

Fondazione
Teatro La Fenice di Venezia

Stagione 2009
Lirica e Balletto

Erich Wolfgang Korngold
DIE TOTE STADT
La città morta



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA



BMW è un marchio registrato della BMW Group. BMW è un marchio registrato della BMW Group. BMW è un marchio registrato della BMW Group.

D'ADDA, LOTTI, ZUCCHETTI, BELLINI, BELLINI

BMW vi porta sulla strada
della grande musica.

BMW
Partner Ufficiale del
Teatro alla Scala



www.bmw.it

Piacere di guidare



CI SONO INFINITI MODI
DI ESSERE PRESENTI
SULLA SCENA. IL NOSTRO,
STORICAMENTE, STA NEL FARE
CHE CIÒ ACCADA. MOLTO,
MOLTO PRIMA CHE IL SIPARIO
SI ALZI GENERALI È LÌ.

GENERALI. DOVE C'È ARTE.



FONDAZIONE
AMICI DELLA FENICE
STAGIONE 2009



Clavicembalo francese a due manuali copia dello strumento di Goermans-Taskin, costruito attorno alla metà del XVIII secolo (originale presso la Russell Collection di Edimburgo).

Opera del M° cembalario Luca Vismara di Seregno (MI); ultimato nel gennaio 1998.

Le decorazioni, la laccatura a tampone e le chinoiserie – che sono espressione di gusto tipicamente settecentesco per l'esotismo orientaleggiante, in auge soprattutto in ambito francese – sono state eseguite dal laboratorio dei fratelli Guido e Dario Tonoli di Meda (MI).

Caratteristiche tecniche:
estensione fa^1 - fa^3 ,
trasposizione tonale da 415 Hz a 440 Hz,
dimensioni 247×93×28 cm.

Dono al Teatro La Fenice
degli Amici della Fenice, gennaio 1998.

e-mail: info@amicifenice.it
www.amicifenice.it

Incontro con l'opera

Teatro La Fenice - Sale Apollinee
venerdì 16 gennaio 2009 ore 18.00

QUIRINO PRINCIPE

Die tote Stadt

Teatro La Fenice - Sale Apollinee
venerdì 13 febbraio 2009 ore 18.00

LORENZO ARRUGA

Roméo et Juliette

Teatro La Fenice - Sale Apollinee
venerdì 17 aprile 2009 ore 18.00

MASSIMO CONTIERO

Maria Stuarda

Teatro La Fenice - Sale Apollinee
giovedì 14 maggio 2009 ore 18.00

LUCA MOSCA

Madama Butterfly

Teatro La Fenice - Sale Apollinee
giovedì 18 giugno 2009 ore 18.00

GIORGIO PESTELLI

Götterdämmerung

Teatro La Fenice - Sale Apollinee
mercoledì 2 settembre 2009 ore 18.00

GIANNI GARRERA

La traviata

Teatro La Fenice - Sale Apollinee
lunedì 5 ottobre 2009 ore 18.00

LORENZO BIANCONI

Agrippina

Teatro La Fenice - Sale Apollinee
venerdì 4 dicembre 2009 ore 18.00

PAOLO COSSATO

Sárka - Cavalleria rusticana

Incontro con il balletto

Teatro La Fenice - Sale Apollinee
lunedì 28 settembre 2009 ore 18.00

SILVIA POLETTI

Tod in Venedig



Radio3 per la Fenice

Opere della Stagione lirica 2009
trasmesse in diretta o in differita
dal Teatro La Fenice o dal Teatro Malibran

venerdì 23 gennaio 2009

Die tote Stadt

di Erich Wolfgang Korngold

giovedì 19 febbraio 2009

Roméo et Juliette

di Charles Gounod

domenica 6 settembre 2009

La traviata

di Giuseppe Verdi

venerdì 9 ottobre 2009

Agrippina

di Georg Friedrich Händel

venerdì 11 dicembre 2009

Šárka

di Leoš Janáček

Cavalleria rusticana

di Pietro Mascagni

Concerti della Stagione sinfonica 2008-2009

trasmessi in diretta o in differita
dal Teatro La Fenice o dal Teatro Malibran

Mario Venzago (sabato 10 gennaio 2009)

Eliahu Inbal (venerdì 30 gennaio 2009)

Eliahu Inbal (sabato 7 febbraio 2009)

Gerd Albrecht (venerdì 6 marzo 2009)

Bruno Bartoletti (domenica 15 marzo 2009)

Christian Arming (venerdì 20 marzo 2009)

Sir Andrew Davis (venerdì 10 aprile 2009)

Ottavio Dantone (venerdì 3 luglio 2009)

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia ALBO DEI FONDATORI



STATO ITALIANO



SOCI SOSTENITORI



Fondazione di Venezia

LAS VEGAS SANDS CORP.
VENETIAN CASINO



Provincia di Venezia

SOCI BENEMERITI



GENERALI



CASINÒ DI VENEZIA

UNITED COLORS
OF BENETTON.



CONFINDUSTRIA
Venezia



Autorità portuale



CONSIGLIO DI AMMINISTRAZIONE

Massimo Cacciari
presidente

Luigino Rossi
vicepresidente

Fabio Cerchiai

Achille Rosario Grasso

Giorgio Orsoni

Luciano Pomoni

Giampaolo Vianello

Gigliola Zecchi Balsamo

Davide Zoggia

William P. Weidner

consiglieri

sovrintendente

Giampaolo Vianello

direttore artistico

Fortunato Ortombina

direttore musicale

Eliahu Inbal

COLLEGIO DEI REVISORI DEI CONTI

Giancarlo Giordano, *presidente*

Giampietro Brunello

Adriano Olivetti

Andreina Zelli, *supplente*

SOCIETÀ DI REVISIONE

PricewaterhouseCoopers S.p.A.



Fondazione Teatro La Fenice di Venezia ALBO DEI FONDATORI

SOCI ORDINARI



Fondazione Amici della Fenice



CAMERA DI COMMERCIO
INDUSTRIA ARTIGIANATO E AGRICOLTURA
VENEZIA

CONSORZIO VENEZIA NUOVA

PRICEWATERHOUSECOOPERS

 RUBELLI



CATTOLICA
ASSICURAZIONI
SINCE 1860

La Linea _____



COMITÉ FRANÇAIS
POUR LA SAUVEGARDE
DE VENISE



R. Roberta di Camerino



CASA DI RISPARMIO DI VENEZIA S.p.A.

 Marsilio



MOTIA
COMPAGNIA DI NAVIGAZIONE S.P.A.

l'Adige



CORRIERE DELL'ALTO ADIGE

CORRIERE DEL TIRRENO

STUDIO DE POLI
VENEZIA



Signoretto 

DIE TOTE STADT

(La città morta)

opera in tre quadri
libretto di Paul Schott

musica di Erich Wolfgang Korngold

Teatro La Fenice

venerdì 23 gennaio 2009 ore 19.00 turno A ✦✦
domenica 25 gennaio 2009 ore 15.30 turno B
martedì 27 gennaio 2009 ore 19.00 turno D
giovedì 29 gennaio 2009 ore 19.00 turno E
sabato 31 gennaio 2009 ore 15.30 turno C

La Fenice prima dell'Opera 2009 1

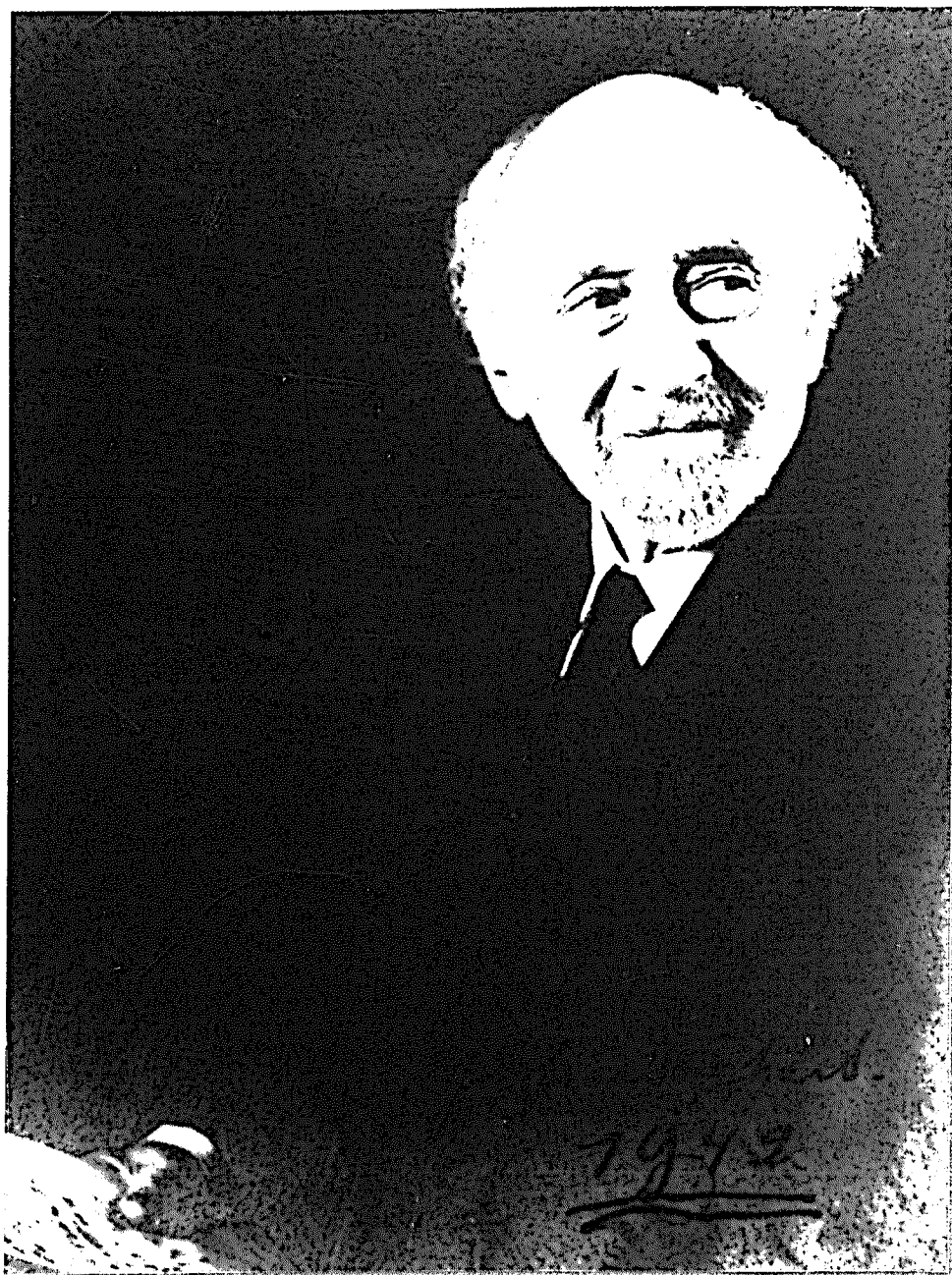




Erich Wolfgang Korngold, ritratto fotografico del 1919.

Sommario

- 5 La locandina
- 7 1920: va in scena Freud!
di Michele Girardi
- 11 Arne Stollberg
Sulla «forza purificatrice del sogno». Erich Wolfgang Korngold: *Die tote Stadt*
- 27 Roberto Calabretto
Erich Wolfgang Korngold musicista cinematografico
- 45 Leonhard Adelt
Un giudizio di Puccini sul teatro musicale tedesco contemporaneo (1921)
- 49 *Die tote Stadt*: libretto e guida all'opera
a cura di Enrico Maria Ferrando
- 119 *Die tote Stadt* in breve
a cura di Maria Giovanna Miggiani
- 121 Argomento – Argument – Synopsis – Handlung
- 129 Emanuele Bonomi
Bibliografia
- 135 *Dall'archivio storico del Teatro La Fenice*
Ritorno della città morta
a cura di Franco Rossi



Julius Korngold (1860-1945). Figura eminente della vita musicale viennese, collaborò alla «Neue freie Presse», distinguendosi tra l'altro come sostenitore di Mahler e Puccini. Insieme con il figlio Erich stese (sotto il comune pseudonimo di Paul Schott) il libretto della *Tote Stadt*.

DIE TOTE STADT

(LA CITTÀ MORTA)

opera in tre quadri

libretto di Paul Schott

dal dramma *Le mirage* e dal romanzo *Bruges-la-Morte* di Georges Rodenbach

musica di

Erich Wolfgang Korngold

prima rappresentazione assoluta: Amburgo, Stadttheater e Colonia, Stadttheater, 4 dicembre 1920

prima rappresentazione a Venezia

editore proprietario Schott Music, Mainz
rappresentante per l'Italia Sugarmusic, Milano

personaggi e interpreti

<i>Paul</i>	Stefan Vinke
<i>Marietta/L'apparizione di Marie</i>	Solveig Kringelborn
<i>Frank/Fritz</i>	Stephan Genz
<i>Brigitta</i>	Christa Mayer
<i>Juliette</i>	Eleonore Marguerre
<i>Lucienne</i>	Julia Oesch
<i>Gaston</i>	Gino Potente
<i>Victorin</i>	Shi Yijie
<i>Il conte Albert</i>	Mathias Schulz

maestro concertatore e direttore

Eliahu Inbal

regia, scene e costumi

Pier Luigi Pizzi

coreografia Marco Berriel

light designer Vincenzo Raponi

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro Claudio Marino Moretti

Piccoli Cantori Veneziani

maestro del Coro Diana D'Alessio

in lingua originale con sopratitoli in italiano

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

in coproduzione con la Fondazione Teatro Massimo di Palermo

danzatori e mimi

Arianna Bolzonella, Tatiana Corrà, Marianna Franceschin, Elia Gazzato,
Giuseppe Grasso, Alexandra Grillo, Sara Lippi, Margherita Longato,
Barbara Pessina, Giuseppe Romano, Tomaso Santinon, Tiziana Tonini,
Davide Tonucci, Costantin Zaharia, Carlo Zanetti, Lara Zinelli

<i>direttore dei complessi musicali</i>	Marco Paladin
<i>di palcoscenico</i>	
<i>direttore degli allestimenti scenici</i>	Massimo Checchetto
<i>direttore di scena e di palcoscenico</i>	Lorenzo Zanoni
<i>maestro di sala</i>	Stefano Gibellato
<i>altro maestro di sala</i>	Alberto Boischio
<i>altro maestro del Coro</i>	Ulisse Trabacchin
<i>altro direttore di palcoscenico</i>	Valter Marcanzin
<i>assistente alla regia</i>	Andrea Bernard
<i>assistente alle scene</i>	Serena Rocco
<i>assistente ai costumi</i>	Lorena Marin
<i>maestro di palcoscenico</i>	Raffaele Centurioni
<i>maestro aggiunto di palcoscenico</i>	Alessandro Bicch
<i>maestro rammentatore</i>	Pier Paolo Gastaldello
<i>maestro alle luci</i>	Giovanni Dal Missier
<i>altro maestro del Coro</i>	Elena Rossi
<i>(Piccoli Cantori Veneziani)</i>	
<i>capo macchinista</i>	Vitaliano Bonicelli
<i>capo elettricista</i>	Vilmo Furian
<i>capo sartoria e vestizione</i>	Carlos Tieppo
<i>capo attrezista</i>	Roberto Fiori
<i>responsabile della falegnameria</i>	Paolo De Marchi
<i>coordinatore figuranti</i>	Claudio Colombini
<i>scene</i>	Ditta Rubechini (Firenze)
	Marc Art (Treviso)
<i>attrezzzeria</i>	Fondazione Teatro La Fenice (Venezia)
	Ditta Rubechini (Firenze)
<i>costumi e copricapi</i>	Tirelli (Roma)
<i>calzature</i>	C.T.C. (Milano)
<i>parrucche e trucco</i>	Effe Emme Spettacoli (Trieste)
<i>sopratitoli</i>	realizzazione Studio GR (Venezia)
	la cura dei testi proiettati è di
	Maria Giovanna Miggiani

1920: va in scena Freud!

