione del testo alla sezione *Breit*, dove la linea melodica viene eseguita un'ottava sotto

con una notevole accentuazione dell'esclamazione “Ja”. Così la terza strofa, dopo il lungo recitativo iniziale (bb. 45-56), intona i versi rimanenti spesso intercalando dei Recitativi nella sezione *Breit*. Meno importanti, invece, le differenze tra la prima e le rimanenti strofe della versione francese che prevedono solo un allargamento del Recitativo iniziale fino a b. 12.

Queste “licenze” sono molto importanti. Contrariamente alle scelte di Weill di diversificare l'agogica musicale (con ritardando e accelerando), il film adotta dei salti di registro, con vistose alternanze fra recitativo e melodia, che si rivelano essere un espediente più appariscente ma anche più scontato. Basti pensare alle battute iniziali, fino a b.12, che vengono eseguite in Recitativo, appiattendolo e banalizzando la linea melodica (Fig. 8).

Fig. 8 (K. Weill, *Die Dreigroschenoper*: Barbarasong, bb.1-6).

Il fraintendimento, in particolar modo, tradisce il vero significato del celebre “parlare contro la musica” invocato da Brecht nei suoi *Scritti teatrali*.

*Per quanto riguarda la melodia egli [l'attore] non la seguirà ciecamente: esiste un modo di “parlare contro la musica”, che può ottenere grandi effetti, resi possibili da una sobrietà ostinata, indipendente e incorruttibile dalla musica e dal ritmo.*²³

Le alternanze Canto-Recitativo, previste in determinate situazioni del testo per enfatizzare e sottolineare quanto le parole vogliono esprimere si rivelano essere ridondanti. In particolar modo risulta essere un controsenso affidare la melodia ad uno strumento per poi far recitare le parole. Più che “parlare contro la musica” si ottiene, infatti, un parlare in maniera diversa.

8. Nozze

Hochzeitslied, n. 5, Atto I

Il canto di nozze – i suoi primi versi – viene eseguito “a cappella”. Nella versione tedesca è molto rallentato e poi accelerato grottescamente (“Als sie drin standen vor dem Standesamt”). In quella francese, con mezzi meno evidenti, si raggiungono i medesimi effetti caricaturali.

9. Cantastorie

Lied von der Unzulänglichkeit menschlichen Strebens, n. 16, Atto III

Negando un principio della drammaturgia brechtiana, questi interventi, dove si alternano la *Moritat* e questo *Lied*, divengono un *Leitmotiv* della partitura musicale che interrompe l’azione del film. Le due versioni non differiscono.

10. Addio fra Mackie e Polly

Polly's Lied, n. 11, Atto II

Nel film il sax esegue la melodia vocale. L’accompagnamento è molto povero e perde parte dello spessore e delle tinte naïf con cui Weill l’aveva pensato. La maniera con cui viene posto a commento delle immagini è molto banale. Le figurazioni con le crome dell’*Andante con moto* sembrano scandire il passo stanco dei due che salgono le scale, riproponendo uno dei tanti *clichés* della musica hollywoodiana.

L’intervento si chiude poi citando, sempre al saxofono, la conclusione del *Melodram* precedente (“Die Liebe dauert oder dauert nicht...”) (Fig. 9).

The image displays a musical score for 'Polly's Lied' in 3/4 time. It consists of three systems of music. The first system shows the piano accompaniment with chords in the right hand and a bass line in the left hand. The second system continues the piano accompaniment, with the right hand playing chords and the left hand playing a steady eighth-note bass line. The third system introduces a vocal melody in the upper staff, which is a simple, descending line of notes. Below it, the piano accompaniment continues with chords and a bass line.

Fig. 9 (K. Weill, *Die Dreigroschenoper*: *Polly's Lied*, bb.1-18).

11. Bordello

Zuhälterballade, n. 12, Atto II

È molto simile al seguente *Seeräuber-Jenny*. Come sottolinea Gottfried Wagner:

La melodia a grande arco delle linee di canto (soprattutto nella terza strofa), insieme ad ampi salti di intervallo [...] ha un effetto estremamente enfatico, e sembra dunque cozzare con il testo. Il pathos musicale indica qui una sentimentalizzazione della cruda realtà dei tempi passati, realizzata con una linea di canto che nell'accompagnamento presenta spostamenti e sovrapposizioni. (Fig. 10)²⁴

Fig. 10 (K. Weill, *Die Dreigroschenoper*: *Zuhälterballade*, bb.1-10).

