

Titolo || Le due anne di Bertolt Brecht
Autore || Massimo Mila
Pubblicato || «l'Espresso», 1961
Diritti || © Tutti i diritti riservati
Numero pagine || pag 1 di 2
Lingua || ITA
DOI ||

ALL'ELISEO

Le due anne di Bertolt Brecht

di Massimo Mila

ROMA. Quand'è che l'avanguardia artistica è puerile? Quando è fine a se stessa, quando non nasce da una violenta necessità, imposta dal contenuto, di scardinare le vecchie formule del linguaggio per dire cose che non altrimenti si potrebbero dire. Ma se c'è cosa ancor più puerile che l'avanguardia a vuoto, questa è la reazione che le oppone chi fa il salto della quaglia e, temendo d'essere considerato un conservatore retrivo, s'atteggia a uomo vissuto, che ne ha viste tante, e di fronte ad ogni fenomeno d'avanguardia artistica piglia un'aria annoiata e si lamenta che tutto questo è così vecchio, e magari, provinciale, come accadeva di sentir dire a Venezia, per esempio, a proposito dell'opera di Nono e Vedova, "Intolleranza 1960". E che queste cose si facevano a Parigi nel 1930, o magari a Karlsruhe nel 1927. Si finge così d'accettare il principio dell'avversario, che invece è precisamente la radice dell'errore e la ragione dell'insuccesso, cioè che la pura novità tecnica sia garanzia sufficiente d'originalità artistica. Al pittore Achille Perilli, al musicista Aldo Clementi e al regista Andrea Camilleri non diremo perciò che il loro balletto astratto "Collage", privo di personaggi umani, ma animato da proiezioni cinematografiche e di lanterna magica, da sagome burattinesche e da sculture in movimento, cioè strani oggetti che sembrano estratti da quadri di Picasso e realizzati a tutto tondo con ingegnosi giochi di luci, non diremo che queste cose si sono già viste e non citeremo Dali e Cocteau, Breton e Picardia. Diciamo semplicemente che invece di presentare uno spettacolo essi hanno presentato un'antologia, meglio un campionario di vocaboli teatrali i quali aspettano qualcuno che li adoperi.

Difficile giudicare la qualità della partitura di Aldo Clementi. Generalmente essa se ne va per conto suo, senza cercare di stabilire un impossibile rapporto con la scena: questa è tutta casualità, e la musica non è mai casuale. Sembra d'avvertire una momentanea convergenza nello spessore di grido schoenbergiano che la musica assume in corrispondenza del fotogramma d'un volto di donna rigato a poco a poco come di colate sanguigne. La vista è un senso assai più imperioso che l'udito, e dal divorzio di musica e scena la prima è quella che ha tutto a rimetterci: è incredibile come un seguito d'immagini senza nesso occupi con prepotenza l'attenzione e ne esaurisca le possibilità. V'è un momento, tuttavia, in cui s'avvia, sotto la proiezione di certe foto di vecchi gruppi familiari, un episodio musicale assai promettente, di sommessi suoni staccati: qui veramente ci si dispone con reale interesse all'ascolto, sembra che dal puntillismo della partitura stia per sorgere un discorso. Ahimè! proprio in quel momento ti chiudono il sipario, e il balletto è finito.

Il vuoto pneumatico di questo "Collage" risaltava nel confronto con lo spettacolo a cui faceva da prologo: la prima realizzazione italiana, per merito d'una coraggiosa iniziativa dell'Accademia filarmonica romana, dei "Sette peccati capitali", il "balletto con canto" che Bertolt Brecht e Kurt Weill scrissero a Parigi nel 1933. Rappresentato a Parigi e a Londra, col titolo "Anna-Anna", nella coreografia di Georges Balanchine, allora esordiente, subì poi un'eclisse di 25 anni, finché lo riprese lo stesso Balanchine col New York City Ballet il 4 dicembre 1958, e a Francoforte Tatiana Gsovsky, il 6 aprile 1960, richiamando nella parte di protagonista vocale la favolosa vedova di Kurt Weill, Lotte Lenya, che ne era stata la prima interprete.