«La Fenice prima dell'Opera» apre la settima annata con un'opera ingiustamente uscita dal repertorio, dopo aver conosciuto momenti di gloria negli anni Venti-Trenta del secolo scorso. *Die tote Stadt* è il capolavoro di Erich Wolfgang Korngold, un compositore appena ventitreenne, ma già sufficientemente maturo per occuparsi (insieme al padre Julius, coautore del libretto col *nom de plume* di Paul Schott, che cela dunque una doppia identità) di un argomento assai scabroso. Poche protagoniste, prima di Marietta, avevano esibito una disinvoltura passionale così esasperata, anche se sottomessa a un meccanismo drammatico implacabile: se altre *femmes fatales* del teatro europeo di allora, prima e dopo di lei (un caso per tutti: Lulu di Berg) sono arbitre, nel bene e nel male, del proprio destino, la ballerina di Korngold viene fagocitata in un meccanismo che l'annienta. La sua *liaison dangereuse* con Paul, vedovo inconsolabile al punto di conservare in uno scrigno di vetro una treccia dei capelli d'oro della defunta Marie (a cui Marietta assomiglia come una goccia d'acqua), conosce un esito cruento, dai risvolti ben più che macabri. L'ultima danza sfrenata davanti al santuario, finalmente in casa della sua rivale, è anche una sfida al potere della defunta, la cui treccia di capelli finisce per trasformarsi, nelle mani dell'infuriato Paul, in un cappio che la stringe alla gola sino a soffocarla.

Se *Die tote Stadt* finisse qui, in un clima sonoro tesissimo in orchestra, con le voci dei due amanti spinte al parossismo, si potrebbe quasi credere di trovarsi in un dramma 'verista' (si tratta anche di gelosia e di passione, in fondo), nobilitato dalla miriade di simboli che rendono più complessa la ricezione della vicenda, e da un'attenzione rivolta all'animo umano come fonte di passioni e perversioni che risente di tendenze espressioniste, allora poco più che all'esordio sulle scene europee. Ma tutto avviene in un sogno che inizia nel finale primo, quando Paul cade addormentato a colloquio immaginario con l'apparizione della moglie, per risvegliarsi nella scena conclusiva, dopo aver commesso il delitto, nella stessa posizione in cui tutto era cominciato.

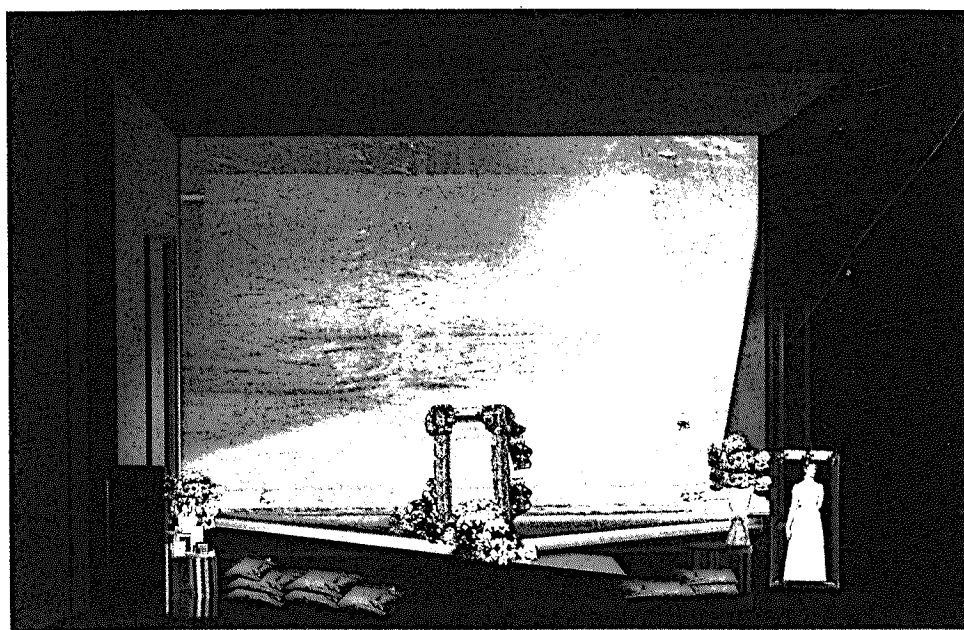
Ci spiega tutto nel saggio iniziale Arne Stollberg, autore di un libro fondamentale dedicato a *Die tote Stadt*, che parte dalla disamina della duplice fonte dell'opera, il dramma *Das Trugbild* (*Le mirage* nell'originale, 1900) e il romanzo *Bruges-la-Morte* del 1892 (da cui la *pièce* è ricavata), dello scrittore simbolista fiammingo Georges Rodenbach. Lì la risoluzione violenta ha luogo per davvero, e ben più centrale è la posizione dell'ambiente soffocante in cui Hugues Viane (il Paul dell'opera) vive ossessiva-

mente la sua vedovanza: Bruges, la città 'morta', perfetta per un lutto irrimediabile, coi suoi canali che tanto ricordano Venezia dove «il sogno ti conduce», come canta la compagnia di teatranti nella terza scena del quadro secondo. Il gruppo di gaudenti, guidato dal regista Victorin, è lì per mettere in scena *Robert le Diable* di Meyerbeer, in cui Marietta interpreta la parte di Hélène, la badessa delle monache 'risvegliate', che fu della grande danzatrice Maria Taglioni. Korngold ambienta questo scorcio davanti a un vecchio convento, 'teatro' ideale per improvvisare proprio la scena del chiostro del *Robert*. Rodenbach invece, come spiega Stollberg, fa in modo che Hugues pedini la sosia della moglie fino in teatro e lì la riconosca sul palco: così egli «vede letteralmente in scena la sua defunta sposa risorta dai morti», traendo ulteriori motivazioni per illudersi di aver ritrovato l'*immortale amata*. «Se si tenta di descrivere il dramma interiore ritratto nel *Mirage* mediante le categorie e i concetti della teoria psicoanalitica di Sigmund Freud,» scrive Stollberg, «si tratta [...] di un'elaborazione del lutto mancata e/o rifiutata. [...] Nel loro adattamento Julius ed Erich Wolfgang Korngold si ricollegano appunto a questo conflitto mentale; ma – a differenza di Rodenbach – lo conducono a uno scioglimento positivo. Essi immergono il protagonista maschile in un sogno che agisce come catarsi e opera una trasformazione psichica che renderà possibile l'elaborazione del lutto sino a quel momento rifiutata. Il trionfo della morte previsto da Rodenbach si trasforma così – come adombrato nel titolo provvisorio della *Tote Stadt* – in un *trionfo della vita*. [...] La spettacolarità di questa mossa drammaturgica è più che mai accresciuta dal fatto dimostrabile che l'organizzazione scenico-musicale nella sequenza del sogno corrisponde punto per punto alla teoria delineata da Sigmund Freud nella sua *Interpretazione dei sogni*, pubblicata nel 1899».

Freud in scena, dunque, e con esiti godibilissimi dal punto di vista teatrale. Chissà che sarebbe potuto accadere nelle scene liriche del tempo, si chiede Enrico Maria Ferrando (che ha affrontato il compito improbo di curare il libretto e redigere la guida a una partitura fra le più complesse) se l'ascesa del nazismo non avesse spezzato la carriera europea del compositore. Erich si salvò accettando l'invito di Max Reinhardt, che lo volle a Hollywood per collaborare alla colonna sonora della sua pellicola shakespeariana *A Midsummer Night's Dream* (1935). Della carriera statunitense del compositore si occupa Roberto Calabréto nel secondo saggio: ne esce il ritratto a tutto tondo di un artista dalle smisurate capacità tecniche al servizio di un estro inesauribile, in grado di influenzare profondamente il genere della musica da film. Arricchiscono questo volume un'intervista a Puccini, che predice al giovane Korngold un ruolo di primo piano, e la nuova traduzione italiana del libretto di Anna Maria Morazzoni.

La seconda vita di Korngold fu gratificata da ben due Oscar per la miglior colonna sonora. Ma la curiosità dell'appassionato d'opera, dopo aver conosciuto il suo capolavoro teatrale, resterà inappagata per sempre.

Michele Girardi



Die tote Stadt (I) al Teatro La Fenice di Venezia, 2009; regia, scene e costumi di Pier Luigi Pizzi.



Die tote Stadt (II-III) al Teatro La Fenice di Venezia, 2009; regia, scene e costumi di Pier Luigi Pizzi.

Arne Stollberg

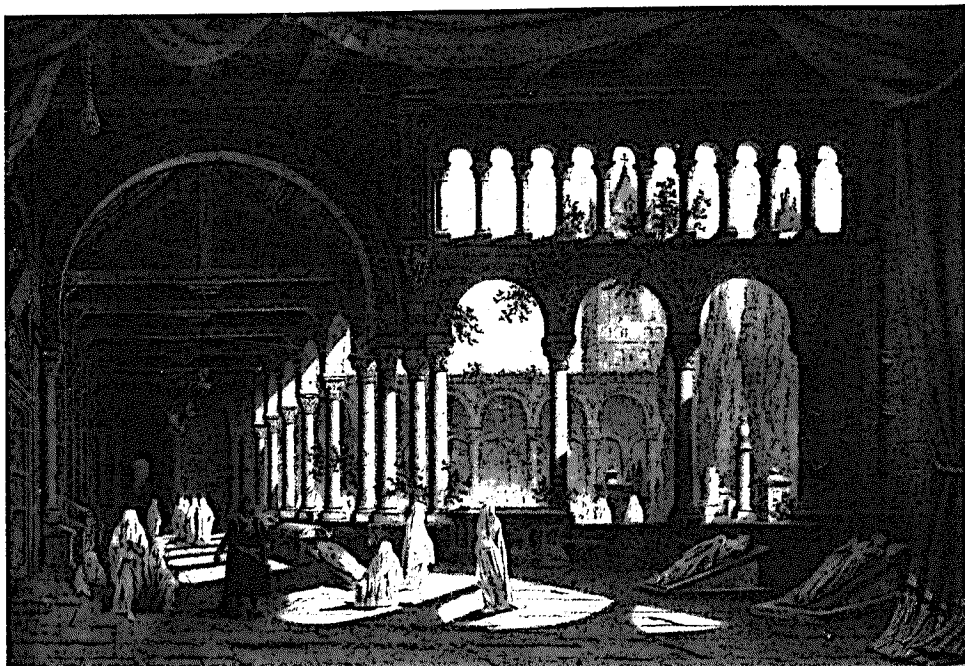
Sulla «forza purificatrice del sogno».

Erich Wolfgang Korngold: *Die tote Stadt*

I

Il trionfo della vita: così suonava in origine il titolo dell'opera di Erich Wolfgang Korngold *Die tote Stadt* (*La città morta*), la cui duplice prima del 4 dicembre 1920, ad Amburgo e a Colonia, fece scoccare la scintilla di un successo mondiale e proiettò l'appena ventitreenne compositore al vertice della sua parabola. Fino a questo momento Korngold aveva già dietro le spalle una vistosa carriera di fanciullo-prodigio nella composizione, peraltro adombrata dal sospetto che qualunque esecuzione pubblica della sua musica si dovesse unicamente alla protezione di suo padre, poiché a quell'epoca Julius Korngold, nella sua qualità di critico della «Neue Freie Presse», figurava tra le personalità più influenti – e più temute – della vita musicale viennese. In effetti Julius Korngold potrebbe aver esercitato un deciso influsso sulla produzione di suo figlio, come si può ricavare dal fatto che non si limitò ad accompagnare attivamente la creazione delle sue opere più o meno in qualità di consigliere, ma con *Die tote Stadt* si accollò addirittura il ruolo di librettista. Erich Wolfgang Korngold non sarebbe comunque mai riuscito a replicare il successo di quella che resta a tutt'oggi la sua opera più popolare. Se ancora alla metà degli anni Dieci egli godeva fama indiscussa quale esponente del modernismo musicale, in seguito il suo restare ancorato alla tonalità gli valse gradualmente la nomea di autore attardato rispetto alle conquiste dell'avanguardia contemporanea. E dopo l'annessione dell'Austria da parte della Germania nazista, all'isolamento artistico finì per seguire il destino dell'emigrazione. In verità Korngold riuscì ad affermarsi a Hollywood come compositore di musica da film, ma nemmeno l'assegnazione di due Oscar poté consolarlo del suo senso di sradicamento. Nel periodo post-bellico fallirono tutti i suoi tentativi di riconquistare un posto nella vita musicale europea, ed egli morì nel 1957 con la certezza di essere stato dimenticato. La storia non aveva però detto l'ultima parola: a partire dagli anni Settanta, poi con intensità sempre crescente nel corso dei Novanta e oltre, la sua musica conobbe una considerevole rinascita nei teatri e nelle sale da concerto, su CD e su DVD. E proprio *Die tote Stadt* sembra ben avviata a ridivenire quel titolo di repertorio che era stata fino al 1933.

