R E

PRIMA NAZIONALE

# Berliner Ensemble
# Barrie Kosky

11.10—15.10
Teatro Argentina

# L'OPERA DA TRE SOLDI
## (DIE DREIGROSCHENOPER)

Basato su "L'Opera del Mendicante" di John Gay di Bertolt Brecht (libretto) e Kurt Weill (musica) in collaborazione con Elisabeth Hauptmann.

## L'ESILIO DEL DESERTO, L'ESILIO DEL 20° SECOLO E LA SOLITUDINE DELLA GRANDE CITTÀ
Una conversazione con Barrie Kosky

INTERVISTA REALIZZATA DA SIBYLLE BASCHUNG (DRAMATURG) PER BERLINER ENSEMBLE

LEI NON HA SOLO DIRETTO INNUMEREVOLI OPERE SUI PALCOSCENICI INTERNAZIONALI, MA HA LAVORATO ANCHE COME DIRETTORE DELLA KOMISCHE OPER A BERLINO. COS'È PER LEI *L'OPERA DA TRE SOLDI?*

Dopo la prima dell'*Opera da tre soldi*, tutti si sono posti questa domanda e ci sono stati diversi tentativi di risposta. Mi piace molto l'espressione che ho trovato in una recensione: "Necrofilia letteraria". Due artisti, con passione e abilità, hanno affrontato forme teatrali che non trovavano più praticabili e ne hanno fatto qualcosa di nuovo. Weill una volta definì *L'Opera da tre soldi* una farsa con musica. Il corrispondente da Berlino del "Times" (devo leggere ad alta voce) ha scritto: "Ma *L'Opera da tre soldi* non è certamente un morality play, non è una rivista, non è uno burlesque tradizionale e non è *L'Opera del Mendicante*, ma è un'interessante combinazione

F 2022

di tutto ciò che mostra il progresso di un movimento verso la liberazione della musica, della recitazione e del cinema dalle gabbie della tradizione dell'opera italiana, del dramma musicale wagneriano, della commedia da salotto e di Hollywood, per creare qualcosa di nuovo con loro». Ernst Aufricht, all'epoca direttore del Theater am Schiffbauerdamm, aveva, a mio parere, la migliore definizione per tutto ciò "un'operetta letteraria comica con luci lampeggianti socialmente critiche".

BRECHT LA DEFINÌ LA DIMOSTRAZIONE DI MAGGIOR SUCCESSO DEL TEATRO EPICO.
Sì, ma penso che questa definizione sia retrospettiva e quindi problematica. Nel gennaio 1929 la definì ancora "l'archetipo di un'opera" – e con questo intendeva il ricco Singspiel con dialoghi e musica in contrasto con un'opera completamente composta nello spirito di Wagner. Si tratta di un tentativo di classificare ciò che Brecht stesso stava cercando – forse anche insieme a Weill, la cui musica Brecht ha successivamente incolpato di non aver presumibilmente condotto il pubblico a un distanziamento e quindi alla riflessione critica. Prima di tutto non so se questo sia vero, e poi la musica ha un effetto diretto sui nostri sensi che agisce ben prima che si possa innescare quel processo di pensiero razionale che Brecht desiderava. Ma questo non significa necessariamente che non risuoni e che non inneschi il pensiero quando non te lo aspetti – o almeno che doni una sensazione capace di innescare il pensiero. La musica di Weill è fantastica: è esigente nella sua ricchezza di allusioni, nella sua sottile critica (vi si possono trovare numerosi colpi di scena ironici) e allo stesso tempo è sobria e lirica, amara e allegra, malinconica e aggressiva.

