WEILL KURT

Musicista e compositore tedesco

(Dessau, 2 III 1900 – New York, 3 III 1950)

Primo periodo: Germania

Figlio del primo cantore della sinagoga di Dessau, iniziò lo studio della musica da bambino alla Hofoper della sua città, passando nel 1915, sotto la guida di Albert Bing, primo kapellmeister della Hofoper. Nel 1918, sotto l'incoraggiamento di Albert Bing, si iscrive alla Hochschule für Musik di Berlino seguendo i corsi di composizione con Engelbert Humperdinck e direzione d'orchestra con Krasselt. Tuttavia sia per motivi finanziari, sia per una sua certa estraneità al clima musicale della Hochschule, nell'estate del 1919 ritornò a Dessau, diventando maestro sostituto di Albert Bing e di Hans Knappertsbusch alla Hofoper e poi direttore della piccola compagnia d'opera di Lüdenscheid (Vestfalia).

Nel 1920, con la nomina di direttore di Franz Schreker della Hochschule für Musik, Weill considerò l'idea di tornare a Berlino a studiare con Schreker stesso, ma su consiglio dell'amico Hermann Scherchen, scelse i corsi che Ferruccio Busoni era stato appena invitato a tenere alla Akademie der Kunste, che frequentò per tre anni. A Berlino, oltre che con Busoni, si perfezionò con Philipp Jarnach, suo assistente; e a Jarnach, Weill dove scrisse probabilmente la composizione del balletto per bambini *Zaubernacht* (Berlino, novembre 1922), rappresentato poi a New York due anni dopo.

I suoi primi lavori significativi sono il "*Concerto per violino e fiati*" (1925) e l'opera "*Der Protagonist*" (1926) che risentono dell'influenza della corrente della Nuova oggettività (l'artista si occupa di temi di attualità e propone in musica soggetti a sfondo politico e sociale).

In quegli anni Weill conobbe molti intellettuali legati ai circoli espressionisti del tempo, in modo particolare col Novembergruppe, di cui facevano parte Philipp Jarnach, Hanns Eisler, Bertolt Brecht che promosse nella Berlino degli anni Venti un'ampia attività culturale di concerti, letture pubbliche, mostre e prime di film. Nel 1924 conobbe il drammaturgo Georg Kaiser con il quale collaborò fino a quando non fu costretto a lasciare la Germania. Il primo successo della loro collaborazione fu l'opera in un atto *Der Protagonist*, rappresentata a Dresda nel 1926; ne scaturì per Weill, da parte della Deutsche Kammermusik di Baden-Baden, la commissione di una breve opera da camera, che Weill attinse dai *Mahagonny-Gesänge*, tratti dalla raccolta poetica di Bertolt Brecht intitolata *Die Hauspostille*. Così iniziò la

collaborazione fra Weill e Brecht; nonostante sia durata solo tre anni, segnò profondamente tutto il teatro del Novecento. Al "Songspiel" *Mahagonny* (Baden-Baden, 1927), seguì nel 1928 *Die Dreigroschenoper* (L'opera da tre soldi), ispirata a *L'opera del mendicante* (1728) su testo di John Gay e con musica di Johann Christoph Pepusch, in cui il ruolo di *Jenny* fu interpretato dalla cantante e attrice viennese Lotte Lenya, moglie di Weill dal 1926. È del 1929 la commedia satirica *Happy End* (firmata da Dorothy Lane, pseudonimo di Elisabeth Hauptmann, e Bertolt Brecht) e del 1930 *Ascesa e caduta della città di Mahagonny* una vera e propria opera in tre atti in cui Weill trasferì i materiali del "Songspiel" *Mahagonny*.

Ormai noto e stimato in Germania, grazie al suo grandissimo senso teatrale, si fece conoscere anche in Francia (del 1923 è il suo successo alla Salle Gaveau di Parigi) e in tutta Europa. Tuttavia nel 1933, malgrado la sua fama e il successo dell'ultimo suo lavoro con Kaiser *Der Silbersee*, fu costretto a fuggire per le persecuzioni naziste. Gli anni dell'esilio, prima in Francia poi nel Regno Unito, furono molto difficili, nonostante la stima e l'aiuto di musicisti come Bruno Walter, Darius Milhaud e Arthur Honegger.

Secondo periodo: Parigi - Londra

Con l'avvento del nazismo fu costretto a lasciare la Germania. Si trasferì dapprima a Parigi, dove scrisse un balletto su soggetto di Brecht: *Die sieben Todsünden* "I sette peccati capitali" (1933), commissionato per "Les Ballets", e successivamente a Londra.

Terzo periodo: Stati Uniti d'America

Nel 1935 si rifugiò negli Stati Uniti con la scusa di supervisionare la prima di un suo lavoro con Max Reinhardt e Franz Werfel, *Der Weg der Verheissung*, dedicato alla storia del popolo ebraico, che venne rappresentato l'anno seguente con il titolo: *The Eternal Road*.

Gli anni in America segnarono per Weill il suo volontario distacco dalla musica d'arte del periodo europeo, infatti scrisse quasi esclusivamente per Broadway e Hollywood e la Radio americana, affermandosi, dopo i primi insuccessi (come la stessa *The Eternal Road* o *Johnny Johnson*), con importanti *musical* (*The Fireband of Florence*, un'operetta basata sulle memorie di Benvenuto Cellini, *Street Scene* o *Lost in the Stars*); collaborò fra gli altri con Maxwell Anderson.

Weill creò una musica di stampo deliberatamente popolare, influenzata dal jazz e contraddistinta da un melodismo semplice e da una forte pregnanza ritmica.
Essa si segnala sia per l'alta professionalità sia per la raffinata costruzione.

Le opere

Composizioni per il teatro (autore testo)

- *Zaubernacht*, balleto-pantomima (V. Boritch; Berlino 1922).
- Pantomima senza titolo (Kaiser; 1924 incompiuta).
- *Der Protagonist*, op. 14 (Dresda 1926).
- *Royal Palace* Balletto-opera op.17 (Goll; Berlino 1927).
- *Na und?* opera teatrale (Joachimson; 1927, non rappresentata perduta).
- *Der Zar lässt sich photographieren* op.21 (Kaiser; Lipsia 1928).
- *Mahagonny* "Songspiel" (Brecht; Baden-Baden, 1927).
- *Die Dreigroschenoper*, (L'opera da tre soldi) dramma con musica (Brecht; Berlino 1928).
- *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, opera teatrale (Brecht; Lipsia 1930).
- *Happy End*, commedia (Brecht; Berlino 1929).
- *Der Jasager*, opera didattica (Brecht; Berlino 1930).
- *Die Bürgschaft*, opera teatrale (Neher; Berlino 1932).
- *Der Silbersee*: *Ein Wintermärchen*, dramma con musica (Kaiser; Lipsia 1933).
- *Die sieben Todsünden*, balletto con canto (Brecht; Parigi 1933).
- *Der Kuhhandel*, operetta (Vambery; non rappresentata, revisionata come *A Kingdom for a Cow*, commedia musicale, aut. Arkell e Carter; Londra 1935).
- *Der Weg der Verheißung*, dramma biblico (Werfel; non rappresentato; revisionato come *The Eternal Road*, Lewisohn; New York 1937).
- *Johnny Johnson*, fiaba (Green; New York 1936).