Il tema della *Ballata* è proposto, diegeticamente, al pianoforte con movenze preludeanti e con un'agógica molto lenta che fanno perdere il carattere di *Tango* della partitura.

12. Bordello

Seeräuber-Jenny, n. 6, Atto I

La musica presenta un'evidente differenza fra strofe e *refrain*. Quanto le prime sono sottolineate con insistenza dall'accompagnamento tetico, tanto il secondo presenta dei valori allargati che testimoniano l'effettivo cambiamento avvenuto fra Jenny e la città (Fig. 11).

L'incongruenza di questo numero con l'originale brechtiano è evidente. L'attacco alle istituzioni borghesi, contenuto nelle parole, si trasforma in un lamento ispirato dal risentimento della donna abbandonata dall'amante. Le due versioni, allo stesso tempo, differiscono notevolmente. Quella tedesca è molto più fedele a Weill, grazie anche alla presenza di Lotte Lenya, ed è interamente cantata. Quella francese, invece, presenta una struttura maggiormente declamata, con dei salti di registro più morbidi. Ingiustificata appare la scelta di alternare le strofe, recitate, al ritornello, cantato che "s'impenna" sul salto ascendente di sesta.²⁵ (Fig. 12).

Figure 11 shows a musical score for the first system of 'Die Dreigroschenoper: Seeräuber-Jenny'. It consists of four staves. The top staff is a vocal line in 2/4 time, starting with a whole rest followed by a melodic phrase. The second and fourth staves are piano accompaniment, with the second staff marked 'p leggiero'. The piano part features a rhythmic accompaniment of eighth notes in the right hand and a more active bass line in the left hand.

Fig. 11 (K. Weill, *Die Dreigroschenoper: Seeräuber-Jenny*, bb.1-6).

Figure 12 shows a musical score for the second system of 'Die Dreigroschenoper: Seeräuber-Jenny'. It consists of four staves. The top staff is a vocal line in 2/4 time, featuring a melodic phrase with a triplet. The second and fourth staves are piano accompaniment. The piano part features a rhythmic accompaniment of eighth notes in the right hand and a more active bass line in the left hand. The system concludes with a double bar line and repeat signs.

Fig. 12 (K. Weill, *Die Dreigroschenoper: Seeräuber-Jenny*, bb. 20-27).

In questo caso l'interprete è Margo Lion.

Margo Lion est sèche, grande, a la voix dure et figure avec ses traits de cheval dans la maison

*close qui ne saurait manquer dans un film de Pabst. [...] Margo Lion chante. Que Margo Lion chante et l'on comprend ce que les hommes appellent avec quelque irréflexion un désespoir sans bornes.*²⁶

13. Cantastorie

Lied von der Unzulänglichkeit menschlichen Strebens n. 16 Atto III

Si tratta di un brevissimo intermezzo.

14. Brindisi finale

Kanonensong n. 7 Atto I

Weill, nella partitura, definisce questa pagina come un *Fox-Trot*. In realtà, come nota Gottfried Wagner, non ci troviamo di fronte ad un ritmo molto sincopato. Si tratta, quindi, di un *Fox-Trot* straniato che demistifica il peggior militarismo con un canto con movenze da osteria (Fig. 13).

Fig. 13 (K. Weill, *Die Dreigroschenoper*: *Kanonensong*, bb.1-10).

Le due versioni non presentano differenze. Quella francese, forse, manifesta dei toni maggiormente affermativi. Analogamente a quanto rilevavamo a proposito del *Barbarasong* (n. 7), anche questo intervento nega il carattere gestuale della musica di Weill. È stato raggiunto l'accordo: i delinquenti brindano intonando il *Kanonensong*.

15. Finale

Com'è noto, Weill e Brecht hanno composto appositamente un finale per il film, sempre sulle note della *Moritat* iniziale.