Tuttavia come fare i conti col titolo iniziale? *Il trionfo della vita*: una formulazione provvisoria che a prima vista può sbalordire; e in effetti *Die tote Stadt* risale a una fonte che è quanto di più lontano si possa immaginare da enfatiche affermazioni vitaliste, ossia il romanzo *Bruges-la-Morte* di Georges Rodenbach. Per comprendere la carica di



Pierre-Luc-Charles Cicéri (1782-1868), bozzetto scenico (III) per la prima assoluta di *Robert le Diable*. Robert giunge nel chiostro nel momento in cui le monache si levano dalle loro tombe; nel ruolo della badessa Hélène ballava la grande Maria Taglioni. Il *divertissement* (coreografato da Filippo Taglioni) è comunemente ricordato come il primo caso di danza sulle punte. Parigi, Bibliothèque de l'Opéra.

questo importante spostamento d'accento, occorre in primo luogo esaminare più da vicino l'archetipo letterario dell'opera, e inoltre, accanto al romanzo, il dramma che ne trasse lo stesso Rodenbach: *Le mirage*. La traduzione tedesca di quest'ultimo, curata da Siegfried Trebitsch, servì propriamente di base al libretto.

II

Il romanzo in lingua francese *Bruges-la-Morte*, pubblicato nel 1892 dal poeta e scrittore fiammingo Georges Rodenbach (1855-1898), è considerato un'epitome della prosa simbolista e un tipico documento del Decadentismo; di quest'ultima corrente esso racchiude i motivi topici in maniera pressoché emblematica. Al suo centro sta il tema della città morta, simbolo di un sentimento apocalittico che appartiene al repertorio fondamentale della cultura *fin de siècle* e che sfocia in un ossessivo interesse per tutto quanto è decadimento, corruzione, estinzione. Perciò nel romanzo di Rodenbach la città di Bruges non funge soltanto da quinta teatrale o suggestiva ambientazione, ma interviene quale autentico movente dell'azione, nella misura in cui riflette come uno specchio le emozioni del protagonista Hugues Viane e insieme esercita un influsso determinante sui suoi

comportamenti.¹ L'esistenza di Hugues Viane – Rodenbach lo manifesta con chiarezza – non si può scindere da quella di Bruges, poiché sono connesse mediante fili invisibili e costituiscono una simbiosi, la cui rottura unilaterale da parte di Hugues conduce irrevocabilmente alla catastrofe.

Da cinque anni Hugues Viane patisce un inguaribile lutto, derivante dalla morte della moglie adorata. Ha fatto ritorno a Bruges, una città che conobbe il proprio apice nel Medioevo ma nella quale la vita sembra ormai estinta, poiché – proprio come il vedovo inconsolabile – essa si rivolge a un passato confuso di splendore cercando di restarvi attaccata con tutte le sue forze. A Bruges è inoltre onnipresente la fede cristiana nella resurrezione e nella ricongiunzione delle anime pie nell'aldilà, ovviamente unita alla paura del peccato e della dannazione: il rintocco delle campane d'innunerevoli chiese si spande per strade e canali, cortei di beghine muovono in silenzio lungo i vicoli tortuosi, immagini di santi invitano alla devozione e alla preghiera. Hugues ha eletto la propria residenza a Bruges perché vede rispecchiati nella città il suo stesso destino e la natura della sua anima, e insieme vi scorge un simbolo della moglie defunta; anzi, per meglio dire: perché la moglie defunta e la città morta si sono fuse nei suoi sentimenti entro un'unità inseparabile:

Anche la città, amata e bella un tempo, incarnava a quel modo i suoi rimpianti. Bruges era la sua morta. E la sua morta era Bruges. Tutto si fondeva in un destino uguale. Era Bruges la morta, anche lei sepolta nei canali orlati di pietra, come arterie raggelate, quando aveva cessato di battervi la grande pulsazione del mare.²

Nella sua casa Hugues si consacra ad un'adorazione quasi religiosa della morta trasfigurata in Madonna. Quella che fu la camera di lei – divenuta il centro del culto – ospita una gran quantità di reliquie: ritratti, ricordi d'ogni genere, effetti personali, e specialmente una treccia dei suoi capelli biondo-oro conservata in una teca di cristallo. Durante una delle sue passeggiate senza meta Hugues s'imbatte in una donna identica alla morta, ma subito la perde di vista. Quando ritrova la sosia e la segue fino in teatro, non riesce poi a scorgerla in sala. Infine la vede sulla scena: la straniera è una ballerina che nell'opera di Meyerbeer *Robert le Diable*, balletto dell'atto terzo, rappresenta una delle monache risorgenti dal sepolcro. In altre parole, Hugues vede letteralmente in scena la sua defunta sposa risorta dai morti.

Nella delirante persuasione che la moglie sia ritornata, Hugues si getta in una relazione con Jane Scott (questo il nome della ballerina). Dapprima gli riesce di conservare l'illusione del ritorno e della felicità ritrovata, giungendo a convincersi che con questo legame egli non tradisce affatto la memoria della defunta, anzi le offre una prova di fedeltà:

¹ Anche se nella traduzione tedesca del romanzo utilizzata da Julius ed Erich Wolfgang Korngold (cfr. nota 2) il personaggio porta il nome Hugo, in questo saggio s'impiega costantemente l'ortografia francese originale.

² GEORGES RODENBACH, *Bruges la Morta* [*Bruges-la-Morte*, 1892], trad. it. di Piero Bianconi, Milano, Rizzoli, 1955, p. 16 («BUR, 900»); versione tedesca: *Das tote Brügge*, trad. di Friedrich von Oppeln-Bronikowski, Berlin, Julius Bard, 1903 («Sammlung merkwürdiger Bücher der Weltliteratur, 3»).

La sua passione gli apparve non già sacrilega, ma buona, talmente seppe far coincidere le due donne in un unico essere, perduto, ritrovato, sempre amato, nel presente come nel passato, un essere che aveva in comune gli occhi, che possedeva una chioma indivisa, una sola carne, un unico corpo al quale lui rimaneva fedele.³

Nel rapporto fra Hugues e Jane si giunge tuttavia ad un punto critico quando l'uomo decide di completare l'illusoria resurrezione facendo indossare a Jane un vestito della defunta. Il tentativo di fabbricare una perfetta identità esteriore si traduce nel suo opposto. Il contegno civettuolo e beffardo di Jane nel provarsi il vecchio vestito denuncia il piano di Hugues come una goffa mascherata, che dissacra la memoria della morta e agisce sul vedovo come una profanazione della superstiziosa credenza nella resurrezione di lei.

Solo a questo punto Hugues comincia a registrare le piccole differenze d'aspetto fra le due donne: troppo aveva desiderato «a forza di voler fondere le due donne, la somiglianza s'era andata indebolendo».⁴ Per di più si rende conto che il carattere depravato di Jane dista infinitamente da quello angelico della sua defunta sposa. Ciononostante egli non è capace di rompere la relazione, e il risvegliarsi in lui della gelosia gli rende chiaro che il suo desiderio non è più rivolto alla pretesa risorta, bensì al corpo della viva. In conseguenza di tale rivelazione insorgono nei confronti della prima il pentimento e la cattiva coscienza. A ogni passo la bigotteria cattolica di Bruges lo ammonisce che egli vive in condizione di peccato, così rischiando di compromettere il ricongiungimento nell'aldilà con la sua sposa:

La città ha soprattutto un volto di Credente. Da lei emanano consigli di fede e di rinuncia, dai muri dei suoi ospizi e dei conventi, dalle numerose chiese inginocchiate sotto i loro mantelli di pietra. La Città cominciò a dirigere Ugo, a imporgli la sua obbedienza [...].⁵

Quando Hugues apprende che Jane ha anche altri amanti, vorrebbe definitivamente rompere la relazione; ma Jane, cui interessa soltanto la ricchezza di lui, riesce di nuovo a sedurlo senza fatica. Infine Jane spinge il suo gioco sino a farsi invitare per la prima volta in casa di Hugues. Da lì i due amanti si propongono di assistere alla grande processione del *Corpus Domini*; una splendida cerimonia durante la quale si trasporta in forma solenne per le strade della città quella che è la più preziosa reliquia di Bruges: una goccia del sangue di Cristo. Mentre sfila la processione, fra Hugues e Jane scoppia un litigio. Jane mette in burla la devozione di Hugues e il relativo culto della moglie morta. Alla fine scopre la teca di cristallo con la treccia di capelli, la estrae e se l'avvolge attorno al collo in atteggiamento seduttore. Questo è troppo per Hugues che, furante di rabbia, la strangola coi capelli della morta.

Si ha l'impressione che esordio e finale del romanzo si congiungano, nella misura in cui l'assassinio di Jane in un certo senso replica e rinnova la morte della moglie di Hugues, così rafforzando il senso d'ineluttabilità che domina la vicenda nel suo insieme. Il

³ Ivi, p. 31.

⁴ Ivi, p. 59.

⁵ Ivi, p. 67.

tentativo di Hugues: negare la morte, richiamare la defunta nel mondo presente e con ciò costruire anche la possibilità di un futuro, si scontra con quel tempo impietrito che assedia l'intera vita di Bruges. Hugues si è troppo assimilato alla città per riuscire ad intraprendere qualcosa contro la sua soverchiante influenza.

Nell'aura pressoché mistica della prosa di Rodenbach, la cui forza risiede senza dubbio nel ritratto della morbosa atmosfera di Bruges, s'annida anche uno studio psicologico che fa apparire il comportamento di Hugues come la conseguenza di una mancata o rifiutata elaborazione del lutto. Soltanto accennata nel romanzo, questa dimensione emerge in piena luce nella versione teatrale curata dall'autore col titolo *Le mirage*: dei tormenti psichici di Hugues non va incolpata la città, ma un trauma che affiora dalle profondità dell'inconscio.

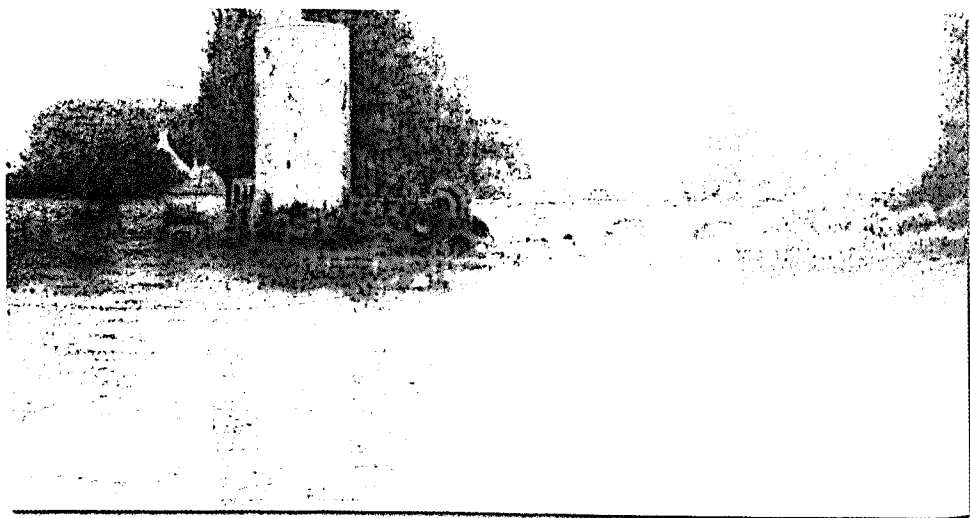
III

Il dramma *Le mirage*, proveniente dalle carte postume di Rodenbach, fu pubblicato per la prima volta sulla «Revue de Paris» nell'aprile del 1900 e comparve in volume già l'anno seguente. Ancor vivente l'autore, la *pièce* era stata accettata dalla Comédie-Française, senza tuttavia che si giungesse a metterla in scena. La prima ebbe luogo soltanto il 15 settembre 1903 al Deutsches Theater di Berlino nella traduzione di Siegfried Trebitsch, già pubblicata nel 1902 sotto il titolo *Die stille Stadt* (*La città silenziosa*). Per la seconda edizione della versione tedesca (1913) Trebitsch cambiò il titolo in *Das Trugbild* (*L'immagine fallace*), e fu questa l'edizione che servì a Julius ed Erich Wolfgang Korngold quale fonte immediata del loro libretto.

L'azione materiale del dramma corrisponde in larga misura a quella del romanzo, e in questa sede alla defunta viene attribuito il nome di Geneviève. Di nuovo c'è solo il personaggio del pittore Joris Borluut, un amico di Hugues,⁶ che percepisce chiaramente e diagnostica con precisione l'autoinganno del protagonista: il preteso ritorno di Geneviève è soltanto un'illusione poiché, come egli spiega a Hugues, «nasce dal fatto che in ogni sembianza tu ricerchi il volto perduto».⁷ Anche Joris suggerisce apertamente che Hugues sia innamorato della ballerina Jane, un sospetto che peraltro il vedovo respinge con sdegno. Come nel romanzo, anche nel dramma Hugues nutre l'idea fissa di voler contemplare Jane negli abiti della moglie morta, il che prelude alla fine dell'illu-

⁶ Il protagonista del dramma porta il nome «Hughes», di assonanza fiamminga, ma anche in questo caso, per motivi di coerenza, conserviamo l'ortografia francese usata nel romanzo. Nella traduzione tedesca del dramma, il vedovo è chiamato «Hugo», il suo amico «Joris Borlunt» e la moglie defunta «Genoveva».

⁷ GEORGES RODENBACH, *Le mirage. Drame en 4 actes*, «La revue de Paris», 1^{er} avril 1900, pp. 445-490; edizione in volume: Paris, Ollendorff, 1901; riedizione (unitamente al dramma *Le voile*) curata da Richard Bales: Exeter, University of Exeter Press, 1999 («Textes littéraires, 106»); *Die stille Stadt*, trad. tedesca di Siegfried Trebitsch, Wien, Wiener Verlag, 1902; si cita da *Das Trugbild. Ein Drama in vier Akten*, in GEORGES RODENBACH, *Die dramatischen Werke*, trad. di Siegfried Trebitsch, München, Georg Müller, 1913, pp. 1-110: 16 [Nonostante la *pièce* sia stata pubblicata anche in versione italiana (*Bruges la Morte-Le mirage*, dramma in quattro atti di Georges Rodenbach, ridotto per le scene italiane da Eucardio Momigliano, Milano, Facchi, 1920), abbiamo preferito tradurre *ex novo* le parti citate dall'autore, fonte principale dell'opera - *ndt*].