- *Davy Crockett*, dramma con musica (Hays; 1938).
- *Knickerbocker Holiday*, operetta (Anderson; New York 1938).
- *Railroads on Parade*, "pageant" (Hungerford; New York 1939).
- *The Ballad of Magna Carta*, cantata scenica (Anderson; CBS 1940).
- *Ulysses Africanus*, dramma con musica (Anderson; CBS 1939).
- *Lady in the Dark*, "musical" (Moss Hart e Ira Gershwin; New York 1941).
- *One Touch of Venus*, commedia musicale (Perelman e Nash New York 1943).
- *The Fireband of Florence* operetta (Mayer e Ira Gershwin New York 1945).
- *Street Scene*, (Broadway opera) - (Rice e Hughes; New York, 1947).
- *Down in the Valley*, (Collage-Opera) - (Sundgaad; Bloomington - Indiana, 1948).
- *Love Life*, (Vaudeville) - (Lerner; New York, 1948).
- *Lost in the Stars*, (Musical-tragedy), (Anderson New York, 1949).
- *Huckleberry Finn*, (musical), (Anderson New York, 1950).

Musica per il cinema

- *You and Me* (Fritz Lang 1937-38).
- *The River is Blue* (Milestone, 1937-38).
- *Where do we go from here?* (William Perlberg, 1943-44).
- *Salute to France* (Jean Renoir, 1944).

Musiche di scena e radiofoniche

- *Herzog Theodor von Gothland* (Grabbe, 1926), perduta.
- *Gustav XII.* (Strindberg, 1927).
- *Konjunktur* (Lania, Gasbarra e Piscator, 1927), perduto in parte.
- *Kalaunische Schlacht* (Bronnen, 1928), perduta.
- *Petroleuminseln* (Feuchtwanger, 1928), in parte perduta.
- *Der Lindberghflug* in collaborazione con Paul Hindemith (Brecht 1929 2° versione, esclusivamente di Kurt Weill, Berlino 1929).
- *Mann ist Mann* (Brecht 1931) perduta.
- *La grande complainte de Fantômas* (Robert Desnos 1933), perduta.

Le opere per orchestra

- Poema sinfonico da *Weise vom Liebe und Tod* di Rainer Maria Rilke (1920 perduto).
- Sinfonia (1920 perduta).
- *Sinfonia n.1* (*Berliner Sinfonie, Sinfonie in einen Satz*, 1921).
- *Divertimento op.5* (1922).
- *Sinfonia Sacra* (*Fantasie, Passacaglia und Hymnus*) op.6 (1922).
- *Quodlibet* (*Eine Unterhaltungmusik*) op.9 (*Suite da Zaubernacht*, 1923).
- *Concerto per violino e fiati op. 12* (1924).
- *Berlin im Licht-Song* per banda militare (1928).
- *Kleine Dreigroschenmusik* (1929).
- *Sinfonia n.2* (1933).

Per soli coro e orchestra

- *Sulamith* cantata per soli coro femminile e orchestra (1920 in parte perduta).
- *Salmo VIII* per 8 voci (1921 in parte perduto).
- *Recordare* (*Klagelieder Jeremia* V. Kapitel) op 11. insieme strumentale coro con voci bianche (1923).
- *Das Stundenbuch* (Orchesterlieder con testo di Rilke), 6 Lieder per soprano, tenore e orchestra op.13 e 14 (1924, in parte perduta).
- *Der neue Orpheus*, cantata per soprano violino e orchestra op. 16 (Goll. 1925).
- *Vom Tod im Wald*, ballata per Basso e 10 fiati op.23 (Brecht 1927).
- *Das Berliner Requem*, cantata per tenore, baritono, basso, coro maschile e 16 archi (Brecht 1928).
- *Der Lindberghflug*, per tenore, baritono, coro e orchestra (Brecht 1929).
- *Zu Potsdam unter den Eichen*, per coro e orchestra (versione perduta), per coro maschile a 4 voci oppure per voce e pianoforte (Brecht 1929- 30).
- *Die Legende vom toten Soldaten*, per coro a cappella (Brecht 1929).
- *Songs of the Railroads* (1938).
- *Four American songs* (1939).
- *Kiddush* per tenore, coro a 4 voci e organo (1946).

Musica da camera

- *2 Quartetti* (1918; op.8, 1923).
- *Sonata per violoncello e pianoforte* (1920).
- *Albumblatt fur Erika per pianoforte* (1937).

Lieder (autore testo)

- *Mi Addir* (frammento di canzone) (1913).
- *Reiterlieder* (Lons;1914).
- *Volkslieder* (Ritter; 1917).
- *Im Volkston* (Holz; 1915).
- *Das schöne Kind* (1918).
- *Die Bekehrte* (Goethe; 1921).
- *Rilkelieder* (1921).
- *Frauentanz. Sieben Gedichte des Mittelalters* per soprano e 5 archi op.10 (1923).
- *Berliner Lied* (1925).
- *Berlin im Licht* testo proprio (1928).
- *Der Abschiedsbrief* (Kastner; 1933).
- *Fantomas* (Desnos; 1933).
- *Es regnet* (Cocteau; 1933).
- *Complainte de la Seine* (Magre; 1934).
- *Je te n'aime pas* (Magre; 1934).
- *The Fraulein and the Little Son of the Rich* (Graham; 1936).
- *Deux chansons pour "L'opéra de quat'sous"* (Guilbert; 1939).
- *Two Folksongs of the New Palestine* (1938).
- *Nanas Lied* (Brecht;1939).

- *Stopping by Woods on Snowy Evening* (Frost; 1939).
- *Songs of the Free* (MacLeish; 1942).
- *Four Songs of Walt Whitman* (1942).
- *Was bekam des Soldaten Weib?* (Brecht; 1943).
- *Songs for War Workers* (1942-44).

Arrangiamenti e trascrizioni

- Ferruccio Busoni, *Divertimento per flauto e orchestra*, trascrizione per flauto e pianoforte (1923).
- *Battle Hymn of the Republic, The Star-spangled Banner, America* per voce recitante, coro e orchestra (1942).
- *Hatikvah* per orchestra (1947).

DIE DREIGROSCHENOPER

Tipo: (L'opera da tre soldi) Dramma in un prologo e tre atti
Soggetto: libretto di Bertolt Brecht
Prima: Berlino, Theater am Schiffbauerdamm, 13 ottobre 1928
Cast: Jonathan Jeremiah Peachum, capo di una banda di accattoni (Bar); la signora Peachum (A); Polly, loro figlia (S); Macheath, detto Mackie Messer, capo di una banda di rapinatori da strada (T); Brown, capo della polizia di Londra (Bar); Lucy, sua figlia (S)
Autore: Kurt Weill (1900-1950)

Nel 1728 John Gay, poeta e drammaturgo inglese, presentava al pubblico londinese un nuovo lavoro scritto in collaborazione con il musicista John Pepusch: la *Beggar's Opera*, ossia 'L'opera del mendicante', destinata a mietere un successo senza precedenti e mai più uguagliato da posteriori imitazioni; si può intuire la regalità degli incassi dal fatto che essi costituirono una parte cospicua dei finanziamenti grazie ai quali poté venire edificato il Covent Garden.