Le sorti della musica nel cinema degli anni Trenta

Le vicende musicali dell'*Opera da tre soldi* sono significative di una ben precisa situazione vissuta dalla musica da film, e dal cinema in genere, nei primi anni del sonoro. Nelle differenze che intercorrono fra le due versioni, e che abbiamo messo in risalto nel corso dell'analisi, è emerso come il soggetto brechtiano sia stato letteralmente piegato alle tipologie del film-operetta, spesso intervenendo sulla stessa musica che assume delle tipologie a volte grottesche e banali. In ogni caso private della carica e della forza con cui Weill le aveva pensate e scritte. Del resto, le sorti di questo film possono essere paragonate a quelle di altri venuti alla luce in questi anni. Basti pensare ai "viaggi musicali" de *L'Atalante* (J. Vigo, 1934) la cui colonna sonora viene privata della bellissima musica di Maurice Jaubert per lasciare spazio al facile melodismo di Bixio, e alle frequenti rimusicazioni a cui vengono sottoposti molti film nel passaggio dal muto al sonoro. In un panorama molto complesso, e di estremo interesse, sembra emergere un comune denominatore per cui le tipologie musicali pensate all'insegna del "leggero" sembrano prevalere. Come ricorda Fernaldo Di Giammatteo:

*Gli anni intorno al '30 videro il pullulare di film musicali europei più o meno sostenuti dall'apporto del denaro americano [...] Era una strada ben vista da tutti, perché redditizia senza sforzo, tematicamente priva di impegno, amabilmente scacciapensieri in un'epoca in cui il pubblico era afflitto dalla più grave crisi economica.*²⁷

Di questa situazione dovevano farne le spese anche opere di estrema importanza, come *Die Dreigroschenoper* di Brecht, e la relativa musica, privata della sua specificità e assuefatta a schemi operettistici e da *Divertissement*.

1 "Il nuovo cinema andò subito a nozze con l'opera", dichiara Giovanni Morelli in un suo prezioso intervento. Indagando alcune modalità di divulgazione del teatro musicale nell'Italia della prima metà del secolo, egli poi afferma che "il gioco a incastro fra opera, Opera-Radio e Cinema divenne un fenomeno molto significativo. Questo già a partire dal 1935, quando la seconda Coppa Mussolini al Festival cinematografico di Venezia venne assegnata in pompa magna a Carmine Gallone per il film *Casta Diva*. Questo genere di operazioni piaceva al pubblico, in particolar modo agli amanti della lirica, la cui struttura ricettiva del melodramma ben si addiceva a queste operazioni. È così che l'opera cinematografica, sebbene la sua drammaturgia fosse radicalmente diversa da quella d'impianto teatrale, divenne un luogo di memoria-identificazione popolare. Piaceva il 'melodramma raccontato' e adattato al consumo e alla fruizione di larghe fasce di pubblico." Giovanni Morelli, "L'opera", in Mario Isnenghi (a cura di), *I luoghi della memoria. Simboli e miti dell'Italia unita* (Roma-Bari: Laterza, 1996), p. 103.