Fernand Khnopff (1858-1921), *Aspects de Bruges* (c. 1904). Matita e pastello su carta. New York, The Hearn Family Trust.

sione. Il tentativo di creare un'identità perfetta produce l'esatto contrario, rendendo visibile proprio l'ovvia non identità; e ora si chiarisce ciò che in effetti avvince Hugues a Jane: la brama dell'uomo in lutto di riavere al proprio fianco una compagna quale oggetto di un desiderio che non è rivolto alla defunta, bensì tende in realtà ad allontanarlo da lei. Di fronte a Joris, Hugues confessa apertamente che non può separarsi da Jane perché teme di ritrovarsi solo una volta ancora:

So soltanto che non posso vivere senza di lei. Pensa: il mese scorso è stata assente soltanto cinque giorni. Si era inventata una grave malattia di sua sorella. Ebbene, questi cinque giorni sembravano non finire mai. Mi sono sentito abbandonato, intollerabilmente solo! Essere soli: è questo che terrorizza i morenti. 'Essere solo': ecco in assoluto la vera interpretazione della morte.⁸

Ma il lutto smisurato di Hugues, lievitato a morbosa ossessione nella «città morta» di Bruges, trascina con sé il discredito morale sul desiderio di una nuova passione involontariamente destatosi in lui. Alla fine del dramma la morte trionfa sulla vita, il passato sul presente: Hugues strangola Jane con la treccia di Geneviève per espiare il proprio 'tradimento' nei confronti della morta.

Se si tenta di descrivere il dramma interiore ritratto nel *Mirage* mediante le categorie e i concetti della teoria psicoanalitica di Sigmund Freud, si tratta, come accennato in precedenza, di un'elaborazione del lutto mancata e/o rifiutata.⁹ Allorché Hugues

⁸ *Das Trugbild* cit., p. 59.

⁹ Cfr. SIGMUND FREUD, *Lutto e melanconia* [*Trauer und Melancholie*, 1915], in *Id.*, *Opere* (a cura di Cesare L. Musatti), Torino, Boringhieri, 1967-1979, VIII, pp. 102-118.

s'impone l'obbligo di serbarsi fedele alla memoria di Geneviève e di non interporre alcuna distanza fra la vita passata e il presente, egli reprime quelle pulsioni naturali che esigerebbero la scelta di un nuovo oggetto. E quando, a dispetto di tutto, il desiderio si libera, la coscienza di Hugues gli si rivolta contro bollandolo con lo stigma di una peccaminosa trasgressione che in ultima istanza solo l'assassinio di Jane potrà cancellare. Il finale di Rodenbach rappresenta quindi il trionfo della morte.

Nel loro adattamento Julius ed Erich Wolfgang Korngold si ricollegano appunto a questo conflitto mentale; ma – a differenza di Rodenbach – lo conducono a uno scioglimento positivo. Essi immergono il protagonista in un sogno che agisce come catarsi e opera una trasformazione psichica che renderà possibile l'elaborazione del lutto sino a quel momento rifiutata. Il trionfo della morte previsto da Rodenbach si trasforma così – come adombrato nel titolo provvisorio della *Tote Stadt* – in un *trionfo della vita*.

IV

Fu Siegfried Trebitsch a raccomandare ai Korngold la propria traduzione del dramma di Rodenbach come possibile soggetto operistico, incontrando il loro assenso immediato. Narra Julius Korngold nelle sue memorie, non senza orgoglio, di aver appreso più tardi da Giacomo Puccini che il soggetto avrebbe destato interesse anche in lui: «Poco mancò che Marietta e Paul litigassero in *puccinese*. Però anche in *korngoldese* non doveva venire troppo male». ¹⁰ Il compito di stendere il libretto fu assegnato dapprima allo scrittore Hans Müller, ma questi vi rinunciò ben presto per potersi dedicare interamente alla propria produzione teatrale. Korngold padre e figlio presero interamente il suo posto, benché celati dietro uno pseudonimo relativamente trasparente come «Paul Schott», che combinava il nome del protagonista maschile con quello della casa editrice di Erich Wolfgang: la celebre B. Schott e figli di Magonza. La musica fu creata fra il 1916 e il 1920; un periodo abbastanza lungo dovuto al fatto che, subito dopo essersi accinto al lavoro, Korngold figlio fu arruolato nell'esercito e l'opera venne così completamente accantonata per quasi un anno.

In un testo introduttivo alla prima viennese del 10 gennaio 1921, il compositore scrisse di essere rimasto affascinato «soprattutto dalla bella idea che sia necessario contenere il lutto per una cara persona morta onde dare spazio ai diritti della vita». ¹¹ Tale affermazione mostra chiaramente che di tutta la vicenda Korngold apprezzava in special modo la dimensione di psicologia del profondo. Col suo lutto smisurato, il protagonista Paul nega i «diritti della vita»; cioè reprime e rimuove il risveglio del desiderio sessuale, che a lui appare come un tradimento della defunta, e in tal modo lo

¹⁰ JULIUS KORNGOLD, *Poststudien in Dur und Moll* [dattiloscritto, 1944]; pubblicato sotto il titolo: *Die Korngolds in Wien. Der Musikkritiker und das Wunderkind – Aufzeichnungen von Julius Korngold*, Zürich-St. Gallen, M & T Verlag, 1991, p. 250.

¹¹ ERICH WOLFGANG KORNGOLD, «Die tote Stadt». *Anlässlich der bevorstehenden Erstaufführungen*, «Blätter des Opertheaters» [Wien], a cura di Richard Strauss e Franz Schalk, 1, 1921, fasc. 9, pp. 3-6: 3.

trasforma in un fattore incontrollabile. Solo l'incontro con la ballerina Marietta sembra offrire una via d'uscita dal dilemma. Abbandonandosi all'illusione che la morta Marie sia tornata di persona nel corpo della sua sosia, egli può giustificare davanti alla propria coscienza il 'peccaminoso' desiderio, quasi fosse una prova di fedeltà. Tuttavia – come già Joris Borluut in *Le mirage* – anche qui Frank, l'amico di Paul, svela senza ambiguità al vedovo gli autentici motivi della sua allucinazione:

Dammi retta, Paul, stai rischiando un gioco pericoloso.
 Tu sei un sognatore, un visionario,
 io vedo le cose, vedo le donne,
 così come sono. Vuoi ergerti
 a signore della vita e della morte?
 Rassegnati! Sei rimasto solo troppo a lungo,
 il tuo sangue si ribella a questo lutto.
 Lascia perdere, abbraccia una bella donna,
 ma lascia dormire i morti.¹²

A queste parole ammonitrici Korngold sottopone un tema di corno vibrante in altezza, che in seguito fungerà da cifra sonora per il represso istinto vitale di Paul, e dunque fa trasparire in musica la sua pulsione psichica rimossa, il suo «sangue che si ribella» (es. 1):¹³

ESEMPIO 1 – *Die tote Stadt*, 32¹⁻⁴

Sehr ruhig, mit warmem Nachdruck (♩.)

Paul

Hör, Paul, du wagst ein fährliches Spiel.

Sehr ruhig, mit warmem Nachdruck (♩.)

espress. (ad lib.)

p

La strategia compositiva di Korngold si basa in ultima analisi sulla capacità d'illuminare dall'interno, per mezzo di questa ed altre sequenze musicali caricate semanticamente, la vita psichica di Paul fino agli strati più profondi dell'inconscio. L'orchestra si

¹² Citiamo dalla traduzione italiana pubblicata in questo volume (pp. 55-113), del libretto per la prima assoluta (*Die tote Stadt* / Oper in drei Bildern / frei nach G. Rodenbachs Schauspiel / *Das Trugbild (Bruges-la-Morte)* / von / Paul Schott. / Musik von / Erich Wolfgang Korngold / Op. 12, Mainz, B. Schott's Söhne, ©1920), a cui facciamo comunque riferimento mediante quadro e scena (qui I.3).

¹³ Gli ess. mus. sono tratti da *Die tote Stadt*. Oper in 3 Bildern frei nach G. Rodenbachs Roman *Bruges-la-Morte* von Paul Schott. Musik von Erich Wolfgang Korngold, Opus 12. Vollständiger Klavier-Auszug mit Text, vereinfacht gesetzt von Ferdinand Rebay, Mainz, B. Schott's Söhne, ©1920; gli esempi vengono individuati mediante la cifra di richiamo e il numero di battute in apice che la precedono (a sinistra) o la seguono (a destra).

assume il compito di comunicare ciò che non è direttamente verbalizzato nel testo, dal momento che si sottrae alla comprensione razionale del protagonista; un aggiustamento di prospettiva musicale che ben dimostra l'influenza delle teorie psicoanalitiche sulla partitura di Korngold.¹⁴

Così come la melodia del corno, con la sua enfatica settima ascendente, rappresenta la fame di vita e di nuove passioni che si cela in Paul, l'opposizione della coscienza, nutrita dai sensi di colpa verso la defunta, trova espressione musicale in un'inflessione cromatica discendente; essa esordisce in modo pregnante quando nel quadro primo Marietta sposta involontariamente la tenda che fino a quel momento nascondeva il ritratto di Marie (es. 2):

ESEMPIO 2 – 81¹⁻⁵

La dialettica di questi due motivi – quello della ‘fame di vita’ da una parte e quello della ‘coscienza’ dall’altra – circoscrive il conflitto psichico di Paul; da essa si genera il dramma interiore che Korngold svilupperà musicalmente nei quadri secondo e terzo della sua opera.

V

Il più radicale intervento dei due Korngold sulla sostanza di tutte le versioni letterarie consisté nel trasformare in sequenza onirica, e dunque interamente confinata nell’immaginazione di Paul, gli avvenimenti che si svolgono a partire dal secondo quadro dell’opera, e che in Rodenbach erano invece presentati come ‘reali’. La spettacolarità di questa mossa drammaturgica è più che mai accresciuta dal fatto dimostrabile che l’organizzazione scenico-musicale nella sequenza del sogno corrisponde punto per punto alla teoria delineata da Sigmund Freud nella sua *Interpretazione dei sogni*, pubblicata nel 1899 (ma con la data del 1900). Nel sogno – così sostiene la tesi fondamentale di Freud – un desiderio trova sempre quell’appagamento che l’Io conscio rigetta come moralmente inammissibile e che perciò rimuove nell’inconscio:

¹⁴ In proposito vedi soprattutto ARNE STOLLBERG, *Durch den Traum zum Leben. Erich Wolfgang Korngolds Oper «Die tote Stadt»*, Mainz, Are Musik Verlag, 2003, 2004² («Musik im Kanon der Künste, 1»).

È facile dimostrare che i sogni rivelano spesso palesemente il loro carattere di appagamento di un desiderio, tanto che desta meraviglia il fatto che il linguaggio onirico non sia stato compreso già da molto tempo.¹⁵

Se applichiamo il canone di questa teoria al sogno di Paul nella *Tote Stadt*, l'attimo del «palese appagamento del desiderio» si può identificare con precisione: vale a dire nel preludio orchestrale al quadro terzo. A questo punto dell'azione Paul si è già reso conto da tempo come la sua passione per Marietta derivi da un impulso sessuale 'profano', che il miraggio del ritorno di Marie può giustificare solo davanti alla sua coscienza soggettiva. A dispetto del senso di colpa che gliene deriva, il vedovo non riesce a liberarsi dalle grinfie di Marietta. Al contrario, egli acconsente perfino all'empia proposta di passare la successiva notte d'amore «nella casa della morta» (II.4). Il preludio orchestrale al quadro terzo rappresenta la descrizione musicale di questa notte d'amore, e al suo punto culminante (232) il 'motivo della fame di vita' (cfr. es. 1) si sprigiona con la massima irradiazione d'energia da ottavino, clarinetti, violini e viole; è l'indicatore sonoro del palese appagamento di una pulsione libidica rimossa (es. 3):

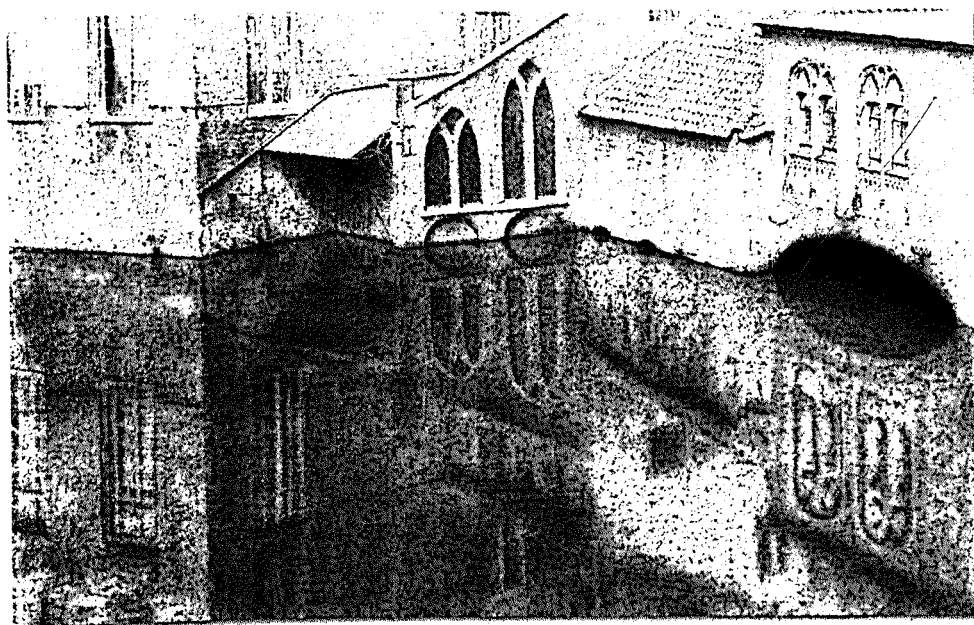
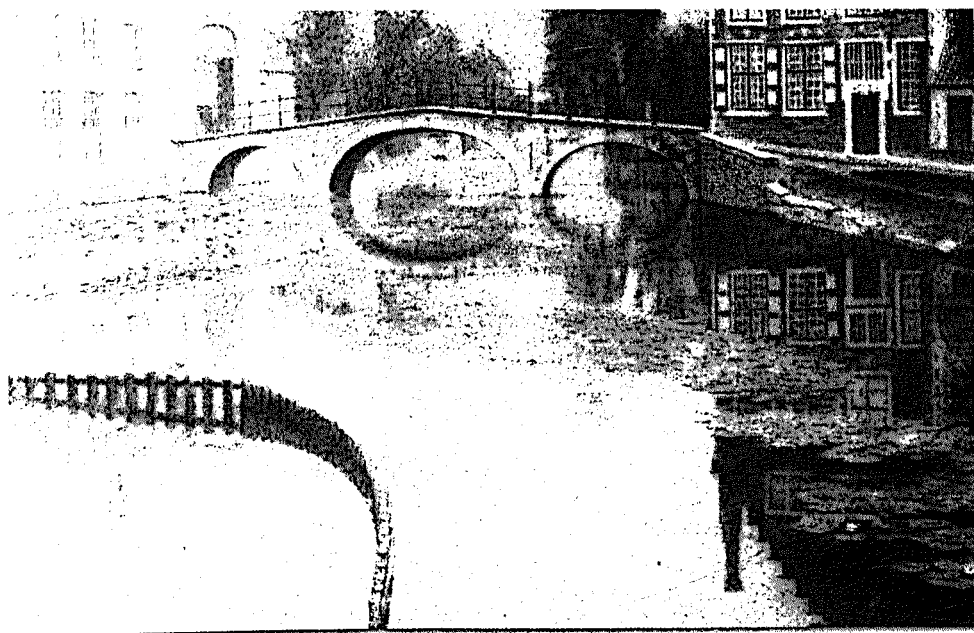
ESEMPIO 3 – 4232-1233

Von hier ab wieder J.
(unmerklich zurückhalten!) poco rit. [232] Zurückhaltend, sehr

betont (breite J.) ff Ped.