The Beggar's Opera rappresenta il più fortunato esperimento compiuto nel genere della cosiddetta ballad opera, molto in voga nel primo Settecento londinese e condannato a precoce decadenza dal Licensing Act, con cui il primo ministro Walpole ne proibiva le rappresentazioni.

Motivo di tanto livore era il carattere satirico intrinseco non solo alla ballad opera, ma anche ai consanguinei burlesque e pantomime, spettacoli presentati da teatri minori a cui non era permesso inscenare tragedie, commedie d'autore né tantomeno opere liriche.

In particolare, prerogativa della ballad opera era l'alternanza di canto e recitazione, a differenza per esempio del burlesque che veniva interamente recitato; questo requisito consentiva alla ballad opera di costituirsi non solo come strumento di parodia sociale, ma anche come mordace caricatura delle opere 'istituzionalizzate', che trionfavano sui palcoscenici ufficiali.

Le parti cantate, quelle composte appunto da Pepusch, non erano solo ispirate allo stile 'popolare', a un'orecchiabilità di sicura presa sul

pubblico, ma riecheggiavano a bella posta, storpiandole, le arie più famose di alcuni melodrammi in voga nella Londra contemporanea; la parodia era massiccia e generalizzata, se si pensa che i numeri cantati erano in origine 96.

FOTO DI SCENA

Divenuta ormai autentico simbolo di quella ballad opera cui aveva attinto il Singspiel tedesco ai suoi primordi, *The Beggar's Opera* riempiva ancora i teatri inglesi all'inizio degli anni Venti del XX secolo; su questo fortunato fenomeno si appuntò l'interesse di Kurt Weill, alla ricerca di un nuovo soggetto su cui lavorare con Bertolt Brecht.

L'obiettivo che i due artisti si prefiggevano era la realizzazione di una Zeitoper: con questo termine Weill intendeva designare le creazioni drammaturgico-musicali basate su vicende di matrice contemporanea e imperniate soprattutto su analisi sociali impietose e provocatorie. Weill spiegò, in un suo breve scritto redatto proprio ai tempi della stesura dell'*Opera da tre soldi*, che il suo concetto di Zeitoper non coincideva più con la 'volgarizzazione' che se ne era fatta negli ultimi tempi, in cui il soggetto contemporaneo era diventato mero pretesto per lo sfoggio

registico di effetti all'avanguardia; raggiunto il perfezionamento delle potenzialità meccaniche del palcoscenico, sostiene Weill, è necessario che su questa premessa tecnica venga innestato uno scandaglio morale avente come oggetto l'uomo del ventesimo secolo e il milieu che lo circonda.

La scelta della *Beggar's Opera* illumina in maniera evidente questo intento: la finalità corrosiva e sardonica dell'originale settecentesco viene rivisitata in chiave moderna, rinvigorendone gli strali con una trasposizione della vicenda in tempi moderni.

Fece discutere, all'epoca, la decisione di Weill e di Brecht, che non vollero riadattare le canzoni di Pepusch (con l'eccezione del cosiddetto Morgenchoral cantato da Peachum nel primo atto), ma preferirono impiegare al loro posto melodie popolari contemporanee e un buon numero di songs; la soluzione, però, si fondava su ben ponderate motivazioni e lasciava al compositore mano più libera nell'organizzare il proprio compito.

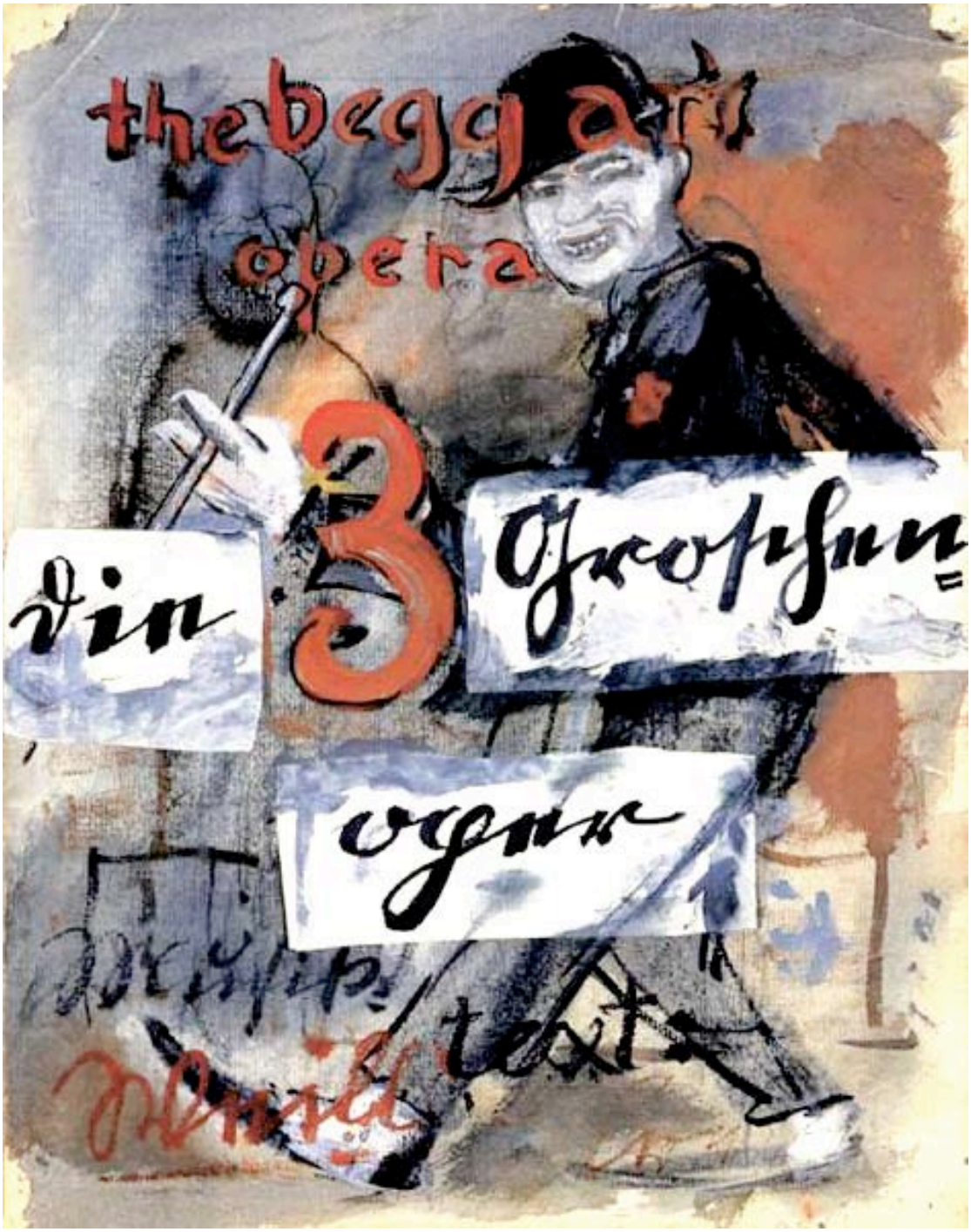
Gay e Pepusch avevano parodiato, nei numeri cantati della *Beggar's Opera*, una nutrita serie di arie alla moda: arie, s'intende, estrapolate da opere celeberrime e dal repertorio abituale degli astri canori più osannati. Il pubblico trovava il suo divertimento nell'immediata riconoscibilità di questi brani, la cui spiritosa contraffazione sortiva l'effetto burlesco desiderato proprio perché veniva esercitata sulle pièces favories dell'epoca; nel nostro secolo quest'allusività dissacratrice e sorniona sarebbe andata persa e il vero modo per ripristinarne lo spirito era proprio quello di farla rinascere, anziché dalle ceneri del passato, dai fermenti della modernità.