- 2 Come vedremo, il film di Pabst è difficilmente circoscrivibile in una precisa tipologia (film-opera, opera in prosa...).
- 3 Le perplessità del compositore sono state riportate in una celebre monografia dedicata al regista. A tal fine si veda: Wolfgang Jacobsen (a cura di), *G. W. Pabst* (Berlino: Argon, 1997).
- 4 “Fatta eccezione per il *Corale mattutino*, che introduce il primo atto e per il quale gli autori decisero di utilizzare la musica originale di Pepusch, Weill ricorre a generi diversi: *Moritat* della tradizione popolare, musica leggera, da *cabaret*, jazz, musica da ballo, Tango, *Fox-Trot*, *Shimmy*, insieme con musica ‘colta’ e operistica, musica dalle forme opulente, dagli accenti declamatori e drammatici come quella di Händel.” Consolina Vigliero, “Introduzione”, in Bertolt Brecht, *L’opera da tre soldi* (Torino: Einaudi, 2002), p. XX.
- 5 Lo stesso Brecht, consapevole di queste radicali novità, aveva descritto il nuovo atteggiamento richiesto ai fini “Del cantare le canzoni” nei seguenti termini: “L’attore, quando canta, compie un mutamento di funzioni. Nulla di più fastidioso dell’attore che faccia finta di non rendersi conto d’aver già abbandonato il terreno del discorso corrente e di aver cominciato a cantare. I tre piani – discorso corrente, discorso elevato e canto – devono sempre essere distinti l’uno dall’altro: in nessun caso il discorso elevato deve corrispondere a un più alto livello del discorso corrente, e il canto a un più alto livello di quello elevato. In nessun caso dunque il canto deve soccorrere quando la piena del sentimento faccia mancare le parole. L’attore non deve soltanto cantare, deve anche mostrare uno che canta.” Bertolt Brecht, “Del cantare le canzoni”, in *Scritti teatrali* (Torino: Einaudi, 2001), p. 39.
- 6 Molto opinabile, a nostro avviso, l’opinione di Mannino e Recupero, per cui i tradimenti di Pabst nei confronti del testo brechtiano non sono dovuti ad un’impossibile traduzione linguistica dello specifico teatrale, ma solo a divergenze politiche tra Pabst e Brecht. Francesco Mannino, Antonio Recupero, “Da Brecht a Pabst: licenze musicali e divergenze politiche”, *Giovane critica*, n. 4 (aprile-maggio 1964), pp. 8-14.
- 7 “Un destino analogo toccò alle musiche di Weill che divennero presto familiari al vasto pubblico attraverso svariati arrangiamenti ed edizioni discografiche. Nel tentativo di evitare che il successo popolare ne svilisse l’efficacia e gli scopi per i quali erano state composte, il musicista volle ridar loro dignità riproponendole in una Suite, la *Kleine Dreigroschenmusik für Bläserorchester*, eseguita la prima volta nel febbraio 1929 dall’orchestra della Berliner Staatsoper diretta da Otto Klemperer. Ma i *Song* di Weill continuarono per la loro strada del successo popolare fino a entrare anche nel repertorio di orchestre da ballo”. C. Vigliero, *op. cit.*, p. XXII.
- 8 Contrariamente a quanto pensava Louis Chavance che, a chiusura di un proprio articolo, afferma: “Même lorsqu’il rencontre exactement la pièce de théâtre, le film l’emporte en qualité. Une réplique, une chanson prennent bien plus d’importance lorsqu’elles sont dites en gros plan sur quinze mètres carrés d’écran que lorsqu’elles sont débitées dans plusieurs centaines de mètres cubes à la scène.” Louis Chavance, “L’Opéra de quat’sous”, *La Revue du Cinéma*, n. 22 (1 maggio 1931), p. 79. Non a caso, Groppali descrive il film in questi termini: “Siamo nel regno dell’operetta ridicola e fatua, sovraccarica di inutili orpelli”. Enrico Groppali, *Georg Wilhelm Pabst* (Firenze: La Nuova Italia, 1983), p. 73. Anche Kracauer che, da un lato, dimostra di apprezzare la versione cinematografica poiché “conserva la satira sociale [dell’originale brechtiano], il lirismo sincero e il timbro rivoluzionario”, dall’altro, ammette che “il film mescola annotazioni sincere e frivole finzioni, alla maniera della commedia.” Siegfried Kracauer, *From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film* (Princeton: Princeton University Press, 1947); tr. it.: *Da Caligari a Hitler. Una storia psicologica del cinema tedesco*, a cura di Leonardo Quaresima (Torino: Lindau, 2001), pp. 299, 301.

9 “Dunque se l’opera conserva un *senso come opera*, si devono trovare nuovi mezzi musicali che abbiano una funzione gastronomica *analoga* a quelli tradizionali dell’opera, ma che, nello stesso tempo, ne siano una ‘critica’ e servano per proporre nuovi contenuti, attaccando in questo modo, sul suo stesso terreno, la società borghese capitalistica”. Luigi Rognoni, “Funzione della musica nel teatro di Bertolt Brecht”, in *Fenomenologia della musica radicale* (Milano: Garzanti, 1974), p. 280. Non a caso Brecht definiva *Die Dreigroschenoper* “un tentativo di reazione al totale rincretinimento dell’opera”, un tentativo, continua Vigliero, che mira alla dissoluzione di un genere musicale stereotipato nel quale – almeno nella sua forma tradizionale – la fusione di parola e musica offre innanzitutto emozioni, ovvero l’opposto di ciò che egli esige dal teatro”. Bertolt Brecht cit. in C. Vigliero, *op. cit.*, p. XIX.

Ben coglie questa valenza del linguaggio di Weill il musicologo Stuckenschmidt, quando afferma che i suoi *Songs* derivano “dal tipo di canzone per le serve, un genere di canzoni lacrimogene, da cantarsi in tempo rubato, ed eseguite nei cortili di una grande città. [...] Weill ne accentuò il tipo mediante sincopi da ritmo di macchina, sconcordanze [*sic*] e ritardi dell’armonia, [...] e piccoli procedimenti polifonici nell’accompagnamento”. Hans Heinz Stuckenschmidt, *La musica moderna* (Torino: Einaudi, 1960), p. 234.

