

L'opera da tre soldi secondo Damiano Michieletto

Marida Rizzuti

La stagione 2015/16 del Piccolo di Milano ha puntato sulla messa in scena dell'*Opera da tre soldi* di Bertolt Brecht e Kurt Weill per la regia di Damiano Michieletto contando su numerosi auspici: primo fra tutti la ricorrenza dei sessanta anni della prima rappresentazione italiana dell'*Opera da tre soldi* nel 1956 con la regia di Giorgio Strehler nonché la presenza e l'approvazione dello stesso drammaturgo. Vi è un forte legame fra il lavoro di Brecht-Weill e il teatro milanese, basti pensare alla seconda volta nel 1973 sempre a cura di Strehler. Per queste ragioni, e non solo, la messa in scena del lavoro brechtiano da parte di Michieletto ha avuto un ruolo centrale nella stagione 2015/16. Il regista ha ricevuto una gravosa eredità da gestire nell'operare le proprie scelte e nel lavorare su questo testo e alla domanda su come sia stata *L'opera da tre soldi* di Michieletto al Piccolo, se uno spettacolo rivoluzionario, all'avanguardia, degno della fama di un regista *enfant terrible*, o piuttosto, una occasione mancata, non è facile rispondere.

Lo spettacolo è stato godibile, ben organizzato e curato, tuttavia si ravvedono in esso alcune zone d'ombra che finiscono per invalidare la lettura innovativa del regista. Punto di partenza per comprendere meglio queste zone d'ombra è interrogarsi in che modo oggi possa essere rappresentata *L'opera da tre soldi*.

Lo stesso regista si è posto una simile questione, data anche la impegnativa eredità di Giorgio Strehler. Le note proposte dal programma di sala danno un'idea delle riflessioni di Michieletto a proposito del suo lavoro sul testo di Brecht-Weill:

Brecht non è stato solamente un drammaturgo: in cinquantotto anni di vita ha fondato un teatro, ha avuto una compagnia teatrale, ha scritto testi per la scena, è stato un eccellente poeta, ha collaborato con i musicisti alla realizzazione di operazioni teatrali che giocavano con i generi della letteratura e dello spettacolo, ha prodotto scritti di teoria teatrale di notevole lucidità... *L'opera da tre soldi*, scritta nel 1928 da un Brecht trentenne, è un testo che emana il profumo della libertà e rivela un gioco di citazioni e rimandi a numerosi autori europei, da François Villon a John Gay, alla cui *Beggar's Opera* (*L'opera del mendicante*, n.d.r.) Brecht è debitore della trama.¹

¹ Le citazioni sono tratte dal programma di sala *L'Opera da tre soldi* a cura di Piccolo Teatro di Milano - Teatro d'Europa, in particolare da *Portare in scena oggi L'Opera da tre soldi. Conversazione con Damiano Michieletto*, a cura di Eleonora Vasta, Milano 2016, pp. 21-24.

I temi centrali dell'*Opera* sono i diseredati, i conflitti sociali, la corruzione e la morale borghese. In proposito Michieletto prosegue sostenendo che

L'opera da tre soldi è un materiale sfacciato, irriverente, aggressivo, che ancora oggi parla di questioni sociali, politiche, economiche che attraversano il nostro mondo contemporaneo: se partiamo dall'assunto che esista un grande sistema mondiale di cui ignoriamo regole e dinamiche, ma che viceversa determina decisioni e scelte che influiscono sulle vite di tutti, stiamo ragionando in termini brechtiani. [...] Nel nostro presente globalizzato, certi conflitti sociali, certe ingiustizie, certe tensioni, che prima potevano essere etichettate come lotta di classe interna ai singoli Stati, oggi vanno ad opporstrati sociali che si collocano ai poli opposti del pianeta: il sottoproletariato di oggi sta nei paesi del terzo mondo, là dove si producono a costi irrisori i beni che compriamo noi, che viviamo nel benessere. Da lì si generano un conflitto e una tensione che in queste settimane bussano alle nostre porte. *Per voi che siete sazi e ben pasciuti / Godendo in pace delle pene altrui / Dei miserabili la voce griderà: / Se un uomo ha fame si ribellerà!* dice Brecht nel Finale Secondo dell'*Opera*. La contemporaneità nasce dal riscontro che, purtroppo, nulla è cambiato nella sostanza, ma solo nella forma e nelle modalità.