Così Weill rinnova l'obiettivo di Gay e Pepusch attingendo di preferenza al jazz, proprio negli anni in cui in America esso dilaga nella musica colta e in Europa, dopo aver sorretto gli sperimentalismi del Gruppo dei Sei, va riscuotendo trionfali allori nel popolarissimo *Jonny spielt auf* di Ernst Krenek.

Si potrebbe essere tentati di ricollegare *Die Dreigroschenoper* alla corrente neoclassica, in virtù dei suoi superficiali agganci con il mondo settecentesco; ma un simile punto di vista è quanto mai fuorviante e

indurrebbe a travisare in toto l'operazione culturale compiuta dai due artisti.

LOCANDINA



Meta di Brecht e di Weill è la realizzazione di un lavoro immacolato sì da astruserie intellettuali, ma non certo limitato a un innocente svecchiamento del fortunato plot di John Gay; di fronte a una vicenda arcinota come quella della *Beggar's Opera* lo spettatore sperimentava, al contrario, una condizione di perfetta Verfremdung (straniamento), essendo già anticipatamente edotto sugli sviluppi ultimi della trama.

In questo modo chi assisteva a una rappresentazione della *Dreigroschenoper* era posto in uno stato d'animo distaccato, alieno da coinvolgimenti emotivi e propenso a esercitare sulla pièce una lucida critica; e inoltre l'implicito confronto con la versione originale del lavoro lo guidava a cogliere i momenti che Weill e Brecht, attraverso le modificazioni operate, intendevano mettere in rilievo.

Die Dreigroschenoper racchiudeva, al suo apparire, una carica provocatoria dirompente, ben avvertibile proprio attraverso il suo rapporto con l'originale, mantenuto su termini che smentivano la benché minima intenzione 'neoclassica'; la cantabilità apparentemente corriva, maschera un'aggressività neanche troppo latente e l'abbordabilità dei temi ridipinge con la vernice illusoria della rispettabilità le infami malizie dei protagonisti, inquietanti proprio per la loro scaltrita arte di dissimulazione.

La trama

Prologo

Un cantore (aggiornamento novecentesco del menestrello) intona a mo' di presentazione la Ballata di Macheath.

Atto primo

Peachum, organizzatore di una vasta rete di finti accattoni londinesi, viene a scoprire la relazione che lega la figlia Polly a Macheath (detto Mackie Messer) e monta su tutte le furie; ciò non impedisce ai due di sposarsi ugualmente e di meditare sul futuro della banda, di cui Mackie non pare molto soddisfatto.

Tra gli invitati giunti a congratularsi c'è anche Brown, il capo della polizia, impegnato nei preparativi per la festa imminente

dell'incoronazione; la scena termina con il Liebeslied (canto d'amore) di Polly e Mackie rimasti soli mentre cala la notte ("Siehst du den Mond über Soho?").

FOTO DI SCENA

Atto secondo

Intanto Peachum è deciso a eliminare l'indesiderato genero con mezzi legali, ossia denunciandolo; sua moglie sospetta che se ne stia nascosto e protetto presso alcune prostitute di antica conoscenza; Polly avvisa Macheath del pericolo e lo esorta a fuggire, impegnandosi a guidare personalmente la banda (qui si colloca il celebre 'Polly's Lied' "Er kommt nicht wieder"); tradito da Jenny, Macheath finisce ugualmente in cella, dove non si perde d'animo, sicuro com'è che qualche donna certamente lo aiuterà a tornare libero. Si presentano davanti alla prigione Polly e Lucy, quest'ultima (figlia di Brown) a sua volta segretamente sposata al fedifrago recluso, che ispira alle due donne un invettivale sfogo di gelosia (Eifersuchtsduett, duetto della gelosia).

Polly viene poi allontanata a viva forza dalla prigione per intervento della madre, inopinatamente ricomparsa; rimasta sola, Lucy riesce a far evadere Macheath.

Atto terzo

Peachum passa al contrattacco e predispone un piano con cui sabotare il regolare svolgimento della festa dell'incoronazione intrecciandovi una controproducente sfilata di (finti) accattoni; arrestato da Brown, lo minaccia di rivelare i loschi legami che lo vincolano al bandito; messo in tal modo con le spalle al muro, Brown fa ricercare Macheath (è Peachum stesso a fornirgli tutte le indicazioni necessarie) e lo fa arrestare. Il malvivente aspetta ormai l'esecuzione della condanna capitale; suonano le campane di Westminster e Macheath viene portato via; ma invece della notizia della sua morte arriva quella della sopravvenuta grazia, corredata per graziosa intercessione della regina dalla donazione di un castello e di un titolo nobiliare; ma l'ultima parola spetta a Peachum, che invita a non prestar fede al lieto fine, perché nella realtà le grazie arrivano molto raramente, soprattutto se a ribellarsi sono i deboli.

Theodor Wiesengrund Adorno ebbe a mettere in guardia contro un'interpretazione in chiave 'operettistica' della *Dreigroschenoper*; infatti per Weill la canzonetta ha un valore puramente funzionale, che non basta in alcun modo a relegare il lavoro nei ranghi del teatro leggero. Abbandonare il consueto pathos operistico in favore del 'banale', oppure abdicare alle arie canoniche per confezionare perfette imitazioni di musichette da cabaret, comportava essenzialmente una liberazione dal coinvolgimento psicologico tipico del teatro tradizionale, per l'artista come per l'ascoltatore.

Ma il fine di questo anomalo Songspiel (così era stato battezzato il precedente Mahagonny, concepito anch'esso, nella versione originale, come sequenza di canzoni) non era certo solo quello di sconcertare il pubblico; il fatto è che sotto la dolcezza accattivante delle ariette si celano i malefici tranelli di Macheath e di Peachum, sotto l'apparente stupidità vengono occultate le malizie più proditorie. Le canzoni, che obbediscono a un calco stilistico magistralmente 'reinventato' da Weill e

non sono quindi basate su temi preesistenti, assolvono a una funzione di ‘schermo’, celando dietro la loro benevola superficie l’ipocrisia reale dei protagonisti e della società che in esse viene adombrata.

FOTO DI SCENA

Va forse notato che Weill e Brecht, nel loro zelo analitico e requisitorio, intridono un po' troppo l'opera nel fiele della condanna e finiscono per negare alla società ogni residua via di riscatto, con un'amarezza senza riserve; *Die Dreigroschenoper* è sarcastica ma pochissimo ironica, sempre sferzante; d'altra parte la traccia-madre della *Beggar's Opera* incoraggiava questo atteggiamento, visto che la satira inglese a cavallo fra Seicento e Settecento offre una delle più spietate disamine sociali che si conoscano. Anche gli elementi jazzistici e in stile da cabaret, giocati tra cinismo e fredda nonchalance , contribuiscono a dare all'insieme un carattere sfacciatamente spregiudicato, una grossolanità così ottusa e prepotente da risvegliare nello spettatore, per immediata reazione, un sentimento deciso di ostilità e di condanna.