Sette-canzoni, inquadrate tra un prologo e un epilogo, narrano la storia d'una ragazza americana, che va per il mondo in cerca di fortuna, per sé e per la propria famiglia. L'accompagna, come voce della coscienza borghese, la sorella, o piuttosto lo sdoppiamento di se stessa, secondo un procedimento caro al Romanticismo tedesco, e coi suoi saggi consigli le vieta d'incorrere nei 7 peccati capitali, utilitarmente intesi come altrettanti ostacoli al successo: la superbia, poniamo, consiste nella pericolosa abitudine di ribellarsi ai soprusi dei potenti, col risultato di farsi prendere in uggia e di essere scacciati dal lavoro; la lussuria consiste nel darsi per amore, e non per interesse; la gola è rovinosa perché rischia di guastare la linea, strumento indispensabile di successo per una ragazza che vuole riuscire nella vita.

E così via. Qualcuno degli apologhi è un po' stiracchiato, e il testo che Fedele D'Amico ha tradotto con eccezionale rispetto dei caratteri stilistici e della tirannia metrica, non è dei più potenti che Brecht abbia scritto. La musica di Kurt Weill, per contro, è un'ennesima variazione, ma per nulla stanca, anzi, ricca talvolta di una insolita densità strumentale, dei soliti temi di canzonetta, di fox-trot, di valzer, di marcia, di blues e di shimmy, che avevano fatto la fortuna dell' "Opera da tre soldi" e di "Mahagonny".

Trapiantare un lavoro di questo genere fuori del suolo tedesco è altrettanto difficile che rappresentare in italiano "Il ratto dal serraglio" di Mozart. Il successo vivissimo che anche a Roma ha arriso allo spettacolo si deve, in gran parte, oltre che all'intrinseca, irresistibile forza di persuasione della polemica di Brecht e Weill, al merito personale della cantante Laura Betti e della ballerina, Carla Fracci, nonché a quello di chi le ha istruite, presumibilmente il regista Luigi Squarzina e il coreografo Jacques Lecoq. Per entrambe si trattava d'una prova insolita. La "giaguara" si cimentava per la prima volta in un lavoro vocale di lunga estensione, non scritto appositamente per lei, con riguardo alle possibilità della sua voce, e da trattare per contro con lo scrupoloso rispetto filologico che si deve alla musica classica. Ebbene, se l'è cavata benissimo: la voce è stata sufficiente a fare quello che il testo richiede, e per il resto (intelligenza, presenza scenica, giustezza calzante di accenti) l'attrice è entrata perfettamente in quello spirito di crudeltà arrabbiata, che è l'amara sostanza della morale borghese di Anna I. E Carla Fracci, eterna ingenua del balletto classico, inimmaginabile in altre vesti che quelle vaporose di Gisella o Giulietta o della Bella addormentata nel bosco, ci ha sorpresi tutti rivelando di possedere altre corde al proprio arco, nella direzione del grottesco,

Titolo || Le due anne di Bertolt Brecht
Autore || Massimo Mila
Pubblicato || «l'Espresso», 1961
Diritti || © Tutti i diritti riservati
Numero pagine || pag 2 di 2
Lingua || ITA
DOI ||

della caratterizzazione caricaturale e dell'espressionismo mimico, pur sopra quel fondo di freschezza giovanile e di spontaneità ingenua che è nel personaggio di Anna II.

Meno facile è stato per Lecoq e Squarzina interpretare le intenzioni degli autori riguardo al movimento e all'impiego scenico degli altri personaggi: i quattro cantanti che costituiscono la ignava famiglia delle due Anne, padre, madre (un basso profondo!) e due fratelli, e del corpo di ballo che sulla scena dovrebbe "rappresentare mimicamente e coreograficamente il mutevole mercato su cui Anna II (la merce) viene offerta da sua sorella Anna I (la venditrice)". Idea poco opportuna è stata quella di far muovere sulla scena anche i cantanti (i vocalmente bravi Paolo La Gorio, Antonio d'Onofrio, Mario Basiola jr. e Takao Okamura): è prescritto che la famiglia si veda nello sfondo, ora più ora meno illuminata, e dietro a loro dovrebbe crescere la sognata casetta in Louisiana, che la famiglia si procura grazie al "lavoro" di Anna II e alla morale di Anna I. La scena di Vespignani, così bella pittoricamente, non soddisfaceva le esigenze ambientali. Il maestro Daniele Paris ha guidato a dovere le esecuzioni musicali, forse un poco eccedendo nell'accentuare la sottintesa tragicità dei ritmi lenti di Weill.