Il regista ha scelto di ambientare *L'opera* in un'aula di tribunale in cui si sta svolgendo il processo a Mackie Messer, un *parvenu* del malaffare a capo di una banda di ladri fortemente osteggiato da Gionata Geremia Peachum, il «re dei mendicanti», il capo dell'organizzazione «L'Amico del Mendicante». I cambi di scena sono eseguiti a vista dagli stessi attori che, assecondando le entrate e uscite dei propri personaggi, vestono il ruolo di testimoni, d'accusa o difesa, sul banco, del giudice e della giuria. Il regista ha puntato molto, anche attraverso la scenografia, i costumi e le luci, sulla rappresentazione della pervasiva ipocrisia della società attraverso il procedimento giudiziario, metafora e paradigma che mostra come la corruzione non sia il tratto distintivo soltanto dei Mackie Messer o dei Gionata Geremia Peachum, bensì sia strisciante in ogni individuo e sia accettata da chiunque. Citiamo ancora in proposito le parole del regista:

Volevo che lo spettacolo avesse un'impostazione semplice dal punto di vista estetico e che non ci fosse la necessità di seguire la trama del testo, ma che un'idea forte, quella del processo, innescasse la narrazione, la svolgesse e la riportasse circolarmente a quel punto. Ho voluto giocare con assoluta libertà, con spensieratezza, abbandonandomi al gusto del teatro: i cambi di scena sono effettuati a vista dagli attori stessi; i ragazzi della banda e le prostitute di Jenny impersonano più ruoli; più attori interpretano il giudice, semplicemente indossandone la parrucca e il mantello: la corruzione è talmente generale e diffusa, che ho voluto enfatizzare il concetto. Tutti siamo il giudice, tutti siamo corrotti e corruttori. Volevo che il cast fosse sempre in scena al completo, costante spettatore di ciò che avviene, appendice del pubblico in sala, ma anche suo specchio. L'idea del processo è funzionale sia a mantenere il pubblico ben ancorato a quello che avviene, sia a preservare una certa tensione per tutta la durata dello spettacolo.

E in effetti per il pubblico avviene ciò che il regista auspicava: la tensione generata all'inizio si sviluppa per l'intera durata dello spettacolo e si è coinvolti dalla vicenda di Mackie Messer fin quasi a diventare partigiani del *parvenu* contro lo sgradevole Peachum.

L'impianto drammaturgico dell'opera è stato parzialmente modificato: il regista ha deciso di calare nella contemporaneità il testo ricorrendo alla rappresentazione dei diseredati come migranti che indossano soltanto mutande e giubbotto salvagente arancione, bloccati da una gabbia di ferro alta e lunga quanto l'intero palcoscenico mentre sul proscenio si tiene un lauto banchetto il cui convitato è uno soltanto, impudente, che si ingozza senza prestare alcuna attenzione verso tutto ciò che sta oltre il tavolo. Il riferimento all'imminente cerimonia dell'incoronazione è sottolineato da una sorta di fermo immagine, in cui un personaggio ogni qual volta si pronunciano le parole «cerimonia d'incoronazione» porta un vassoio di vivande sul tavolo imbandito, che sarà poi il simbolo della contrapposizione fra la mensa opulenta e la gabbia dei migranti da essa esclusi.

La gabbia è un tema caro a Michieletto, cui già aveva fatto ricorso declinandola in modo analogo per un'altra regia operistica, nel 2010, una provocatoria e sublime *Madama Butterfly* al Teatro Regio di Torino, e per questa *Opera da tre soldi* ha contribuito al noto effetto di straniamento brechtiano; poco efficaci sono stati semmai i fermo immagine legati alla cerimonia dell'incoronazione, perché si aveva la sensazione di un blocco, per quanto di breve durata, dello sviluppo drammatico. Le zone d'ombra più rilevanti di questa *Opera da tre soldi* sono due e di ordine diverso: la prima è di tipo drammaturgico e la seconda dipende dalla scelta sommaria del regista di impiegare attori provenienti dal teatro di parola e con poca pratica nel teatro musicale, scelta che ha avuto un effetto decisivo nella messa in scena del copione di Brecht e Weill.