Già 'vaccinato' dalla 'terapia d'urto' di Mahagonny, che aveva fatto gridare allo scandalo, il pubblico delle prime rappresentazioni della *Dreigroschenoper* non si stupì più né per la presenza dei ballabili né per quella dei songs e questa volta non rivolse contro l'autore gli strali di quella critica inferocita che andava invece esercitata contro le storture sociali; e così il nuovo frutto della collaborazione di Brecht e Weill si tramutò in un colossale e duraturo successo; anzi, paradossalmente proprio la popolarità acquisita dall'opera (se così la si può definire) finì per eroderne la carica sovversiva originaria, trasformandola addirittura in gradevolezza, proprio il contrario di quanto supponevano settant'anni or sono i due autori, scagliando al pubblico l'intenzionale provocazione del loro nuovo frutto creativo.

Non è facile, per le opere teatrali di Weill come per i musical di Blitzstein o di Bernstein, trovare un cast ideale, perché il sapore canzonettistico, che esclude un vero cantante d'opera come interprete adatto, viene pur sempre combinato con un taglio formale squisito e con pennellate armoniche che solo un'esecuzione molto accorta e curata nei particolari può mettere nel giusto risalto: la splendida Ballata di Polly nel primo atto (e che è consuetudine far ripetere da Jenny nel secondo) è appunto un esempio di questa duplicità stilistica e illustra il tono tagliente ma doloroso dello stile di Weill.

La prima rappresentazione si avvalse di interpreti provenienti dal teatro di prosa, come Lotte Lenya ed Erich Ponto, dal cabaret e dall'operetta

(tra questi ultimi il tenore Herold Paulsen, nei panni di Macheath); Lotte Lenya, moglie di Weill e sua abituale collaboratrice, sostenne la parte di Jenny anche nel film girato qualche anno più tardi (1931) da Georg Pabst sullo stesso soggetto.

FOTO DI SCENA

Antiromantico, antiborghese

In quest'opera disillusa, all'approfondimento psicologico dei personaggi subentra la calcolata mancanza di tensione.
Azione e costruzione formale si rifanno smaccatamente alle antiche tradizioni: le nozze si svolgono secondo le vecchie regole e nel punto giusto viene cantato un duetto d'amore.
I mendicanti invitano i passanti alla misericordia. Il signor Peachum adempie al suo dovere di buon cristiano cantando piamente un corale.
In un'atmosfera così disillusa, sarebbe impossibile un lieto fine.
Per questo l'azione si arresta, e, secondo la buona tradizione operistica, compare il *deus ex machina*, in questo caso il messo a cavallo del re.
La cantabilità ed il *sound* rinfrancante e divertente di quest'opera le hanno assicurato un posto nella storia del teatro lirico.

AUFSTIEG UND FALL DER STADT MAHAGONNY

Tipo: (Ascesa e caduta della città di Mahagonny) Opera in tre atti
Soggetto: libretto di Bertolt Brecht
Prima: Lipsia, Neues Theater, 9 marzo 1930
Cast: Jimmy Mahoney, tagliaboschi (T); Jack Schmidt (T), Bill (Bar), Joe (B), suoi amici; Jenny, prostituta (S); le sei ragazze, sue compagne (S, A); Mrs. Leokadja Begbick (Ms), Trinity Moses (Bar), Fatty (T), malfattori ricercati dalla polizia (C)
Autore: Kurt Weill (1900-1950)

La feroce satira dell'ordine sociale presupposta dall'impianto drammaturgico e la graffiante frenesia gestuale della musica hanno gareggiato nel fare di *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* uno degli esiti più felici del sodalizio Brecht-Weill, se non il più significativo in senso assoluto.

FOTO DI SCENA

L'esperienza del Songspiel Mahagonny venne approfondita e messa a frutto, nei due anni di gestazione intercorsi tra l'una e l'altra opera, nel consolidamento di una comune poetica che consentì di perfezionare il raffinato gioco di specchi delle corrispondenze tra il suono e la parola e nella trasformazione di un testo quale i Canti di Mahagonny, che lasciava qualche margine di incertezza sulla natura vagamente utopistica della città, nello spunto per un vero e proprio libretto che emettesse la drastica condanna dei peggiori vizi della moderna metropoli, primo tra tutti la capitalistica idolatria del denaro.

Ma se *Aufstieg und Fall* segnò l'apice dell'illustre collaborazione, recò con sé anche i germi della sua fine. Anzitutto per il moltiplicarsi dei momenti a sfondo politico e didascalico in Brecht, che nel corso degli anni Trenta assumeranno sempre più il peso di tematiche centrali provocando un progressivo distacco da Weill, che non ne condivideva la marcata coloritura marxista.

E già nel corso del lavoro preparatorio dell'opera le divergenze tra i due si manifestarono con asprezza. Brecht chiedeva alla musica la docile flessibilità di un elemento accessorio rispetto agli assunti didattici del testo; arrivò al punto di accusare Weill di essere un artista 'borghese' interessato non alla musica come strumento di critica sociale ma alla musica in sé e per sé, paragonandolo, con intento dispregiativo, a Richard Strauss. Weill, da parte sua, individuava nella parodia delle ingiustizie sociali una protesta in nome di un generale mutamento della condizione umana - ma non nei termini ideologici della lotta di classe.

Marxista o meno che fosse il suo spirito, durante e dopo la 'prima' di Lipsia la sensazione di uno spettacolo di corrosivo sarcasmo arrivò comunque al pubblico: molti abbandonarono il teatro in anticipo e la serata si concluse con una furibonda gazzarra tra i sostenitori dell'opera e i suoi contestatori. *Aufstieg und Fall* venne poi definita da Adorno «la prima opera surrealistica del nostro tempo»; ma il suo surrealismo è 'realistico' e rappresentò un concreto pericolo per il potere costituito, tale da suscitare azioni di disturbo delle repliche e, di lì a pochi anni, un divieto di rappresentazione nonché la tentata distruzione di tutte le copie della partitura, sempre per ordine del regime nazista.

Tutto ciò per il timore di un surrealismo che non indica fughe nell'immaginario, bensì intende smascherare l'assurdo che si cela sotto l'apparente scorza di 'normalità' della nostra vita quotidiana, forse troppo spesso accettata e subita come fatale, con il pungente ricorso agli strumenti paradossali del grottesco e della caricatura.

FOTO DI SCENA

La trama

Atto primo

Begbick, Trinity Moses e Fatty, inseguiti dalla polizia, fuggono con un autocarro diretti verso la Costa dell'oro. Bloccati da un guasto in una zona desertica, decidono di restare lì dove si trovano: essi stessi fonderanno sul posto una città dell'oro, la chiameranno Mahagonny e sarà un paradiso dove si potrà avere tutto: perché «gin e whisky, ragazze e ragazzi, questa è l'essenza dell'oro». I tre malfattori organizzano un'efficace propaganda ai pregi della vita nella loro città: come tante altre ragazze, Jenny e le sue sei compagne vi si trasferiscono per allietare la vita dei cercatori che nel frattempo affluiscono numerosi.