Wieder vorwärts! accel. ff Ped.

¹⁵ SIGMUND FREUD, *L'interpretazione dei sogni* [*Die Traumdeutung*, 1899], in *Opere cit.*, III, p. 122.



Fernand Khnopff (1858-1921), *Souvenir de Bruges. L'entrée du Béguinage* (1904). Pastello su carta. New York, The Hearn Family Trust.

Fernand Khnopff (1858-1921), *À Bruges. L'hôpital* (1903-1904). Pastello, matita e inchiostro su cartone. Collezione privata.

Tuttavia, secondo la teoria di Sigmund Freud l'appagamento del desiderio si scontra anche in sogno con quella censura psichica che allo stato vigile aveva determinato il respingimento nel subconscio del desiderio interdetto da un tabù. Per aggirare la censura, il desiderio affiorato alla superficie deve quindi subire un procedimento che Freud chiama «deformazione onirica», dove «la *deformazione* [...] risulta un mezzo di *dissimulazione*».¹⁶ La «deformazione onirica» ha luogo nel corso del «lavoro onirico»; vale a dire che i desideri sorgenti dal subconscio non compaiono nella loro forma originale (per così dire smascherati), bensì occultati dietro immagini in apparenza scollegate che derivano di volta in volta dal deposito dei «residui diurni recenti», ossia da impressioni e ricordi d'ogni genere la cui traccia è ancora fresca nella memoria del sognatore. Secondo Freud da ciò nasce la necessità di distinguere «il contenuto onirico manifesto» da quello «latente», che costituisce l'effettiva sostanza psichica del sogno. Ciò che al sognatore si rappresenta è unicamente il contenuto manifesto; al contrario le idee oniriche latenti possono rivelarsi solo per mezzo di un'interpretazione che ricostruisca quasi in ordine inverso i processi associativi del lavoro onirico. Per la sequenza del sogno nella *Tote Stadt* ciò significa che la superficie dell'azione si presenta come semplice «contenuto onirico manifesto», il quale andrà ricondotto, mediante la rete relazionale di temi e motivi musicali che si dispiega in orchestra, al «contenuto onirico latente», e con ciò alle occulte pulsioni psichiche del sognatore.

E c'è di più: tutti i personaggi che compaiono nel sogno sono in ultima analisi – per restare entro la terminologia freudiana – manifestazioni dell'«io parziale» del protagonista, del quale vanno «personificando in più eroi i conflitti che agitano la [sua] vita interiore».¹⁷

Là dove nel contenuto onirico non compare il mio io ma soltanto una persona estranea, posso tranquillamente supporre che il mio io è celato per identificazione dietro quella persona. Posso inserire il mio io.¹⁸

I meccanismi del «lavoro onirico» possono addirittura portare, a detta di Freud, al risultato che in sogno «il mio io compare accanto ad altre persone che, svelata l'identificazione, si rivelano ancora una volta come il mio io. Allora devo, mediante queste identificazioni, legare al mio io certe rappresentazioni, che la censura si è rifiutata di accettare».¹⁹ Dunque nel sogno l'io viene diviso e si contrappone a se medesimo, così che la parte contenente la pulsione irretita dalla censura s'incarna in una persona diversa.

Sotto questa prospettiva lo scontro nel quadro secondo fra Paul e Frank si può intendere come dialogo interiore, come emanazione del conflitto psichico di Paul. Nella persona dell'amico s'incarna in qualche misura il desiderio che Paul nutre di dare sfogo senza inibizioni alle esigenze della libido, mentre il freno della censura è rappresen-

¹⁶ Ivi, p. 137; i corsivi sono originali.

¹⁷ SIGMUND FREUD, *Il poeta e la fantasia* [Der Dichter und das Phantasieren, 1908], in *Opere cit.*, v, pp. 375-383: 381.

¹⁸ FREUD, *L'interpretazione dei sogni cit.*, p. 297.

¹⁹ Ibid.

tato dallo stesso Paul. La scena è logicamente strutturata come uno scontro dei due motivi principali sopracitati (vedi ess. 1 e 2); beninteso uno scontro il cui esito non è mai seriamente posto in dubbio. Vero è che i violoncelli esordiscono subito con la settima ascendente del 'motivo della fame di vita' (da ³129), ma la sua prosecuzione melodica si deforma immediatamente in un'ombrosa figura d'accompagnamento (violoncelli e contrabbassi, da 129²), ed infine (alla cifra 131) trapassa nel cromatismo discendente del 'motivo della coscienza' (es. 4):

ESEMPIO 4 - 131², violoncelli



Sul piano del «contenuto onirico manifesto» lo scontro fra Paul e Frank termina con un banale episodio di gelosia. Frank confessa all'amico di essere anche lui amante di Marietta e di possedere perfino la chiave di casa sua. Allora Paul gliela strappa con la forza; al che Frank, profondamente ferito, sbotta: «Non sono più tuo amico» (II.2). Sul piano delle «idee oniriche latenti» ciò non significa altro che la coscienza di Paul ha trionfato sul desiderio di una passione senza remore, liberata dagli scrupoli morali. Ed è così che il motivo della coscienza risuona in *fortissimo* a piena orchestra, segnando la conclusione musicale della scena (da 140² a 140⁹).

La chiave di casa che Paul ha carpite assume dunque una valenza di simbolo onirico, nell'accezione di una metafora sessuale ampiamente discussa da Freud nella sua *Interpretazione dei sogni*:

Le stanze nel sogno rappresentano generalmente donne e proprio la descrizione delle loro diverse entrate e uscite conferma questa interpretazione. In questo contesto, l'interesse per il fatto che la stanza sia 'aperta' o 'chiusa' diventa facilmente comprensibile. Non occorre poi che sia detto espressamente quale chiave apra la stanza.²⁰

Così descritto, il valore simbolico della chiave e della serratura s'innesta con precisione nell'infratesto psicologico della scena: Paul impedisce al suo *alter ego* di schiudere l'ingresso alla casa di Marietta; ciò che illustra senza ambiguità la difesa opposta dalla coscienza contro il desiderio dell'unione sessuale. In tal modo, secondo la concezione di Freud l'autocensura psichica continua a restare attiva, sicché l'appagamento del desiderio non significa affatto un aumento di piacere:

Sappiamo però che il sognatore intrattiene coi propri desideri un rapporto del tutto speciale. Li rigetta, li censura, in breve non li vuole. Un loro appagamento può quindi non arrecargli alcun piacere, bensì soltanto il contrario del piacere.²¹

A Paul accade appunto questo: fra le braccia di Marietta assapora «la dolce ebbrezza dell'oblio» (II.4), ma solo al prezzo di un raddoppiato assalto dei sensi di colpa

²⁰ Ivi, pp. 325-326.

²¹ SIGMUND FREUD, *Introduzione alla psicoanalisi* [1915/1917], in *Opere cit.*, VIII, pp. 183-184.



Fernand Khnopff (1858-1921), *Avec Georges Rodenbach. Une ville morte* (1890). Pastello e inchiostro di china su carta. New York, The Hearn Family Trust.

e dei rimorsi di coscienza. Egli non riesce a trasformare in ricordi indolori il lutto per la morte della moglie, così da sottrarsi al passato ed aprirsi alle richieste del presente. Fino all'ultimo si attacca alla fede in una misteriosa presenza di Marie negli edifici, nei canali e nelle campane della città morta di Bruges. Poiché sotto questi auspici la relazione con Marietta non può apparirgli altrimenti che un peccato e un tradimento, la catastrofe è immancabile: come il suo archetipo Hugues Viane nel modello letterario di Rodenbach, Paul strangola la ballerina coi capelli della defunta.

VI

Ma l'assassinio di Marietta non è affatto un avvenimento reale, bensì un parto della fantasia del sognatore. «Il risveglio arreca liberazione e redenzione mediante la forza purificatrice del sogno»: questa la formula espressa da Julius Korngold circa il libretto creato in collaborazione col figlio.²² Da tale affermazione programmatica risulta chiara la funzione rivestita nella *Tote Stadt* dalla sequenza del sogno. Essa provoca una depurazione psichica nel senso del metodo catartico descritto per la prima volta da Freud nel 1893: un sintomo isterico si può eliminare se la causa rimossa del suo insorgere – il trauma patogeno – viene richiamata alla coscienza del soggetto.

Non appena il «corpo estraneo» psicopatogeno si fa così riconoscere e diviene accessibile alla verbalizzazione da parte del paziente, esso viene asportato e il sintomo isterico scompare.²³ È proprio quanto avviene nell'ultima scena dell'opera di Korngold: il sogno «purificatore» ha posto dinnanzi agli occhi di Paul le fatali conseguenze che possono derivare dal suo ibrido culto del passato. Soltanto ora egli può vedere come la sua credenza nel ritorno di Marie, il fantasma della sua resurrezione in carne ed ossa, si debba imputare all'esigenza di un appagante amore terreno che si è risvegliata in lui. Nel sogno, si potrebbe dire, «i diritti della vita» si sono ridestati in forma di desiderio libidico, ed esigono implacabilmente ciò che finora Paul aveva rifiutato loro: il «necessario contenimento del lutto» (III.3):

Un sogno

ha distrutto il mio sogno,
un sogno dell'amara realtà
il sogno della fantasia.
I morti mandano sogni del genere
quando viviamo troppo con loro e in loro.
Fin dove dovrà spingersi il nostro lutto,
fin dove potrà spingersi senza sradicarci dalla vita?
Dolorosa lacerazione dell'animo!

Nella misura in cui il vedovo rende conscia a se stesso la pulsione rimossa, giunge anche all'intuizione che il fardello del passato va deposto prima che giunga a seppellire la vita presente quasi sotto il coperchio di una bara. Perciò davanti a Frank egli si dichiara pronto a compiere il passo decisivo di lasciare Bruges, la «città della morte» (III.3).

Ancora una volta Korngold utilizza il 'motivo della fame di vita' (si veda l'es. 1) per ritrarre in musica questa catarsi psichica. Con ciò l'azione si riallaccia al quadro primo, delimitando la sequenza del sogno entro una cornice. Quando Marietta torna a riprendersi l'ombrello dimenticato e le sue rose, rivolge a Paul la civettuola osservazione: «Eccomi qui di nuovo, / me n'ero appena andata...», il che suggerisce come dal-

²² Die Korngolds in Wien cit., p. 250.

²³ Cfr. SIGMUND FREUD, *Meccanismo psichico dei fenomeni isterici* [Über den psychischen Mechanismus hysterischer Phänomene, 1893], in *Opere cit.*, II, pp. 89-100: 96.

l'inizio del sogno siano trascorsi appena pochi minuti di «tempo reale» (III.3). Si vede bene che Paul ignora le parole della ballerina, tanto è immerso nei propri pensieri. Quanto accade in lui si rispecchia una volta di più nell'orchestra:

ESEMPIO 5 (324¹⁻¹¹)

324 Daselbe Zeitmaß

Mar. *f* Da bin ich wie der, kaum daß ich Sie verlaß - len. Ver - gaß den Schirm - und meine

p. H.

Mar. *poco rit. a tempo* (schlecht mit Beziehung) Ro - len. Man follt es für ein Omen neh - men. ein

poco rit.

Mar. Wink, als ob ich blei - ben foll - te. *molto espr.*

ppp *morendo* *pp* *p*

Due volte il flauto accenna il 'motivo della fame di vita', ma come se risuonasse in distanza; poi – modulando in minore – lo lascia estinguere dolcemente nel registro acuto (324⁵⁻⁸). Anche e soprattutto per la strumentazione 'eterea', si ha il sentore che la lancinante pulsione psichica ascenda verso la luce di un pensiero, così perdendo il proprio potere sul soggetto. Nella misura in cui i conflitti mentali di Paul escono dallo stadio della rimozione, spunta all'orizzonte la possibilità di governarli, benché solo in embrione e non certo nel senso di un positivo lieto fine. Sotto questo aspetto il finale dell'opera è allo stesso tempo un inizio.

(traduzione dal tedesco di Carlo Vitali)

Roberto Calabretto

Erich Wolfgang Korngold musicista cinematografico

Negli anni seguenti il secondo conflitto mondiale, la musica per film europea è andata incontro a un forte rinnovamento determinato, in parte, dall'emancipazione dagli stili che la tradizione americana aveva consegnato. Robert Bresson e Michelangelo Antonioni, solo per citare due tra le più rappresentative voci di un universo particolarmente ricco, erano anche giunti ad auspicare l'avvento di un cinema dove il commento sonoro, inutile accessorio allo scorrimento delle immagini, fosse letteralmente messo al bando. La ricerca dello statuto della vera musica cinematografica aveva così suscitato un ampio dibattito, a cui avevano preso parte molti registi e compositori e da cui era emerso che la musica destinata ad accompagnare le immagini in movimento doveva essere esclusivamente funzionale alle esigenze del racconto filmico, rinunciando alla propria autosufficienza. Antonioni dirà così che «l'unico modo perché la musica diventi accettabile in un film è che scompaia come espressione autonoma per diventare elemento di un'unica impressione sensoria».¹ Non a caso, la musica di Giovanni Fusco, suo compositore di fiducia, nei suoi film è ridotta a frammenti motivici e sonorità rarefatte che compaiono per brevi tratti e sempre in maniera discreta: una musica che diviene «scheletro di se stessa», per usare le stesse parole del regista, e che mai potrebbe entrare a far parte di incisioni discografiche oppure di *suites* sinfoniche.²

Stando a queste parole, la musica per film di Erich Wolfgang Korngold, paradossalmente, non sarebbe della vera musica cinematografica in quanto può essere tranquillamente riversata su disco ed essere ascoltata anche senza le immagini in movimento. Korngold stesso la presentò già nel 1938, quando inserì in un programma di concerto la *Suite* tratta dalla musica per *The Adventures of Robin Hood* di Michael Curtiz (*La*

¹ PIERRE BILLARD, *L'idea mi viene attraverso le immagini*, «Cinéma», n. 100, novembre 1965 (ora in MICHELANGELO ANTONIONI, *Fare un film è per me vivere*, Venezia, Marsilio, 1994, p. 134).