HA AFFERMATO CHE PER LA PREPARAZIONE DELLO SPETTACOLO È STATO NECESSARIO FARE I CONTI CON I FANTASMI DELL'*OPERA DA TRE SOLDI*, PER SCACCIARLI NUOVAMENTE. SE POTESSE CHIEDERE QUALCOSA A BRECHT E A WEILL COSA VORREBBE SAPERE?
Ci sono alcune combinazioni di autori e compositori che sono speciali e hanno lavorato su un piano di assoluta parità: Hoffmannsthal e Richard Strauss, Mozart e Da Ponte...e Weill e Brecht. Nel caso dell'*Opera da tre soldi*, tuttavia, ne sono stati coinvolti ancora di più. John Gay, da cui è strato tratto il testo, Elisabeth Hauptmann, che lo tradusse, François Villon, dalle cui ballate Brecht attingeva e così via... Sappiamo molto del caotico periodo delle prove. Sappiamo che Karl Kraus ha scritto la seconda strofa del duetto della gelosia, che dobbiamo il Moritat alla vanità dell'attore protagonista...Ma ciò che rimarrà sempre segreto sono le due settimane in cui Brecht e Weill si sono ritirati nel sud della Francia per concentrarsi sul loro lavoro. Mi sarebbe piaciuto essere lì. Chi ha avuto quale idea? Di cosa hanno discusso? Fino a che punto parlavano della stessa cosa senza intendere la stessa cosa? Su cosa erano d'accordo? La disputa tra Brecht e Weill sul successo dell'*Opera da tre soldi*, su come classificarla e su come affrontarla iniziò immediatamente dopo la prima. Alla fine, l'ironia della storia dell'*Opera da tre soldi* è che entrambi hanno fatto grandi affari con uno spettacolo che racconta di come il denaro corrompe le relazioni e lo spirito di comunità. Nessuno si aspettava quel successo. Quando Ernst Aufricht, con breve preavviso, persuase i due a scrivere qualcosa per la riapertura del suo teatro, il lavoro congiunto sull'opera *Rise and Fall of the City of Mahagonny n*on era ancora finito. Kurt Weill per la prima volta voleva scrivere un'opera, voleva riformare l'opera, e così fece. *L'Opera da tre soldi* prima e poi soprattutto Mahagonny furono un momento importante nella storia del teatro musicale (...). Dopo le sue esperienze con *L'Opera da tre soldi*, Brecht aveva purtroppo perso interesse per l'opera. Per Weill, questo è stato doloroso. Al contrario di Brecht, credeva nella

riformabilità dell'opera. *L'Opera da tre soldi* era solo un progetto provvisorio per lui.
Poi i nazisti bruciarono le loro opere. Ci manca una terza opera congiunta di Weill e Brecht, l'"anello mancante" che ci spiegherebbe ciò su cui Weill continuò a lavorare a New York dopo la sua fuga dalla Germania nazista.
Per me, Weill, insieme a Schönberg e Stravinsky, è uno dei cinque grandi compositori del 20° secolo. Era una persona molto riservata e morì di infarto troppo presto all'età di cinquant'anni. Lotte Lenya, sua moglie, ha detto che è morto per la nostalgia di casa, in esilio a New York. Di cuore infranto, si potrebbe dire. Sebbene abbia avuto molto successo in America, ha sempre avuto nostalgia di casa, della Germania, della sua cultura. Ciò è particolarmente amaro perché nessuno in Germania parlò seriamente di ciò che Weill aveva composto per Broadway. È come se fosse stato semplicemente cancellato come artista dalla cultura tedesca. E ciò è particolarmente problematico perché quello che aveva creato a Broadway era altrettanto radicale di ciò che aveva iniziato a fare in Germania.