Tra questi sopraggiungono Jim e i suoi amici, che si sono arricchiti dopo sette anni di duro lavoro in Alaska come tagliaboschi; Mrs. Begbick offre loro le ragazze e Jim sceglie Jenny. Ma presto nella città sopraggiunge la crisi economica. Jim contesta le già liberali leggi di Mahagonny: basta con i divieti, deve esservi permesso proprio tutto, anche soddisfare un desiderio folle come quello di mangiarsi il proprio cappello.

Disgustato dalla falsità dell'ordine fondato sul denaro, Jim lo vuole sostituire con il caos di un'anarchia senza freni: mette a nudo l'ipocrisia della comunità portandone la morale alle estreme, paradossali conseguenze. Per denaro, proclama Jim, qualsiasi sopruso e qualsiasi desiderio sarà d'ora in poi lecito: mangiare, bere, prostituirsi, fare a pugni sono i suoi quattro comandamenti fondamentali.

Si annuncia intanto l'arrivo di un uragano che pare sul punto di distruggere la città.

Il panico e lo sconforto provocati dalla notizia della fine imminente fanno sì che le proposte di Jimmy vengano accettate: al pensiero di una catastrofe sempre in agguato per distruggere ogni cosa, concordano tutti, tanto vale vivere come se si trattasse dell'ultimo giorno della nostra vita.

Atto secondo

All'ultimo istante l'uragano cambia miracolosamente percorso: la città è salva. Ma le leggi di Jim sono rimaste in vigore e i suoi amici ne pagano gli effetti catastrofici. Jack si rimpinza di cibo sino a morirne, mentre Joe, sul quale Jim scommette tutti i suoi averi, è sconfitto e perisce in un'impari sfida pugilistica con Trinity Moses.

Disperato, Jim invita Jenny e Bill a ubriacarsi. Con un tavolo da biliardo, un'asta e un lenzuolo i tre fingono di trovarsi su una nave che veleggia verso l'Alaska, nel patetico miraggio del ritorno alla vita da tagliaboschi. Ma l'incantesimo svanisce bruscamente: Jim non ha di che pagare il conto delle bottiglie di whisky che si è scolato e nessuno, neppure Jenny, si offre di farlo; viene perciò gettato in prigione.

FOTO DI SCENA

Atto terzo

Ai danni di Jim viene celebrato un processo-farsa: i giudici sono i suoi stessi accusatori, Mrs. Begbick e Trinity Moses. Il crimine commesso da Jim è il più grave che si possa immaginare per Mahagonny: aver sedotto Jenny e provocato la morte dell'amico Joe sono peccati veniali in confronto a quello, imperdonabile, di trovarsi senza soldi. Solo la morte sulla sedia elettrica può lavare una simile vergogna, stabilisce la sentenza. Mentre la condanna viene eseguita, un incendio divora Mahagonny; in preda a una sorta di follia, gli abitanti sfilano in cortei di protesta con cartelli che si contraddicono a vicenda, inneggianti gli uni all'ordine gli altri alla libertà: la fine di Jim è anche quella della città.

Nonostante il suo spiccato carattere anticapitalista, l'opera subì aspri attacchi dai critici marxisti, né venne mai rappresentata nei paesi del 'socialismo reale': agli anarchici viziosi di Mahagonny e Jim in particolare, si obiettava, di non essere dei borghesi bensì degli appartenenti ai ceti più umili dei diseredati. Questo presunto difetto, d'altra parte, ha il pregio di dare un impietoso ritratto del mondo di oggi senza ammannire facili ricette sulla possibile utopia del domani: riesce a fare della critica sociale senza cadere nell'ideologia.

La ribellione di Jim, del resto, non ha nulla del rivoluzionario; il suo desiderio di mangiarsi il cappello ricorda semmai il Chaplin della Febbre dell'oro che si cucina le scarpe. L'ordine e il disordine, la ragione e la follia nella nostra società in un certo modo si equivalgono: perché qualsiasi delirio di trasgressione è permesso - a patto di avere i soldi per pagarselo. Jim scopre e infrange questa legge non scritta ma ferrea: perciò deve morire.

Rispetto all'uso del song sperimentato in Mahagonny, in *Aufstieg und Fall* Weill avvertì la necessità di affiancargli altre e più grandi forme, traendole in specie dalla tradizione operistica del passato, per farle proprie nello spirito della citazione e della parodia. In *Aufstieg und Fall* il desiderio primario tanto del librettista che del compositore era di costringere il pubblico borghese a meditare sui propri costumi sociali per mezzo dell'amato genere operistico, anche facendosene beffe. Invece di

‘avvincere’ lo spettatore in una trama, Brecht attua l’autonomia tra i diversi elementi dello spettacolo (parola, musica, scena): vuole provocare in lui una ‘consapevolezza’, non delle ‘sensazioni’; cerca di proporre argomenti, non di coinvolgere.

FOTO DI SCENA

Weill agisce in piena sintonia: i songs passano qui in secondo piano per dare spazio a tecniche vocali svariate (gli interventi del coro, il recitativo accompagnato, il solo vocale 'a cappella', il parlato solo o accompagnato, il Lied), a citazioni stranianti (le prime battute del Tristan nel n.1) e a forme dotte (la fuga del n.10, mimesi dell'atto della fuga degli abitanti all'approssimarsi dell'uragano; il corale del n.11).

Ai momenti linguisticamente 'colti' si intrecciano, in compiaciuto contrasto, una vocalità che guarda anche ai generi popolari e al teatro (assai più 'recitazione intonata' che canto spiegato) e un'orchestra numericamente molto ridotta in cui spiccano fiati e percussioni con effetti spesso gestuali e plateali, tra il jazz e il cabaret. Un contrasto che rinvia al tratto saliente della musica di *Aufstieg und Fall* : la raffinatezza di una consapevole semplicità.

Il "Songspiel"..... uno scandalo

Nel 1927 Kurt Weill ricevette dal *Festival fur deutsche Kammermusik* di Baden-Baden l'incarico per un' "opera breve", incarico che inizialmente voleva rifiutare poiché non aveva sottomano un soggetto adeguato.
Alla fine scelse cinque poesie da *Hauspostille* di Bertolt Brecht e pregò il poeta di scriverne una sesta per il "finale".
Il modo completamente nuovo di rappresentare una violenza dominatrice - tanto nell'azione quanto nella musica - provocò, in occasione della "prima" del 17 luglio 1927 alla Stadthalle di Baden-Baden, un'evitabile scandalo: gli attori si opposero al pubblico infuriato con i loro fischietti.

L'opera censurata

Il *Songspiel* parlava di una comunità urbana che si annientava da sola con i suoi eccessi. Il soggetto dovette essere rielaborato in modo da occupare un'intera serata.
Insieme a Brecht, Weill sviluppò una logica di potenziale negativo: la città è fondata da criminali, l'umanità è irreale, l'amore è in vendita, l'amicizia è interessata. Esiste anche un'amministrazione della giustizia, ma a soccombere è il povero, e quando i mezzi per corrompere vengono meno, non paga l'assassino ma il diseredato.