² «Fino a che la musica può essere scissa dal film per essere incisa in un disco che abbia una sua validità autonoma, allora devo dire che quella musica non è musica per il cinema» (MICHELANGELO ANTONIONI, *La malattia dei sentimenti*, colloquio al Centro sperimentale di cinematografia del 16 marzo 1961, «Bianco e Nero», 2-3, febbraio-marzo 1961; ora in *Id.*, *Fare un film è per me vivere* cit., pp. 42-43). Non a caso, la 'buona' musica da film incisa su disco fa sempre uno strano effetto all'ascolto. Le grandi colonne sonore di Bernard Hermann, come quella scritta per *Psycho* (1960) di Hitchcock, oppure di Nino Rota, in particolar modo quelle pensate per il cinema di Fellini, private delle immagini per cui sono pensate, indissolubilmente legate da sottili e complicatissimi rapporti, possono apparire addirittura banali.

legghenda di R. H., 1938). La sua produzione per la pellicola, di conseguenza, è autosufficiente: presenta dei temi dal respiro sinfonico, poi sviluppati secondo le tradizionali modalità della retorica musicale, che accompagnano quasi ininterrottamente il racconto cinematografico, concedendosi brevissime pause solo per mettere in risalto i dialoghi di particolare importanza. In questo Korngold condivide scelte comuni a quelle di molti altri compositori appartenenti alla tradizione colta e 'prestatì' al cinema, le cui partiture cinematografiche manifestano delle evidenti affinità con quelle sinfoniche e operistiche del loro catalogo con cui vivono in stretta osmosi, scambiandosi reciprocamente temi e citazioni.³

Sarà forse per questo che la teoria dell'audiovisione di Michel Chion sembra non voler attribuire molta importanza alla posizione di Korngold nella storia della musica cinematografica, riservando ben poche parole alla vasta mole di film da lui commentati.⁴ Circostanza molto strana, se si considera il numero di partiture da lui composte in poco più di dieci anni e il felice e fortunato sodalizio creatosi con Michael Curtiz.

Hollywood 1935-1946

L'avventura cinematografica di Korngold si realizza nell'arco di un decennio, dal 1935 al 1946 con un'appendice nel 1954, all'interno di un sistema produttivo particolare e molto diverso da quello europeo, quello hollywoodiano, e in un momento storico estremamente delicato, che vedeva il cinema affrontare la vasta mole di problemi subentrati con l'avvento del sonoro. La sincronizzazione e il montaggio sonoro si trovavano ancora in uno stato sperimentale e la resa acustica della musica, soprattutto quando si trovava ad accompagnare i dialoghi, era precaria. La musica per film in America era, comunque, ritenuta un elemento di grande importanza nell'allestimento di una pellicola e, non a caso, Hollywood allora attirava nei propri studi decine di compositori che la storiografia, in maniera forse sommaria, riassume all'interno di tre generazioni.⁵

³ Valga su tutti l'esperienza di Dmitrij Šostakovič che ha composto le proprie partiture secondo i principi del più puro sinfonismo attingendo ripetutamente a sinfonie e *suites* (cfr. FRANCO PULCINI, *Šostakovič*, Torino, EDT, 1988, p. 186). Non va, poi, dimenticato che Korngold, secondo una prassi comune alla maggior parte dei compositori che hanno lavorato nell'universo del cinema, spesso utilizzava musica che apparteneva alle colonne sonore di suoi precedenti film. Si veda, a tal fine, i prestiti che lo *score* di *The Sea Hawk* (*Lo sparviero del mare*, 1940), ha nei confronti di altre pellicole (cfr. BRENDAN G. CARROL, «*The Sea Hawk*». *Background to the Score*, *Booklet* del CD *The Sea Hawk*, Naxos, 8.570110, 2007, p. 15).

⁴ A proposito della musica da film di Korngold, e della sua vocazione all'organicità di tipo operistico, Chion scrive: «Si può essere liberi di amare o detestare i risultati raggiunti, ma non si può contestare a priori il tentativo di conciliare il fatalismo naturalista del cinema da una parte, e l'essenza anti-naturalista della musica dall'altra» (MICHEL CHION, *La musique au cinéma*, Parigi, Fayard, 1995, p. 125). Al contrario, molte pagine gli sono state dedicate nei volumi curati da musicologi americani e inglesi (si leggano i riferimenti nella bibliografia pubblicata in questo volume, alle pp. 129-134). Una fonte preziosa è inoltre rappresentata dai libretti delle incisioni discografiche, a cui noi stessi abbiamo fatto più volte riferimento nel corso di queste pagine e, ovviamente, dal volume di BRENDAN G. CARROL, *The last Prodigy. A Biography of Erich Wolfgang Korngold*, Portland (OR), Amadeus Press, 1997.

⁵ Nella vasta mole di volumi dedicati al cinema hollywoodiano, ai nostri fini va segnalato quello di JOHN RUSSEL TAYLOR, *Strangers in paradise. The Hollywood Émigrés 1933-1955*, London, Faber & Faber, 1983, pp. 56-72.



I poster dei due film coi quali Korngold ha vinto l'Oscar per la miglior colonna sonora; sopra: *Anthony Adverse* di Mervyn LeRoy (con Fredric March, Olivia de Havilland, Donald Woods), Warner Bros., 1936; sotto: *The Adventures of Robin Hood* di Michael Curtiz (con Errol Flynn, Olivia de Havilland, Basil Rathbone), Warner Bros., 1938.

La prima comprende i compositori nati sul finire del secolo diciannovesimo, fra il 1880 e il 1900, e annovera Max Steiner, indubbiamente la figura di riferimento,⁶ Dmitri Tiomkin, Frank Skinner, Adolph Deutsch e Korngold. Alcuni sono di origine mitteleuropea, formatisi all'interno del sinfonismo ottocentesco e tardo-ottocentesco ed eredi, quando indossano le vesti dei 'cinematografari', della concezione drammaturgica ereditata dal cinema muto. Proprio loro saranno i primi protagonisti della scena americana dove cercheranno di operare una singolare fusione fra questi due ambiti, dando così vita al cosiddetto «stile Hollywood» che, come vedremo, molto ha fatto discutere la musicologia spesso sollevando violente critiche.

Stando alle sue stesse parole, Korngold entra nel cinema in maniera piuttosto casuale, ignaro dei principi che reggono la sintassi filmica e, di conseguenza, dei meccanismi che presiedono alla realizzazione della colonna sonora.⁷ «Quando sono venuto a Hollywood sei anni or sono» – dirà – «non conoscevo delle pellicole e della loro lavorazione più di un comune altro mortale che compra i biglietti al botteghino».⁸ Ben presto, però, questo neofita diviene uno dei compositori maggiormente acclamati, al punto da potersi permettere una serie di libertà letteralmente precluse agli altri che lo spingono ad adottare un metodo di lavoro veramente singolare. In una celebre intervista del 1941, il compositore dichiarerà:

Mi hanno riferito che il mio metodo di comporre sia del tutto diverso da quello degli altri musicisti hollywoodiani. Non scrivo meccanicamente, per così dire, note al tavolino in base alle durate di un film computate da un assistente e accompagnate da schizzi dell'azione per ciascuna sezione, ma compongo in sala di proiezione mentre la pellicola scorre davanti ai miei occhi. La faccio proiettare per me più volte, rullo dopo rullo, tante volte quante ne ho bisogno. Dove mettere la musica nel film è una decisione che spetta solo ed esclusivamente a me, anche se mi consulto a lungo con il direttore del settore musicale, il cui giudizio è molto importante, data la sua esperienza maturata sul campo. Informo periodicamente anche il produttore, di cui mi assicuro preventivamente il consenso sulle mie intenzioni. Ad ogni modo, in nessuno dei miei lavori, ho mai eseguito la mia musica anticipatamente, né per il capo del settore musicale, né per il regista o per il produttore. Parimenti i responsabili dello studio non hanno mai ascoltato la mia musica prima del giorno della prima proiezione privata. Il produttore esecutivo mi chiama sempre per esaminare il montaggio definitivo e mi invita a esprimere la mia opinione, sia essa positiva oppure negativa, riguardo ai cambiamenti proposti. Anch'io posso dare dei suggerimenti. Il vero e proprio allestimento della partitura musicale inizia solo quan-

⁶ Furono proprio Steiner e Korngold i due autori che maggiormente contribuirono alla codificazione del linguaggio musicale hollywoodiano. Nato a Vienna, Max Steiner si era formato in un ambiente artistico e musicale di grande rilievo, frequentando Felix Weingartner e Gustav Mahler. Circostanza che contribuisce a chiarire il suo ricorso alle grandi masse orchestrali e la sua concezione della musica cinematografica come un lungo ed ininterrotto fluire sonoro. La sua creazione maggiormente nota è sicuramente quella per *Gone with the Wind* di Victor Fleming (*Via col vento*, 1939) che esemplifica al meglio le caratteristiche della musica hollywoodiana. La sua lunghezza, più di metà dell'intero film, il costante ricorso alla tecnica del motivo conduttore, l'orchestrazione di derivazione wagneriana rendono questa partitura un vero e proprio modello, in positivo e in negativo, di quella musica.

⁷ Artefice dell'arrivo di Korngold alla Warner fu Leo F. Forbstein, direttore d'orchestra al Grauman's Metropolitan Theatre di Hollywood e direttore del Music Department della Warner Bros. dal 1929 al 1948.

⁸ TONY THOMAS, *Film Score: The Art & Craft of Movie Music*, Burbank (CAL), Riverwood Press, 1991, p. 87.



Anthony Adverse di Mervyn LeRoy, Warner Bros., 1936.

do è stato ultimato il montaggio definitivo del film, anche se la maggior parte dei temi principali e dei motivi che genericamente indicano delle atmosfere mi vengono in mente leggendo il copione. Quando il film è arrivato al montaggio definitivo, allora posso iniziare a comporre attenendomi alle durate precise per i diversi momenti musicali. I cambiamenti dopo l'anteprima spesso sono dolorosi anche se, fortunatamente, la mia musica non è mai stata decurtata in maniera significativa.⁹

Ben diverse saranno le considerazioni di Mario Castelnuovo Tedesco – solo per citare un altro compositore di fede israelita che proveniva dall'area colta, anch'egli emigrato in America in seguito all'avvento della dittatura fascista – che invece lavorava alla MGM. Nell'essere estremamente critico nei confronti di questo complesso sistema di produzione, Castelnuovo Tedesco si era ben presto reso conto che, nell'industria cinematografica americana, «il musicista non è che una vite in una macchina ben oleata»,¹⁰ pronto ad adattarsi alle necessità dell'allestimento della pellicola, spesso subordinando le proprie idee e la propria personalità. Ne consegue la disillusione sulla musica da film,

⁹ Ivi, pp. 88-89.

¹⁰ MARIO CASTELNUOVO TEDESCO, *Una vita in musica (un libro di ricordi)*, a cura di James Westby, l'iesole, Cadmo, 2005, pp. 340-341.

tipica del resto della gran parte dei musicisti europei, *in primis* Schönberg e Stravinskij,¹¹ che in quegli anni erano giunti in America e si erano confrontati con la complessa realtà delle immagini in movimento.

Consapevole della sua posizione, Korngold vive invece con 'disinvoltura' la propria esperienza a Hollywood, confortato e coadiuvato dalla presenza di alcuni orchestratori, tra cui Hugo Friedhofer, subito rivelando quegli atteggiamenti e quelle consapevolezze che lo rendono un compositore cinematografico per eccellenza.¹²

L'ingresso a Hollywood

L'ingresso a Hollywood è dovuto a Max Reinhardt che, per l'allestimento del suo *A Midsummer Night's Dream* (1935),¹³ invita Korngold a curare gli adattamenti di alcune composizioni di Felix Mendelssohn-Bartholdy. Il 'battesimo' con la settima arte avviene dunque con uno dei momenti maggiormente noti della tradizione del cinema shakespeariano: una tradizione molto ricca che può essere circoscritta all'interno di ben precise tipologie e che comporta l'assunzione di diversi atteggiamenti musicali.¹⁴ Korngold sceglie dei brani adatti allo spirito fiabesco dell'azione scenica, attingendo ad alcuni momenti dei *Lieder ohne Worte* e al Notturmo op. 67 n. 1, oltre ovviamente ad alcuni momenti della *Suite*.¹⁵ Egli, però, non si limita alla semplice citazione di questi

¹¹ «Avevo sognato di vedere al cinema *Seraphita* di Balzac o *Verso Damasco* di Strindberg o la seconda parte del *Faust* di Goethe o persino il *Parsifal* di Wagner. Rinunciando alla legge della "unità di spazio e di tempo", tutte queste opere erano suscettibili di una realizzazione come film sonoro, ma l'industria continuò a soddisfare soltanto i bisogni e le richieste della gente comune che riempiva le sale.» (ARNOLD SCHÖNBERG, *L'arte e il cinema* [Art and the Moving Picture, 1940] in *Stile e pensiero. Scritti su musica e società*, a cura di Anna Maria Morazzoni, Milano, il Saggiatore, 2008, p. 170). Ricordiamo, brevemente e di sfuggita, che le critiche di Igor Stravinskij nei confronti di Hollywood e della sua musica furono ancor più violente e feroci. Al contrario, Korngold non pensava che il cinema necessariamente mortificasse la musica: «il cinema è una strada maestra verso le orecchie e il cuore del grande pubblico, e noi dobbiamo vederla come un'opportunità per l'arte musicale» (CARROL, *The Last Prodigy*, qui citato da MARIO TEDESCHI TURCO, *Paradigmi e anomalie musicali in un «melo» classico: Korngold e «Deception» di Irving Rapper*, in *Il melodramma*, a cura di Elena Dagrada, Roma, Bulzoni, 2007, p. 191).

¹² Negli Stati Uniti d'America l'atto compositivo rientrava in una complessa pianificazione, in cui la figura dell'orchestratore – citato o meno nei *credits* – assumeva un ruolo determinante. Cogliamo l'occasione per ricordare che Korngold ha vinto due Oscar, per *Anthony Adverse* di Mervyn Le Roy (*Avorio nero*, 1936) e *The Adventures of Robin Hood* di Michael Curtiz.