FU MAX REINHARDT CHE INGAGGIÒ WEILL NEL 1934 COME COMPOSITORE E FRANZ WERFEL COME AUTORE PER METTERE IN SCENA UNA GRANDE OPERA TEATRALE SULLA STORIA DEL POPOLO EBRAICO A NEW YORK.
*The Path of Promise* ha permesso a Weill di tornare alle sue radici musicali, alla musica liturgica ebraica e, sulla base di questa, sviluppare qualcosa di personale: un lavoro monumentale di tre ore che è assolutamente insolito per Broadway con un totale di oltre 200 cantanti, ballerini e artisti. A metà degli anni Quaranta, Weill fece un ulteriore passo avanti, poiché era ormai convinto che dopo lo spettacolo musicale, il pubblico di Broadway fosse pronto a confrontarsi con una forma operistica, che chiamò "Broadway Opera". Solo negli ultimi decenni il lavoro musicale di Weill in America è stato visto dai ricercatori tedeschi come un'estensione del suo lavoro in Germania e non come una delusione rispetto al tempo in patria durante il quale scrisse *Mahagonny* e *L'Opera da tre soldi*. Oggi si concorda sul fatto che Weill ha svolto un ruolo significativo nello sviluppo dei Musical Play. Una struttura importante con una trama ben elaborata, in cui la musica gioca un ruolo essenziale attraverso le canzoni, i pezzi d'insieme e i cori. Senza accesso a documenti e manoscritti, era ovviamente difficile guardare da una prospettiva tedesca a ciò che Weill ha creato in America. Fu così che in Germania la musica di Weill fu spesso indicata come il suono della Repubblica di Weimar. Penso che questo non renda giustizia a Weill, lo riduce. Kurt Weill, va detto molto chiaramente, è importante quanto Wagner per lo sviluppo della storia del teatro musicale. E le sue canzoni possono essere viste allo stesso livello di Schumann, Schubert, Brahms e Richard Strauss. Ma invece di scrivere sulla solitudine della foresta tedesca, Weill ha scritto sulla solitudine della città tedesca. La sua poesia è "poesia asfaltata" nel senso migliore della parola e il suo ritmo è il ritmo dei nuovi abitanti delle città.

BRECHT PRENDE MATERIALE ESISTENTE COME *L'OPERA DEL MENDICANTE* DI JOHN GAY O LE BALLATE DI FRANÇOIS VILLON E LE ELABORA IN MODO DA CAMBIARE L'INTERO SENSO DEL TESTO, TRASFORMANDOLO IN QUALCOSA DI COMPLETAMENTE NUOVO.
WEILL DICE DI CITARE DIVERSI STILI MUSICALI – MA COSA FA ESATTAMENTE?
La differenza principale con Brecht è che non ha preso del materiale già esistente per cambiarlo. Come Brecht ha giocato con generi e forme teatrali, ma dando vita a composizioni completamente nuove, proprie.