La prima zona d'ombra si rivela all'inizio: a sipario aperto e sala buia, ancora prima dell'ouverture, entra in scena un narratore: «Noi, piccoli artigiani borghesi, noi che lealmente affrontiamo, col piede di porco alla mano, le casse di nichel delle bottegucce, noi veniamo ingoiati dai grandi imprenditori, dietro i quali stanno le banche. Che cos'è un grimaldello di fronte a un titolo azionario? Che cos'è l'effrazione di una banca di fronte alla fondazione di una banca? Che cos'è l'omicidio di un uomo di fronte alla sua assunzione?».² Una simile apertura è una forzatura del testo, perché queste parole costituiscono la parte fondamentale del monologo di Mackie Messer che precede la ballata nella quale chiede perdono a tutti (n. 19, *Grabschrift*), introducendo il finale inizialmente tragico e poi, con l'arrivo del messo a cavallo, il terzo finale nel quale Mackie Messer è salvato per decreto reale.

² Bertolt Brecht, *L'Opera da tre soldi*, Atto terzo, traduzione di Emilio Castellani, Einaudi, Torino 2015, p. 199.

Un'anticipazione di questo tipo ha un effetto dirompente sull'intera messa in scena perché l'impianto musicale dell'*Opera da tre soldi* è stato concepito da Kurt Weill in modo tale che il primo motivo musicale da ascoltare, subito dopo l'ouverture, nel prologo, fosse la ballata intitolata *La veridica storia di Mackie Messer* (n. 2, *Die Moritat von Mackie Messer*): in questo modo avviene la presentazione del protagonista, presentazione musicale che precede quella del personaggio in scena. La struttura musicale dell'*Opera da tre soldi* è permeata dall'idea di montaggio di elementi diversi e contigui. In questo senso è utile fare riferimento alla prefazione dell'edizione critica della partitura a cura di Stephen Hinton, nella quale il musicologo sostiene che «*Die Dreigroschenoper* juxtaposes its separate and separated elements almost in the manner of a film: the musical numbers; the spoken dialogue; the actors that speak and sing, with separate lighting (*Songlicht*) for the latter; the stage property, including the visible instrumentalists and the prescribed placards narrating the plot. The elements themselves are drawn from diverse sources, some acknowledged, some not».³

La musica composta da Weill rispecchia profondamente questa idea di montaggio presente nel testo brechtiano, soprattutto attraverso una rappresentazione musicale di elementi parodici. L'ouverture rinvia agli stilemi musicali dei pezzi d'apertura per le opere del Settecento; gli elementi barocchi sono del tutto decontestualizzati attraverso l'uso di una strumentazione caratteristica degli anni Venti del Novecento: infatti gli strumenti adoperati sono due sassofoni, due trombe, un trombone, un banjo, i timpani e un harmonium. La ballata di Mackie Messer fu inserita in un secondo momento nella partitura per rompere l'equilibrio neoclassico creato dallo stile barocco dell'ouverture e del numero dei Peachum, il n. 3, *Morgenchoral des Peachum*; la ballata *Die Moritat von Mackie Messer* caratterizza musicalmente il personaggio di Mackie Messer con quel motivo caratteristico, poi diventato universalmente noto come standard jazz, ancor prima di averlo presentato in scena. Quindi dare avvio all'intera rappresentazione con una parte del monologo centrale di Mackie Messer, che segna l'inizio dello scioglimento della trama verso il finale, in cui il processo di straniamento – grazie all'arrivo del messo a cavallo – raggiunge la sua massima efficacia, comporta un depotenziamento del monologo stesso e della riflessione sulla società che innerva tutto il copione.