¹³ Alla regia aveva collaborato anche William Dieterle. Il film offriva una preziosa opportunità a Reinhardt per poter esprimere la propria concezione del film sonoro che, a suo avviso, doveva essere «fusione di musica, effetti sonori, dialogo breve ed essenziale e pantomima» (*Il sogno hollywoodiano della mitteleuropa*, a cura di Leonardo Quaresima, «Quaderni della Cineteca di Bologna, 1», 1982, p. 79).

¹⁴ Basti pensare a quelli adottati da Roman Vlad per *Giulietta e Romeo* (1954) di Renato Castellani, oppure da Miklós Rosza per *Julius Caesar* di Joseph L. Mankiewicz (1953). Di particolare interesse le soluzioni impiegate da Jacques Ibert che, a proposito della musica scritta per il *Macbeth* di Orson Welles (1948), ebbe a dire: «Non ci penso neppure a comporre un commento con le magniloquenti caratteristiche di una sinfonia o di un'opera: non voglio essere enfatico, voglio essere cinematografico» (in *Ombre che camminano. Shakespeare nel cinema*, a cura di Emanuela Martini, Torino, Lindau, 1998, p. 131).

¹⁵ Per quanto riguarda il lavoro di Korngold nei confronti dell'originale mendelssohniano, si veda BRENDAN CARROL, *The making of Max Reinhardt's celebrated Film of «A Midsummer Night's Dream»*, booklet del CD «A Midsummer Night's Dream», *The original score by Erich Wolfgang Korngold*, CPO 999449-2, 1999, pp. 20-25.

materiali ma li riadatta rendendoli funzionali alle esigenze della pellicola.¹⁶ Un incarico apparentemente di poco rilievo ma che, in realtà, appartiene alle tipiche mansioni di un compositore che lavora nel mondo delle immagini in movimento, dove i problemi della trascrizione di opere appartenenti alla tradizione, oppure di brani che invece fanno parte della musica da consumo, si presentano ripetutamente. Sin da questo primo contatto con il mondo del cinema, la maniera con cui Korngold interpreta il lavoro del 'cinematografaro' è straordinaria.

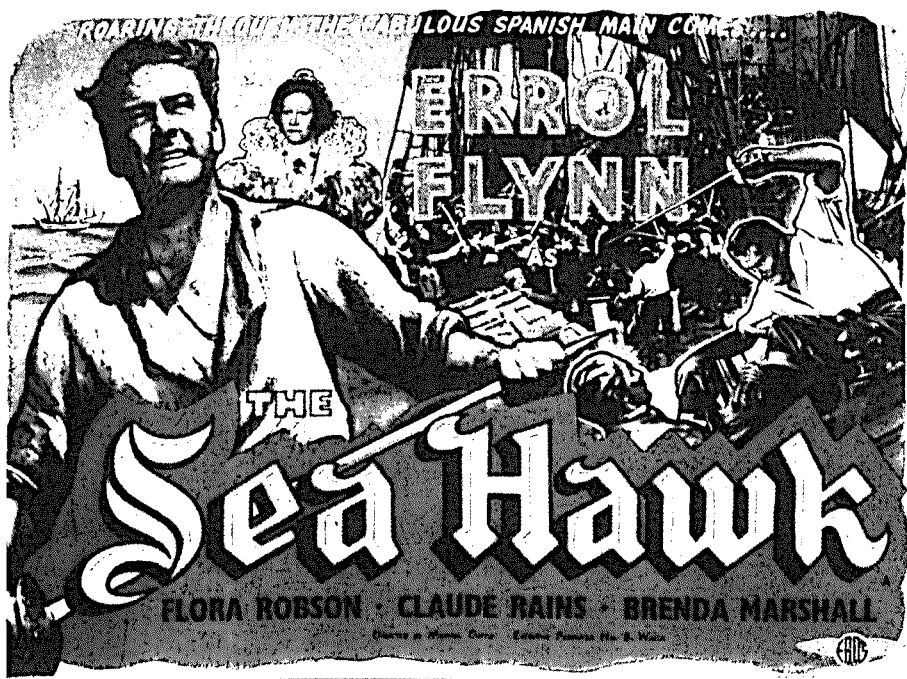
Nelle fasi di allestimento musicale, il suo «senso innato del tempo» stupisce subito anche coloro che, di comprovata esperienza, lavorano nella 'bottega' cinematografica da lungo tempo;¹⁷ parimenti il suo modo di partecipare alle diverse fasi di registrazione rivela atteggiamenti inconsueti e di grande modernità.¹⁸ Musicisti, tecnici ma anche attori – questi ultimi sorpresi per la maniera con cui egli riusciva ad ottenere una trama perfetta tra le battute del dialogo e la musica, sapendo adattare la recitazione sui ritmi musicali – ricordano sempre la grande professionalità con cui Korngold sa muoversi nei labirinti della produzione cinematografica.¹⁹

¹⁶ Ricordiamo che anche l'ultimo lavoro cinematografico di Korngold, *Magic Fire* di William Dieterle (*Fuoco magico*, 1954), consiste di un seguito di arrangiamenti della musica di Richard Wagner. «*Fuoco magico* è un'operazione hollywoodiana abbastanza tipica, realizzata da una casa minore (la Republic) ma con un indubbio sforzo produttivo, specie per quanto riguarda scenografie e costumi. Meno soddisfacenti il percorso biografico, assai schematizzato, e l'interpretazione dell'inespressivo attore britannico Alan Badel [...]. Noto invece la parte musicale, registrata sotto la supervisione di Erich Wolfgang Korngold [...] e con la partecipazione dell'Opera di Stato bavarese» (ERMANNO COMUZIO, *Wagner e il cinema. Itinerario di un rapporto*, in *L'immagine in me nasce. Richard Wagner: un itinerario cinematografico*, «Quaderni di Musica e Film», 1, Comune di Venezia, Assessorato alla cultura, 1983, p. 13).

¹⁷ «Quando gli fecero vedere per la prima volta lo studio di Henry Blanke, Korngold gli domandò: "Quanto fa un piede di film?" "Dodici pollici...", replicò l'altro ironicamente. "No, insistette Korngold, intendo dire quanto fa sullo schermo". Nessuno aveva mai fatto questa domanda e qualcuno andò ad informarsi. Quando ricevette la risposta – due terzi di secondo – Korngold sorridendo disse: "Ah..., esattamente la stessa durata delle prime due battute dello *Scherzo* di Mendelssohn» (TONY THOMAS, *Music for the movies*, Los Angeles, Silman-James Press, 1997, pp. 160-184: 171-172). Si noti la diversità dell'atteggiamento di GÖRREDO PETRASSI (*Autoritratto. Intervista elaborata da Carla Vasio*, Bari, Laterza, 1991, pp. 51-52) che, ricordando la sua breve avventura cinematografica, dirà: «Comunque, preparare la musica per delle immagini mi faceva un effetto di noia mortale, mi pareva di essere in carcere. [...] La limitazione del minutaggio: un minuto e otto secondi, due minuti e ventitré secondi, i tempi ti venivano imposti, non eri tu a sceglierli. E poi c'era la necessità di adattare la musica all'immagine con una corrispondenza intransigente».

¹⁸ Così racconta Korngold la sua esperienza: «Ho dovuto fare delle registrazioni preliminari – i cosiddetti *play-back* – dello *Scherzo* e del *Notturmo* di Mendelssohn, che furono diffuse da enormi altoparlanti durante gli episodi ballati. Ho poi diretto l'orchestra sulla scena per le riprese complicate e, dopo che il film era stato montato, un certo numero di brani che vennero inseriti come musica di sottofondo. Ho anche dovuto inventare un nuovo metodo, in realtà una combinazione di tre tecniche, per la musica che accompagnava le parti recitate: dapprima scrivevo la musica, poi dirigevo, senza l'orchestra, l'attore sulla scena per fargli declamare il suo testo al ritmo appropriato e, infine, talvolta molte settimane più tardi, registravo con le cuffie la parte orchestrale» (in CARROL, *The making of Max Reinhardt's celebrated Film* cit., p. 19).

¹⁹ Si veda, a tal fine, la testimonianza di Victor Jory a proposito dell'allestimento del *Sogno di una notte di mezz'estate* (ivi, p. 19).



Il poster di *The Sea Hawk* di Michael Curtiz (con Errol Flynn, Brenda Marshall, Claude Rains, Donald Crisp, Flora Robson, Alan Hale, Sr. Henry Daniell), Warner Bros., 1940.

Un fortunato sodalizio: Erich Wolfgang Korngold e Michael Curtiz

Ben presto, Korngold diviene 'il musicista' di Michael Curtiz e partecipa alla realizzazione di alcuni film che diventeranno dei veri e propri punti di riferimento nella storia del genere avventuroso. In riferimento a queste pellicole, Sergio Miceli ha parlato di uno «scompenso fra qualità filmica e qualità musicale» che ripropone un tipico problema della storia del cinema, dove spesso accade che le musiche non siano all'altezza del film, vedi il neorealismo in Italia, oppure, viceversa, trascendano la sua non eccelsa qualità, come accade appunto nelle colonne sonore firmate da Korngold per Curtiz. Quirino Principe, invece, nota che la funzione del compositore austriaco è stata così rilevante al punto da aggiungere bellezza e fascino «a film magari *routiniers* ma condotti con ottimo mestiere», e aggiunge poi che «si deve alla sua musica se certe scene in cui campeggiano le acrobazie e le rodomontate di Errol Flynn sono rimaste, intrise nelle ossa di quei suoni, memorabili». ²⁰ Gli storici del cinema sono propensi, comunque, a valutare in termini estremamente positivi questa collaborazione, al punto che Mario Guidorizzi parla di «valore pressoché assoluto» delle partiture di Korngold, aggiun-

²⁰ QUIRINO PRINCIPE, *Verso «Die tote Stadt»*, in *Die tote Stadt*, Catania, Teatro massimo V. Bellini, 1996, p. 20 (programma di sala).

gendo poi che esse seguono le direttrici wagneriane, talvolta utilizzando soluzioni molto moderne, come accade in *The Sea Hawk*.²¹

L'esperienza cinematografica di Korngold, per certi versi, si riassume nel sodalizio con Curtiz: proprio in questa collaborazione il musicista ha modo di sviluppare appieno le proprie possibilità, trovando la giusta ispirazione nel linguaggio del regista che sembra, d'altro canto, essere naturalmente predisposto a favorire un determinato utilizzo della musica. Ciò, invece, non accade con altri cineasti, nei cui film Korngold spesso si adatta alle più scontate formule della retorica, scivolando talvolta nella banalità e nell'ovvietà. Solo con Curtiz egli ha modo di realizzare la propria concezione drammaturgica del commento sonoro che, com'è noto, vede una significativa coincidenza con quella del teatro d'opera. Un film, come egli ebbe più volte a dire, è «un'opera senza canto», di conseguenza, in sede compositiva, egli assume tutte quelle consuetudini che appartengono alla musica operistica, sapientemente adattate e finalizzate alle esigenze del racconto filmico.²² Ecco allora la musica dei titoli di testa di *The Sea Hawk* organizzata a la manière de un'ouverture, la struttura a forme chiuse dei diversi numeri che accompagnano quasi ininterrottamente la narrazione, e l'utilizzo del *Leitmotiv* (se ne vedano i due principali nell'es. 1) quale strumento imprescindibile di organizzazione della partitura:

ESEMPIO 1 – Erich Wolfgang Korngold, *The Sea Hawk*, titoli di testa

a)



b)



A questo si unisce un'orchestrazione di derivazione tardo ottocentesca, dove evidenti sono i lasciti dello stile sinfonico straussiano-mahleriano-pucciniano, che impegna l'orchestra in prestazioni di grande rilievo e che diviene parimenti uno strumento espressivo determinante per assecondare i cambiamenti delle diverse scene.²³

²¹ MARIO GUIDORIZZI, *Michael Curtiz. Un europeo a Hollywood*, Verona, Mazziana, 1981, p. 42.

²² Parlando con Hugo Friedhofer, Korngold ebbe a dire che la musica di Giacomo Puccini per *Tosca* fosse la miglior partitura cinematografica mai scritta.

²³ ROYAL S. BROWN (*Overtones and Undertones. Reading Film Music*, Berkeley-Los Angeles, The University of California Press, 1994, pp. 97-118) sottolinea giustamente che Korngold non è solamente un grande inventore di temi, come si trova in tutti i manuali di musica da film, ma piuttosto anche un bravissimo orchestratore e cita la sua maestria nell'utilizzare gli ottoni nelle *ouvertures* e nelle tante marce che affollano le sue partiture e che ricordano situazioni mahleriane. Dal canto suo Eleanor Aller, primo violoncello dell'orchestra della Warner, ricorda quando prese in mano per la prima volta una delle partiture cinematografiche di Korngold: «Ci sediamo al posto di lavoro e, aperta la partitura, rimaniamo esterrefatti: la pagina era annerita solo dalle note!» (CARROL, *The Sea Hawk. Background to the Score* cit., p. 16).

Al tempo stesso, Korngold riesce a mediare questi atteggiamenti con una serie di consapevolezze prettamente cinematografiche – in questo, senza dubbio, risiede l'efficacia della sua musica per film – che rendono le sue colonne sonore perfettamente aderenti alle esigenze del montaggio delle immagini in movimento.

Musica cinematografica di derivazione operistica

Le cifre compositive che riportano alla drammaturgia operistica si manifestano compiutamente a partire da *Captain Blood* (1935). I titoli di testa presentano il tema eroico del film, eseguito da una fanfara e con una ritmica molto marcata e sincopata, a cui fa poi seguito quello lirico degli archi, molto sentimentale.²⁴ Questa dialettica, comune del resto alla maggior parte della musica dei *Main Titles*, esemplifica la polarità della narrazione: «avventura come guerra ed imprese eroiche, ma anche come viaggio senza fine, libertà suprema, distesa sconfinata del mare, lontananza e nostalgia».²⁵ Lo *score* di questo film, che vede Errol Flynn e Olivia De Havilland protagonisti, fa uso in maniera sistematica di alcuni *Leitmotive* che, opportunamente variati, ricorrono costantemente nella narrazione. A partire da questo esordio, dove il commento sonoro appare fortemente condizionato dalla drammaturgia operistica, le caratteristiche della musica di Korngold emergono subito in maniera marcata.