IMITAZIONI?
No. Si capisce dopo solo tre battute che questa musica è interamente di Kurt Weill. Non prende un pezzo di Bach per aggiungere qualcosa di Kurt Weill. Suona con l'idea di Bach. Sembra Bach, ma non è Bach. È una composizione di Kurt Weill nello spirito di Bach. Dal punto di vista compositivo, ciò che fa è molto impegnativo. Non si limita nemmeno a parodiare. È unico. Bisognerebbe inventare una nuova parola per ciò. In questo modo, rende l'idea del teatro musicale epico, cioè l'idea che i meccanismi d'azione della musica nell'*Opera da tre soldi* siano esplicitati ma in maniera molto più complicata affinché il loro effetto non solo venga portato in scena ma raggiunga anche i suoi risultati.
Penso che Brecht avrebbe potuto essere più felice se Paul Dessau avesse scritto la musica. Il mondo avrebbe qualcosa di molto più chiaro e di più facile da mettere in scena... Mi è molto chiaro, nei testi di Brecht, quando sta citando o presentando qualcosa: un dialogo d'addio sdolcinato o patetico tra Mackie e Polly, espressioni vecchio stile che parodiano un linguaggio teatrale di alto livello e che soffocano il comportamento antisociale dei personaggi; al contrario, sobrio a rozzo. Ma è molto più difficile capire come affrontare il modo in cui Weill tratta la musica, il modo in cui fa fluttuare le cose. Certo, potrei eseguire una marcia, una canzone d'amore o un corale in modo parodico o totalmente ironico, ma questo non renderebbe giustizia al modo in cui Weill gioca con la storia della musica – con alcune eccezioni come l'aria di Lucy. Per classificare la qualità della musica di Weill nell'*Opera da tre soldi*, bisogna rendersi conto che Weill ha studiato musica classica con Busoni a Berlino. La connessione con il jazz e altri generi è venuta dopo e può essere ascoltata anche nell'*Opera da tre soldi.* Ciò che mi attrae particolarmente, tuttavia, ha a che fare con la sua identità ebraica. Il padre di Weill era un cantore in una sinagoga. La prima tradizione musicale che influenzò Weill fu la musica religiosa ebraica. E questa è una musica senza fissa dimora– o meglio, che ha molte radici, non una sola. Si tratta di melodie che si sono sviluppate nel corso di migliaia di anni: in esilio persiano, nel viaggio attraverso il deserto, in Medio Oriente, attraverso l'Europa orientale, la Spagna e il Nord Africa. A mio parere, la malinconia e il desiderio che risuona nella musica di Weill risalgono a queste fonti. E poi è arrivato il ritmo della grande città – e Bach! Penso che sia fantastico. A mio parere, abbiamo a che fare con un compositore che ha combinato 5000 anni di tradizione sonora ebraica con l'apice della musica sacra protestante tedesca e il jazz della città moderna. Questo è stato possibile solo con Kurt Weill e ha significato una rottura assoluta con tutta la tradizione wagneriana, decisiva fino ad allora. Non c'è nulla di mistico in Weill. E questa all'epoca era una cosa nuova. La sua musica riguarda le persone, i loro sentimenti e i loro problemi. A mio parere, la musica di Weill combina l'esilio del deserto con l'esilio del 20° secolo e la solitudine della grande città.

*L'OPERA DA TRE SOLDI* È QUINDI UNA MALINCONICA BALLATA DA GRANDE CITTÀ?
Sì – se parliamo del mondo dell'arte e non di naturalismo. Perché l'*Opera da tre soldi* parla sempre del teatro, nel teatro e con il teatro che amiamo mettere in scena, anche nella vita. O per lo meno, sarebbe piuttosto riduttivo vedere nell'*Opera da tre soldi* solo una cinica presa in giro della nostra ipocrisia. Per me, il suo tono delicato e umanistico si esprime soprattutto nella musica – qui cinismo e poesia stanno fianco a fianco e ci si interroga su come questo sia possibile. Tra le molte altre cose, l'*Opera da tre soldi* tenta anche di tradurre le ballate del 19° secolo nel 20°.
Per me, il desiderio di connessione e impegno risiede tanto nella musica quanto nella solitudine e nella disperazione delle regole di un mondo in cui devi trovare la tua strada e sei costretto