10 Al fine di combattere i meccanismi dell’*Einführung*, Brecht aveva esclamato: “Staccate le canzoni dal resto! / Con un simbolo musicale, l’alterna illuminazione, / i titoli, le immagini, indicate / che l’arte sorella ora / entra in scena. Gli attori / si trasformano in cantanti, In posa diversa / si volgono al pubblico, sempre / figure del dramma, ma ora anche in modo palese / complici del drammaturgo”. Bertolt Brecht, “Le canzoni”, in *Scritti teatrali*, cit., p. 221.

11 Ricordiamo che la strumentazione della partitura di Weill è ad opera di Theo Mackeben. Un discorso a parte andrebbe fatto per quanto riguarda gli interventi sul testo messo in musica che, nella versione francese, sono molto liberi. L’analisi di questo aspetto, però, ci allontanerebbe troppo dal nostro iter.

12 E. Groppali, *op. cit.*, pp. 69-70.

13 *Ivi*, p. 70.

14 Era tradizione che il cantastorie, intonando la *Moritat*, si servisse dell’organetto. A mano a mano che il racconto procedeva, le sue diverse fasi venivano indicate sui cartelloni e su volantini distribuiti fra il pubblico. Weill, come di consueto, si era servito di questi materiali molto liberamente.

15 Gli accenti dei versi sono molto enfatizzati.

16 Come vedremo, tutte le parti strumentali dei due film si identificano mentre quelle vocali presentano delle sostanziali differenze. Soprattutto su queste focalizzeremo la nostra attenzione.

17 Anche in questo caso l’opinione di Mannino e Recupero risulta opinabile.

“Che durante le nozze Polly canti la *Canzone di Barbara*, invece di *Jenny dei pirati*, come nell’originale, ha meno importanza del fatto in sé e per sé che Polly canti una canzone, in quel contesto, in quel momento e con quel tono.” F. Mannino, A. Recupero, *op. cit.*, p. 12.

18 Weill stesso aveva specificato: “La musica gestuale non è affatto legata al testo: si tratterà di fissare ritmicamente il testo [...] la fissione ritmica basata sul testo non è dunque, per il compositore, un vincolo maggiore di quello che, per esempio, ponevano al musicista del passato gli schemi formali della Fuga, della Sonata, del Rondeau. Nel quadro di una musica così predeterminata sotto l’aspetto ritmico sono ora possibili tutti i mezzi della espansione melodica e della differenziazione armonica e ritmica, purché gli archi di tensione musicali corrispondano all’evento gestuale.”, cit. in *Ibidem*.

Anche Brecht aveva ribadito: “Per ‘gesto’ non si deve intendere la gesticolazione: non si tratta

di movimenti delle mani intesi a sottolineare o a chiarire, bensì di un atteggiamento d'insieme. 'Gestuale' è un linguaggio che si basa sul gesto così inteso: un linguaggio che dimostra determinati atteggiamenti che colui che tiene assume di fronte ad altre persone." Bertolt Brecht, "Sulla musica gestuale", *Scritti teatrali*, cit., p. 213.

- 19 In questo modo è più vicina all'originale che prevede una vocalità molto aggressiva, in certi punti ai limiti dell'urlato.
- 20 "Le compositeur qui préférait de loin le style musical de Florelle à celui, beaucoup plus noir, de Marianne Oswald, devait retrouver sa protégée quelques mois plus tard dans les studios de Joinville". Pascal Huynh, *Kurt Weill à Paris* (Assai : Rete due Radio svizzera, 1995), p. 7.
- 21 Un canto molto vibrato, in particolar modo sulle cadenze a fine verso.
- 22 Il recitativo, velocissimo, risulta essere molto goffo e ridicolo.
- 23 B. Brecht, "Del cantare le canzoni", *op. cit.*, p. 40.
- 24 Gottfried Wagner, *Weill e Brecht* (Pordenone: Studio Tesi), p. 283.
- 25 Scelte ingiustificate in quanto lontane, come abbiamo visto, dalle norme dello stesso Brecht.
- 26 L. Chavance, "L'Opéra de quat'sous", *cit.*, p. 78.
- 27 Fernaldo Di Giammatteo, *Die Dreigroschenoper. Ritratto del Pabst prenazista*, cit. in E. Groppali, *op. cit.*, p. 73.