Ovviamente, questa concentrazione in un'unica opera dei peggiori comportamenti umani, fece dubitare il direttore della Universal Edition, Ermil Hertzka, della sua eseguibilità.
Poco prima della data prevista per la "prima", il direttore della Krolloper di Berlino Otto Klemperer rifiutò l'opera perché troppo spudorata e "sconcertante". Dopo di lui, Gustav Brecht accettò di presentare il lavoro a Lipsia solo dopo un intervento di "alleggerimento" che non convinse del tutto nemmeno gli stessi autori.
Alla prima rappresentazione seguirono ulteriori revisioni.
Non si giunse mai ad una revisione definitiva, poiché, al momento dell'emigrazione, le strade dei due autori si divisero.

FOTO DI SCENA

STREET SCENE

Tipo: American opera in due atti
Soggetto: libretto di Langston Hughes, dal dramma di Elmer Rice
Prima: Filadelfia, Shubert Theatre, 17 dicembre 1946
Cast: Abraham Kaplan (T), Greta Fiorentino (S), Carl Olsen (B), Emma Jones (Ms), Olga Olsen (A), Henry Davis (Bar), Willie Maurrant (S), Anna Maurrant (S), Sam Kaplan (T), Daniel Buchanan (T), Frank Maurrant (B), George Jones (Bar), Lippo Fiorentino (T), Jennie
Autore: Kurt Weill (1900-1950)

In seguito alla sua fuga del 1933 dalla Germania, provocata dalle persecuzioni naziste, nel '35 Kurt Weill si era trasferito in America: qui aveva lavorato per Broadway e, con *Street Scene*, tratta dal dramma di Elmer Rice (dal quale nel 1931 King Vidor aveva tratto un film), voleva scrivere un''opera americana', che si rivolgesse anche a quel pubblico che non frequentava i palcoscenici lirici, bensì il *musical*.

FOTO DI SCENA

La trama

In una strada di New York, negli anni Trenta

Gli abitanti di un caseggiato popolare formano una comunità multietnica, composta da emigranti di varie nazionalità: c'è la coppia che aspetta un bambino, le donne che spettegolano, le ragazze che sognano di diventare stelle di Broadway. In mezzo a tutte queste piccole storie quotidiane l'attenzione si focalizza su quella di Anna Maurrant, sposata a Frank, un uomo violento e scontroso. Anna, insoddisfatta della sua vita, lo tradisce con Steve Sankey. Il marito li scopre e li uccide entrambi; in seguito l'assassino verrà catturato dalla polizia. Rose, la loro figlia, corteggiata da Sam Kaplan, lascerà il quartiere alla ricerca di un avvenire migliore.

Pur annoverando varie sezioni parlate e danzate, *Street Scene* è una vera e propria opera e non un *musical*; del resto il compositore ebbe a dichiarare, a conferma dell'importanza da lui attribuita a questo lavoro, che «fra settantacinque anni *Street Scene* verrà considerata come la mia opera più importante». Per raccontare l'America di chi ancora sogna, e di chi ha smesso per sempre di farlo, Weill si serve di canzoni e di danze popolari (quali il blues, il *jitterbug* , la *ballad* , lo *swing beat*) delineando l'intenso ritratto di una comunità multirazziale. A una festa scolastica si alterna un duetto d'amore o una scenata di gelosia: i bozzetti di Weill non peccano mai di superficialità, e rendono efficacemente ogni personaggio.

Sotto il profilo espressivo, su questo sfondo si stagliano nettamente la delusione esistenziale di Anna Maurrant ("Somehow I never could believe") e i sogni di un futuro migliore dei giovani Sam e Rose ("We'll go away together").

In una partitura ricchissima di inventiva e di grande vivacità, Weill inserì anche alcune citazioni operistiche, che aiutano a far comprendere meglio personaggi e atmosfere, con allusioni tratte da *Tristan* per Anna e da *Carmen* per Frank.

"Made in USA", lati positivi e negativi

Entusiasta del pubblico americano perché "ride quando la musica vuol far ridere", e dopo poche battute si lascia trasportare in un'atmosfera completamente diversa, Weill progettò di comporre un'opera americana, nella quale la lingua si adattasse in modo del tutto naturale alla musica e viceversa.
Per raggiungere questo obiettivo pensò ad un soggetto genuinamente americano che gli era noto fin dai tempi di Berlino: *Street Scene* di Elmer Rice, insignito nel frattempo di un Premio Pulitzer.
Sulle prime Rice respinse l'idea che dal suo lavoro fosse tratto un libretto, ma dieci anni dopo fu egli stesso ad elaborarne uno, con la collaborazione di Langston Hughes.

FOTO DI SCENA

La storia d'amore fra Rose e Sam acquistò maggiore importanza, la discussione sull'antisemitismo passò in secondo piano.
Riguardo a particolari minimi, Rice si mostrò invece disponibile soltanto dopo lunghe discussioni. Weill riuscì ad ottenere una sintesi musicale fra opera e *musical*.
I *Leitmotiv* danno stabilità al lavoro, mentre le scene parlate servono a riprodurre la realtà quotidiana (spesso grazie al sostegno dell'orchestra) - una tecnica presa in prestito dal cinema.
Il popolare "stile-Broadway" con inserti di danza si fonde qui con l'antico principio drammaturgico dell'unità di tempo e luogo.
A Philadelphia l'opera riscosse scarno successo di pubblico, ma la critica si espresse in termini lusinghieri. Solo a New York si ebbe il tanto atteso successo.
Nel 1955, quando l'opera venne rappresentata a Dusseldorf , scoppiò uno scandalo a causa di un articolo di Theodor Adorno, il quale riversò sul lavoro di Weill la sua avversione contro l'industria culturale americana, criticando il compositore per essersi piegato alle sue leggi.
Convinto del primato dell'atonalità, la musicologia mantenne le sue riserve su Weill fino agli anni Novanta.

DER SILBERSEE

Titolo originale: Der Silbersee
Tipo: (Il lago d'argento) Fiaba invernale in tre atti
Soggetto: libretto di Georg Kaiser
Prima: Lipsia, Altes Theater, Erfurt, Stadttheater e Magdeburgo, Stadttheater, 18 febbraio 1933
Cast: Olim (Bar), Severin (T), la signora von Laub (Ms), Fennimore (S), il barone Laur (Bar), l'agente della lotteria (T), due commesse (S, Ms), due giovani (Bar, B), un vigile (rec)
Autore: Kurt Weill (1900-1950)

Il drammaturgo Georg Kaiser (1878-1945) era stato il librettista della prima opera di Kurt Weill (*Der Protagonist* "Il protagonista" Dresda 1926) e dell'atto unico *Der Zar aulm sich photographieren* (Lo zar si fa fotografare, Lipsia 1927), prima di collaborare un'ultima volta con il compositore in *Silbersee*.