a prestare molta attenzione a dove ti poni come individuo con i tuoi interessi e i tuoi bisogni.
«Il diritto dell'uomo su questa terra, sebbene di breve durata, è quello di essere felice» canta Peachum. I personaggi di questa commedia non ci riescono, o ci riescono solo per pochissimo tempo. L'unica coppia che ha una relazione duratura sono i coniugi Peachum, che si accontentano di fare i propri affari con pietà. Nell'*Opera da tre soldi*, la figura di Mackie Messer, è anche una parodia della doppia faccia della cultura cristiana occidentale, della compassione e di Gesù Cristo. A differenza di Gesù, poco prima della sua esecuzione, Macheath non chiede perdono per i suoi nemici e per i loro crimini, ma prima di tutto per sé stesso. Nella drammaturgia non c'è una comunità sostenibile, che agisca nel senso migliore della parola e per tutti. Anche se i personaggi sono temporaneamente d'accordo su un gesto di pietà, lasciano dietro di sé una sensazione stantia. Le cause di ciò sono analizzate in modo più mirato nelle opere successive. Sebbene qui si esprima l'idea che sono le condizioni che non permettono all'uomo di essere buono, ciò non viene realmente portato a temine. Brecht e Weill si permettono di divertirsi con questo argomento. Trovo che questo atteggiamento sia malvagio e amorevole allo stesso tempo, perché nonostante la natura esemplare dello spettacolo, riguarda sempre le persone.
Per Elias Canetti, la derisione della compassione era insopportabile all'epoca.
Nella seconda versione del 1932, Peachum minaccia il capo della polizia, che vuole arrestare i "mendicanti d'arte", disturbando l'ordine pubblico con una marcia dei "veri miserabili".
Nel suo progetto per il film, Brecht chiarisce maggiormente quali siano le vere forze che Peachum chiama e delle quali dovrebbe aver paura lui stesso: la marcia potrebbe essere diretta anche contro di lui e i suoi stessi metodi di sfruttamento. Descrive i suoi dipendenti come un branco di "giovani" innocui che "fanno un ballo in maschera"... Se lo dice Peachum, è tanto vero quanto falso. In fondo, è lui quello che trae vantaggio da questo teatro facendoli lavorare per sé.
È facile essere voyeuristi e proiettarsi in questo milieu. Ma penso sia sbagliato. I personaggi dell'*Opera da tre soldi* sono finzione, più vicini a noi che ai "più poveri tra i poveri" che vengono sfruttati. Proprio come le puttane. Non si tratta di una descrizione delle circostanze sociali, perché l'intera struttura – linguisticamente e musicalmente – è troppo artificiale, ma invece delle immagini che abbiamo nelle nostre menti, sempre tentate a mettere in discussione quelle parti della società che forse pensano di essere sul lato giusto della morale.
Non ho alcun interesse a utilizzare queste immagini. Nascondono il pericolo di un voyerismo che distrae il pensiero dal comportamento e dalle aspettative di cui è piena l'*Opera da tre soldi*. Il fatto che il mondo sia diventato più complesso oggi e che la tesi dell'*Opera da tre soldi* possa sembrare un po' semplice e stantia nella sua esagerazione, come noto da tempo, non la rende meno degna di considerazione. La domanda, alla fine dello spettacolo, su cosa sia effettivamente la solidarietà al di là della pietà e delle elemosine credo sia ancora in attesa di una risposta.
Si potrebbe certamente dipingere la pièce e il suo mondo interamente con un nero su nero o leggerla nichilisticamente. Finora, nessun modello alternativo di società ha però prodotto risultati più soddisfacenti. Il nichilismo, tuttavia, non è qualcosa che penso valga la pena raccontare.
Credo che la commedia e l'umorismo con cui Brecht ha lavorato siano contro il nichilismo.
Indipendentemente da come tutti si comportano in modo antisociale l'uno verso l'altro, il modo in cui lo fanno è anche divertente, perché in realtà desiderano qualcosa di completamente diverso.
E questo non lo rende migliore, ma umano. L'arte di prendere alla leggera ciò che è pesante mi interessa. Sento un'eco di Karl Valentin, che era estremamente importante per Brecht, o di Chaplin, che pure ammirava. Credo che nella commedia ci sia anche un momento di libertà con cui i personaggi e gli autori si difendono dall'essere cooptati – da chiunque.