La seconda zona d'ombra è forse più grave, perché riguarda la scelta operata dal regista sulla messa in scena *tout court* dell'*Opera da tre soldi*; nella conversazione con il regista riportata nel libretto di sala alla domanda «Hai voluto attori che cantano e non cantanti che recitano. Da cosa è nata la tua scelta?», la risposta è alquanto fumosa, soprattutto perché nello spettacolo ciò che ha funzionato meno, l'elemento

³ Stephen Hinton, *Preface Die Dreigroschenoper*, Partitura, Vienna-Londra-New York, Universal Edition (UE32992), 2006, pp. IV-XI.

di maggior disturbo, è stata proprio la scarsa predisposizione degli attori al canto. Ecco la risposta di Michieletto:

L'opera da tre soldi è un *unicum*: non è un'opera lirica, non è un musical, non è un testo di prosa con canzoni. Sfugge a qualsiasi catalogazione. Non ho mai pensato di scritturare dei cantanti, perché credo che non si venga a vedere *L'Opera da tre soldi* per il gusto di sentire "cantare bene". Occorre trovare un'espressività, attraverso la canzone, che non si esaurisca nella vocalità, ma sia questione di sensibilità, di sfumature, di suggestioni. Con il maestro Giuseppe Grazioli, abbiamo invitato gli attori a sfruttare la possibilità di giocare sul filo che separa parlato e cantato.

Queste affermazioni evidenziano alcuni clamorosi fraintendimenti di fondo sulla natura e sul ruolo della musica nell'*Opera da tre soldi*. In primo luogo perché il "cantare bene" non deve essere necessariamente legato all'idea di canto lirico: le sonorità ricercate da Weill nel periodo berlinese degli anni Venti e Trenta si muovono nel campo della tonalità allargata, di quella che potrebbe definirsi, con un tocco coloristico, da "orchestrina stonata", ma non si devono assolutamente interpretare come facoltà data agli interpreti di stonare o di non cantare con l'intonazione corretta. Tutti i *songs* e le ballate presenti nell'*Opera da tre soldi* sono composti sulla base di una precisa intonazione. Per continuare chiosando le parole del regista, la possibilità di giocare sul filo che separa parlato e cantato è data dall'organizzazione drammatica di alternanza fra recitato e cantato, da quell'idea di montaggio filmico che pervade il testo teatrale e che il compositore ha saputo travasare nei numeri musicali.

Si potrebbe obiettare che fin dalla prima rappresentazione dell'*Opera* nessuno del cast fosse un cantante d'opera professionista, ciò è vero, però bisogna rimarcare che i loro ambienti di provenienza erano il cabaret e l'operetta: «The main roles were created by singing actors from the spoken theater (Lotte Lenya as Jenny, Erich Ponto as Mr. Peachum), from cabaret (Rosa Valetti as Mrs. Peachum, Roma Bahn as Polly, Kurt Gerron as Tiger Brown), and from operetta (Harald Paulsen as Macheath)».⁴

Non è possibile pertanto definire un genere d'appartenenza univoco per questo pezzo di teatro musicale e ciò a causa della complessità degli elementi utilizzati dagli autori; la parola recitata e la parola cantata sono essenziali e coesistono al medesimo livello. Scegliere di ignorarne una parte, in questo caso la parola cantata, significa prestare il fianco ai giudizi secondo i quali questa messa in scena, a sessanta anni dalla prima rappresentazione in Italia, è stata una clamorosa «occasione mancata», dovuta sostanzialmente al fatto che non si tratta di un teatro di parola

⁴ Stephen Hinton, *Weill's Musical Theater Stages of Reform*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London 2012, p. 113.

L'opera da tre soldi secondo Damiano Michieletto

bensi di teatro musicale. Lo stesso Weill usava dire di aver inteso la composizione dell'*Opera da tre soldi* come un'opportunità per realizzare un'«opera» su un buon soggetto per una serata in teatro.⁵

⁵ Kurt Weill, *Musik und musikalisches Theater: Gesammelte Schriften*, a cura di Stephen Hinton e Jürgen Schebera, con Elmar Juchem, Schott, Mainz 2000.