Weill gli era particolarmente legato: aveva vissuto per un periodo presso Kaiser, conoscendovi sia Lotte Lenya, sua futura moglie, sia Iwan Goll e Bertolt Brecht, suoi futuri collaboratori, l'ultimo dei quali sarà, come noto, determinante per la sua evoluzione operistica. Kaiser, fedele al suo credo espressionista, concepisce un'utopia sulla nuova umanità ancora di là da venire, che, alla pari della critica sociale e delle posizioni politiche di Brecht, trovava in Weill il compositore congeniale in grado di conferire loro una veste musicale oltremodo icastica.

La trama

Severin, povero e affamato, ruba un ananas, simbolo dell'irraggiungibile benessere, e viene ferito gravemente dal vigile Olim; questi, pentito, lascia la polizia, vince alla lotteria e va a vivere in un castello, dove accudisce Severin, ridotto su una sedia a rotelle, temendo peraltro la sua vendetta, poiché egli non conosce l'identità di chi l'ha ferito. Quando però Olim perde tutto, i due, rappacificati, in un'apoteosi miracolosa si avvicinano al Silbersee, luogo in cui si può intravedere qualcosa di simile a una comune, in cui tutti gli uomini sono fratelli.

Composto durante l'autunno 1932 e rappresentato - con grande successo, poi contrastato dai nazisti - nell'inverno del '33, *Der Silbersee,* con il suo sottotitolo shakespeariano 'Ein Wintermau' (Una fiaba invernale), non poteva non far pensare al poema satirico *Deutschland, ein Winterau* di Heinrich Heine (1844).

Il titolo rimanda invece al popolare romanzo *western Der Schatz im Silbersee* di Karl May, che fu una sorta di 'Salgari tedesco': ma gli ammiccamenti di fronte ai drammi della crisi economica e dell'enorme disoccupazione, e al pericolo della dittatura, sono meno ironici e corrosivi di un tempo.

L'incisività dei sedici numeri musicali è minore rispetto alla *Dreigroschenoper*, pur mantenendone lo stile tipico e riconoscibilissimo dei *songs* (il 'pezzo forte' dovrebbe essere la ballata in cui si narra l'uccisione di Cesare, "Rom hieß eine Stadt").

Formalmente *Der Silbersee* è un ibrido tra una commedia in prosa e un *Singspiel*, ma la difficoltà dei numeri di canto - importanti anche gli interventi del coro, spesso abbinati a imponenti ostinati dell'orchestra - è tale da far preferire cantanti professionisti che sappiano recitare ad attori in grado anche di cantare.

L'orchestra prevede non meno di trenta musicisti, peraltro ridotti a cinque da Boris Blacher in occasione di una ripresa berlinese (1955); anche l'adattamento della New York City Opera (1980) si è rivelato filologicamente alquanto opinabile, sicché l'autentico *Silbersee* venne recuperato solo dal Musiktheater im Revier di Gelsenkirchen (1988); la produzione discografica dell'anno seguente, nella versione di Josef Heinzelmann, è caratterizzata dalla presenza di un narratore, che riduce il numero dei dialoghi solo parlati.

DIE SIEBE TODSUNDEN

(i sette peccati capitali)

Ballett chanté in un atto
Libretto: Bertolt Brecht
Prima rappresentazione: Parigi 7 VI 1933
Cast: Lotte Lenya (Anna I) e Tilly Losch (Anna II)
Coreografia: Balanchine
Direttore: Maurice Abravanel.
Prima rappresentazione: Londra, 1933, Savoy Theatre: 1958, New York, City Center 1961; in Italia, a Bruxelles (coreografie di Béjart) 1965 ed al festival di Edimburgo, con Cleo Laine, Anya Linden, (coreografia di Kenneth Macmillan), 1978, English National Opera, con Jule Covington; direttore d'orchestra: Siobhan Davies.(1990)
Personaggi: Anna I (Soprano), Anna II (ballerina), La famiglia (2 tenori, baritono, basso)

Weill arrivò a Parigi nel marzo del 1933 e pochi giorni dopo Eduard James gli commissionò un lavoro per Les Ballets 1933, la compagnia fondata da Balanchine, Kochno e dalla sua fidanzata.
Il cast originale non era dei meglio assortiti: Tilly Losch era la moglie separata di James: Lenya e Weill erano nel mezzo del divorzio (e la musica dovette essere trasportata per adeguarsi alle modeste risorse vocali di lei) e l'amante in carica di Leyna, Otto Pasetti, interpretava uno dei tenori della famiglia.
Casper Neher, con la moglie del quale Weill aveva una relazione, disegnò le scenografie.
La stagione si chiuse in perdita, ma il lavoro fu un successo artistico e pare forse durante questa stagione che Lincoln Karstein riconobbe l'ingegno di Balanchine e decise di portarlo in America, dove insieme avrebbero fondato il New York City Ballet.
Brecht pare non fosse entusiasta del progetto e del soggetto, ma riuscì tuttavia, in questa che risultò la sua ultima collaborazione con Weill, ad iniettarvi una dose di critica sociale di sua soddisfazione.

LL-6

La trama

Prologo

Anna I ed Anna II partono dalla Louisiana allo scopo di guadagnare in sette anni, nelle principali città degli Stati Uniti, abbastanza soldi per costruire una casa per la loro famiglia.
Anna I è pragmatica, Anna II graziosa e romantica, ma in realtà sono due metà di un'unica personalità, con un unico conto bancario.
La famiglia (la madre è un basso) non è di grande aiuto se non con bibliche esortazioni contro il peccato, che ostacola i guadagni ed è dunque da evitare per ben concrete ragioni.

Accidia

La famiglia spera che Anna II diventi industriosa, ma lei si addormenta, rivolge la parola a uomini sconosciuti nel parco e solo con la prontezza di spirito riesce a cavarsela.

Superbia

A Memphis, Anna II si aspetta che le sue danze siano considerate arte, ma questo è lo *schow business* ed il pubblico del cabaret preferisce lo spogliarello.
La superbia è cosa da ricchi.

Ira

Lavorando nel cinema a Los Angeles, Anna II si fa licenziare per aver denunciato maltrattamenti ad un cavallo.
La famiglia si lamenta dei finora scarsi risultati finanziari.

Gola

A Philadelphia Anna I ha problemi con il peso e con le clausole del contratto.
La famiglia ha fiducia, e mangia bene.

Lussuria

A Boston incontrano Edward, che ha soldi e l'amore lo paga, e Fernando, che Anna ama ma che di soldi non ne ha.

Avarizia

Anna II conduce in rovina Edward, che si uccide.
A Baltimora diviene famosa ma, se non farà attenzione, l'avidità la renderà, da famosa, famigerata.

Invidia

A San Francisco, Anna invidia chi riesce sempre a non pagare pegno. Sua sorella la rimbrotta. Il mondo non è per gli idealisti. Non cercare di fare del bene quando te la cavi bene.

Epilogo

Le sorelle tornano a vivere in Louisiana.

Il successo di Weill sta nell'aver creato una sintesi di musica popolare, spesso ispirata al jazz o in stile *barbershop*, entro una cornice classica.
La musica stimola sempre l'atmosfera, sottolinea l'ironia, insistendo che il pratico fa sempre lo sgambetto al romantico.
Alla fine Anna II può solo rispondere, abbattuta, al *Nicht Wahr, Anna?* di Anna con uno *ja, Anna* ("non è vero" Anna?", "sì, Anna").
Un finale troppo pessimistico per essere agrodolce?.