BIO

Il **BERLINER ENSEMBLE** è, insieme alla sua compagnia, uno dei teatri più rinomati della Germania. Prima conosciuto come Schiffbauerdamm ha preso poi il nome della compagnia fondata da Bertolt Brecht che qui si è trasferita scrivendone la storia. Nei suoi 125 anni di attività il teatro ha sempre affrontato temi di attualità sociale e dal 2017/18, con il mandato di Oliver Reese come Direttore Artistico ha posto sempre più attenzione ai testi contemporanei. Nella tradizione dei suoi più importanti direttori artistici, **Bertolt Brecht** e **Heiner Müller**, il Berliner Ensemble presenta, oltre al suo repertorio, nuove opere contemporanee che analizzano sulla scena le questioni più urgenti del nostro tempo. Al centro del teatro continua ad esserci, infatti, la sua compagnia. Attualmente la Berliner Ensemble è composta da 28 attori impiegati a tempo indeterminato tra cui: Constanze Becker, Judith Engel, Nico Holonics, Corinna Kirchhoff, Tilo Nest, Marc Oliver Schulze e Stefanie Reinsperge. La compagnia collabora con alcuni dei più importanti registi contemporanei come Robert Borgmann, Frank Castorf, Mateja Koležnik, Barrie Kosky, Ersan Mondtag, Christina Tscharyiski e Michael Thalheimer.
Le produzioni del Berliner Ensemble sono ospitate in tutto il mondo: Cina, Cuba, Russia, Georgia, Ungheria, Italia, Repubblica Ceca etc.

**BARRIE KOSKY** è stato direttore generale e artistico della Komische Oper Berlin per dieci anni a partire dalla stagione 2012/13. Per questa attività ha ricevuto numerosi premi. Qui, inoltre, ha dato vita ad alcune importanti regie d'opera tra le quali *Il flauto magico* (le cui rappresentazioni hanno visto la partecipazione di oltre 350.000 spettatori dai tre continenti), *La trilogia di Monteverdi, Ball im Savoy, West Side Story, Moses und Aron, Les Contes d'Hoffmann, Yevgeny Onegin, The Pearls of Cleopatra, The Sorochintsi Fair* e *Castor et Pollux* (in coproduzione con l'English National Opera) vincitrice del Laurence Olivier Award 2012 come migliore nuova produzione lirica.
Nato a Melbourne nel 1967, è considerato uno dei più importanti registi d'opera viventi e le sue regie sono state presentate in numerosi teatri internazionali come l'Opera di Stato Bavarese di Monaco, il Festival di Glyndebourne, l'Opera di Francoforte, l'olandese National Opera (Armide), il Teatro dell'Opera di Zurigo, la Royal Opera House, Covent Garden, il Festival di Bayreuth, l'Opera di Los Angeles, L'English National Opera di Londra, l'Opera di Stato di Vienna, l'Opera di Grazi, l'Opera di Stato di Hannover, il Teatro Real Madrid, il Teatro di Basilea, il Deutsches Theater di Berlino e la Schauspielhaus di Francofort. Nel 1996 è stato direttore del Festival di Adelaide e in Australia ha diretto, tra le altre, alla Sydney Theatre Company e alla Melbourne Theatre Company. Dal 2011 al 2005 è stato codirettore della Schauspielhaus di Vienna. Nel 2022, la direzione della Komische Oper Berlin è affidata all'amministratrice delegata Susanne Moser e al regista Philip Bröking ma Kosky sarà artista residente per cinque stagioni.

REGIA: Barrie Kosky

CON: Nico Holonics, Cynthia Micas,
Tilo Nest, Constanze Becker, Kathrin Wehlisch,
Laura Balzer, Bettina Hoppe, Josefin Platt,
Julia Berger, Julie Wolff, Dennis Jankowiak,
Timo Stacey

DIREZIONE MUSICALE:
Adam Benzwi

PROGETTO ILLUMINOTECNICO:
Ulrich Eh

PALCOSCENICO:
Rebecca Ringst

DRAMMATURGIA:
Sibylle Baschung

COSTUMI:
Dinah Ehm

ORCHESTRA:
Adam Benzwi, Doris Decker, Stephan Genze,
Lorenz Jansky, James Scannell, Ralf Templin,
Otwin Zipp

Con il patrocinio e sostegno di

Ambasciata della Repubblica Federale di Germania Roma

Con il sostegno di

GOETHE INSTITUT

In collaborazione con

Teatro di Roma

Con il contributo

MINISTERO DELLA CULTURA

REGIONE LAZIO

ROMA

Camera di Commercio Roma

Main Media Partner

Rai