La tentazione, facile e superficiale, di interpretare questi atteggiamenti compositivi, comuni alla gran parte dei maestri hollywoodiani, come estranei alle esigenze del cinema, è molto forte e potrebbe portare a giudizi errati e superficiali. Prima di procedere, sarà allora necessario ricordare che la musica hollywoodiana, spesso e a torto, è stata messa sotto accusa, se non violentemente criticata, sulla base di pregiudizi nati, in particolar modo, in seguito alla riflessione di Adorno e Eisler. Com'è noto, il filosofo e il musicista, nel condurre in pieno accordo la loro battaglia per l'ingresso della «musica nuova» nel cinema, avevano rivolto espressamente la loro polemica nei confronti della musica prodotta all'interno degli studi hollywoodiani. Già il primo paragrafo del loro celebre volume, che non a caso reca come titolo *Pregiudizi e cattive abitudini*, appare fortemente condizionato da questa polemica e mette in risalto i presunti stereotipi musicali hollywoodiani.²⁶ Questi consisterebbero, innanzitutto, nella consuetudine di realizzare il tessuto connettivo sonoro ricorrendo alla pratica del *Leitmotiv*, cifra maggiormente importante della drammaturgia wagneriana, qui ridotta a semplice motivo da «segnaletica stradale», incapace di strutturare coerentemente il discorso musicale.²⁷ Elevando questi procedimenti di carattere narrativo a motivo fon-

²⁴ Questo tema verrà ripreso nella Sinfonia op. 40 del compositore. Una breve analisi di questa colonna sonora è stata realizzata da TONY THOMAS, *booklet* del CD *Captain Blood*, Naxos, 8.557704, 2005.

²⁵ TEDESCHI TURCO, *Erich Wolfgang Korngold* cit., p. 117.

²⁶ THEODOR WIESEGRUND ADORNO-HANNS EISLER, *La musica per film [Komposition für der Film, 1969]*, Roma, Newton Compton, 1975.

²⁷ «Il carattere costruttivo del *Leitmotiv*, la sua pregnanza e brevità erano sin dall'inizio in rapporto con la grandezza dei giganteschi drammi musicali dell'era wagneriana e post-wagneriana. Proprio perché il *Leitmotiv*

dante della musica da film, ne deriva poi la messa in risalto del parametro melodico che contribuisce ulteriormente a identificare personaggi e a sottolineare la loro presenza nel corso del racconto ma che, ancora una volta, risulta essere un espediente che contrasta con le leggi del cinema.

In realtà, questa drastica presa di posizione andrebbe ridimensionata, ponendo anche dei precisi 'distinguo'. Quando la musica viene usata in sinergia con altri linguaggi, come accade nel cinema, il procedimento leitmotivico non risulta essere un banale motivo, come Adorno e Eisler vorrebbero, ma svolge una funzione drammatica ben precisa, riportando alla memoria dello spettatore non solo persone e oggetti con procedure identificanti, ma piuttosto situazioni per cui i fatti vengono elevati al di sopra del normale scorrimento del tempo. Molto accortamente, Carlo Piccardi ha così avanzato una tesi per cui l'accostamento maggiormente plausibile per l'utilizzo del motivo conduttore in sede cinematografica non sia tanto il dramma wagneriano, bensì il poema sinfonico, «perlomeno per lo svolgimento narrativo (più che drammatico) a cui risulta sottoposto e che ne determina l'obbedienza esteriore a un meccanismo di denotazione di oggetti, personaggi, situazioni, apparentemente ridotto a schematico ed impersonale organismo sonoro». ²⁸

Già Zofia Lissa aveva sostenuto la liceità di questo utilizzo, sottolineando che «le pecche non stanno nella tecnica leitmotivica stessa, ma nella maniera di utilizzarla», mettendo così in risalto la capacità che il *Leitmotiv* ha di caratterizzare i personaggi, soprattutto con quelle caratteristiche che l'immagine non è in grado di dare. ²⁹ La congenialità dell'utilizzo del *Leitmotiv* in sede di musica da film è, pertanto, fuori discussione, e l'esperienza di Korngold testimonia come questo genere di pregiudizi possa essere facilmente contraddetto.

Proprio l'analisi delle sue partiture cinematografiche dimostra che impiegare il *Leitmotiv* come principio organizzativo non significa, aprioristicamente, ridurre la musica a semplice applicazione meccanica. Korngold, infatti, non utilizza i temi semplicemente in maniera connotativa, ma piuttosto li eleva a un orizzonte metaforico, invitando a un'interpretazione del testo filmico dove la musica è una chiave di lettura molto importante per cogliere le segrete movenze delle gesta degli eroi che affollano i racconti di Curtiz. Per fare questo, i temi sono costantemente sottoposti a procedimenti di variazione subendo dei trattamenti che, di volta in volta, permettono loro di interagire in

non è in sé musicalmente sviluppato, esso – per acquisire un senso compositivo che travalichi la sua mera funzione indicativa – richiede spazi musicali ampi. L'atomizzazione del materiale corrisponde alla monumentalità della costruzione. Questa corrispondenza viene meno nel cinema, poiché la tecnica cinematografica è in sostanza una tecnica di montaggio. Il cinema richiede necessariamente interruzioni, non la continuità. [...] La funzione del *Leitmotiv* si riduce a quella di un cameriere musicale che, con aspetto compreso, presenta il suo signore, mentre tutti sanno chi è. La tecnica altre volte efficace, diviene mero raddoppiamento, inefficace ed antieconomico» (ivi, pp. 22-23).

²⁸ CARLO PICCARDI, *Concrezioni mnemoniche della colonna sonora*, «Musica/Realtà», 21, dicembre 1986, p. 150.

²⁹ ZOFIA LISSA, *Ästhetik der Filmmusik*, in ENNIO SIMEON, *Per un pugno di note*, Milano, Rugginenti, 1995, p. 24.

maniera diversa con le immagini. È questo un requisito fondamentale di gran parte della musica cinematografica e che le colonne sonore di Korngold esaltano. I film di Curtiz a cui egli ha collaborato sono sempre ben connotati musicalmente dai temi principali che, per poter assumere una funzione narrativa, vanno incontro a forme di variazione. Variazioni che non hanno nulla a che vedere con i raffinati procedimenti tipici della tradizione classico-romantica ma che, al contrario, investono i parametri di un tema in maniera evidente e immediata, sì da assecondare le esigenze del racconto e risultare comprensibili agli occhi del pubblico.

Se in *Captain Blood* questo procedimento non è ancora pienamente sviluppato, già in *The Adventures of Robin Hood* si presenta con una notevole complessità: un folto numero di temi va così incontro ad un processo di metamorfosi incessante che li rende strettamente correlati.³⁰ La musica si sviluppa tramite procedimenti di continua selezione e ricomposizione dei materiali sonori, costringendo a riflettere su quanto ascoltato e sui procedimenti allusivi che sono stati messi in risalto. Il tema del protagonista del racconto, citazione dell'*ouverture* «*Sursum Corda*» op. 13, diviene una marcia nel momento in cui Robin Hood entra nel castello di Sir Guy, assumendo toni inquietanti a mettere in risalto il pericolo imminente, oppure un delicato e lirico tema d'amore, quando invece accompagna la scena in cui Robin avvicina Marian. Nella conclusione esploderà in un *fortissimo* quando si chiuderanno le porte del castello di Riccardo, finalmente rientrato in patria.³¹

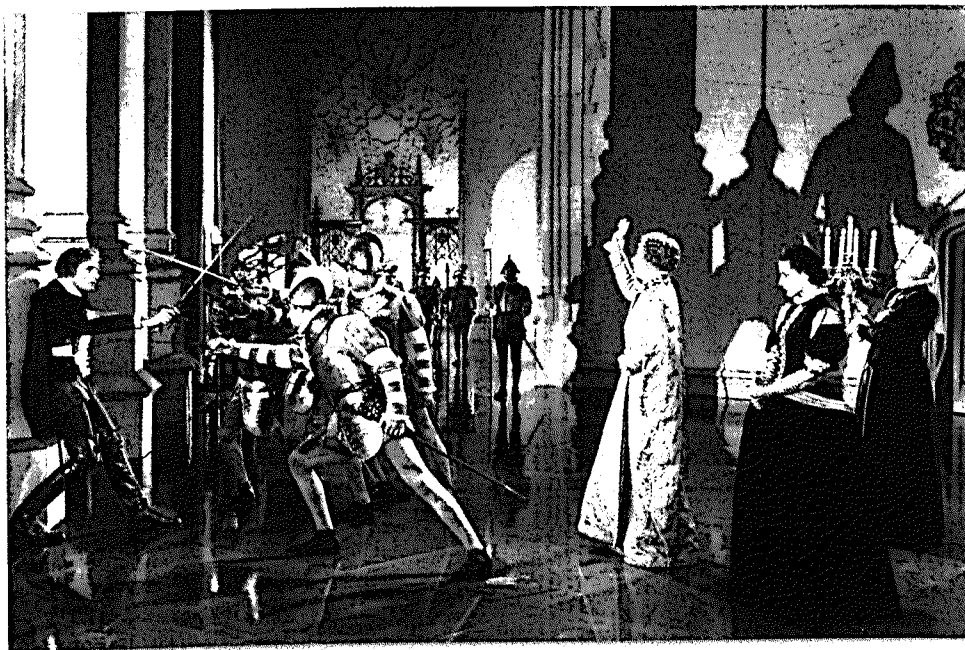
Parimenti il secondo tema di *The Sea Hawk* diviene la cellula germinale da cui nascono i temi che accompagnano la nascita e l'evoluzione del legame d'amore fra Thorpe e Doña Maria, andando incontro a procedimenti di variazione di grandissima efficacia, come accade nella sequenza nel giardino della reggia, dove la musica diviene la sua chiave espressiva privilegiata.

ESEMPIO 2 – Korngold, *The Sea Hawk*, tema



³⁰ Per quanto riguarda questa colonna sonora si veda il *booklet* del CD (*The Adventures of Robin Hood*, Marco Polo, 8.225268, 2003) dove viene descritta la genesi e l'analisi della partitura.

³¹ A proposito di questo film, Quirino Principe mette in guardia nei confronti di una sua edizione in DVD messa in circolazione recentemente. «Il caso estremo a cui ci è capitato di assistere riguarda una singolare disavventura di Lino Patruno narrata dal settimanale «Film TV». Dopo aver acquistato il DVD di *Robin Hood* (1938) di Michael Curtiz [...], Patruno si è accorto che il DVD, prodotto dalla Warner Bros, sostituisce il doppiaggio originale e inimitabile [...] con uno nuovo, fondato su 'aggiornate' dizioni italiane, romanoidi e milanoidi. Peggio: è scomparsa la colonna sonora di Erich Wolfgang Korngold sostituita con un banale soundtrack» (QUIRINO PRINCIPALE, *Kubrick legato alla colonna*, «Il Sole-24 Ore», 52, 2005, p. 45). Simili operazioni si presentano ripetutamente. Poiché, nella maggior parte dei casi, la colonna sonora internazionale è andata perduta, il doppiaggio avviene sulla colonna sonora comprendente dialoghi, rumori e musica: l'annullamento dei dialoghi, di conseguenza, comporta anche quello dei rumori e della musica, spesso sostituita «da un banale soundtrack», come giustamente Principe sottolinea.



Brenda Marshall e Errol Flynn in due scori di *The Sea Hawk* di Michael Curtiz (altri interpreti: Claude Rains, Donald Crisp, Flora Robson, Alan Hale, Sr. Henry Daniell), Warner Bros., 1940.

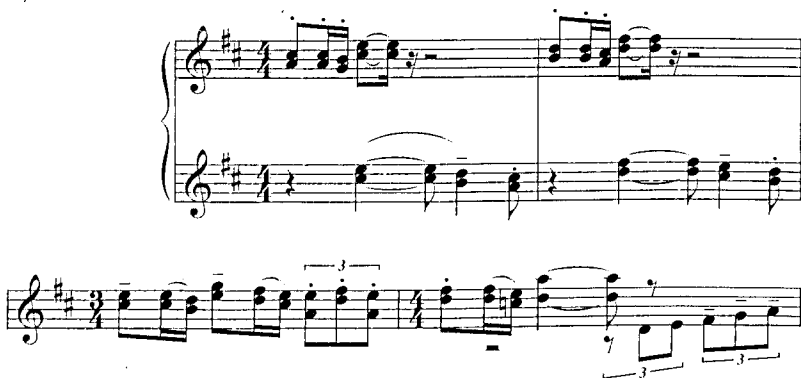
Qui il tema è dapprima accennato, quando Maria e Martha stanno raccogliendo delle rose (es. 3 a), per poi lasciare spazio a piccole citazioni del motivo generatore del tema del viaggio quando Thorpe entra nel giardino (es. 3 b):

ESEMPIO 3 – Korngold, *The Sea Hawk*, scena del giardino

a)



b)



Situazioni come questa sono estremamente eloquenti nel mettere in risalto come il trattamento del materiale tematico nella musica di Korngold riveli una perfetta funzionalità alle esigenze del montaggio. Senza dubbio è qui il grande pregio: nel suo essere autosufficiente – da questa constatazione siamo partiti all'inizio della nostra riflessione – la sua musica rivela allo stesso tempo una costante attenzione al montaggio della pellicola, per cui i cambi d'inquadratura procedono parallelamente con l'articolazione della partitura dando vita a delle relazioni audiovisive molto efficaci.³² La musica si integra all'interno della trama filmica sottolineando, mai in maniera scontata e banale, le immagini e rafforzando il ritmo del montaggio. Nella poetica di Korngold sembra, pertanto, muoversi il principio di ascendenza wagneriana dell'unità dell'opera d'arte, dove i diversi elementi comunemente concorrono alla realizzazione di un medesimo fine espressivo, contrariamente a quanto Ejzenštejn e Prokof'ev avevano teorizzato nel loro *Manifesto dell'asincronismo*.³³

Allo stesso tempo, la ricerca della perfetta coincidenza fra lo scorrimento delle inquadrature e del tempo musicale, momento centrale della poetica cinematografica di Korngold, rivela un'intrinseca debolezza proprio dalle premesse da cui parte. Varrà allora la pena ricordare che, già nel 1927, l'*Allgemeines Handbuch der Film-Musik*, firmato da Giuseppe Becce, Hanss Erdmann e Ludwig Brav, aveva posto un fondamentale quesito sulla possibilità che film e musica potessero dar luogo ad un legame artistico. Anche in questo caso il parametro ritmico era ritenuto il fecondo punto d'incontro dei due linguaggi, ma gli autori ponevano dei *distinguo* fra la semplice ed elementare corrispondenza audiovisiva, dove il ritmo delle immagini è scandito dalla musica, e la cosiddetta 'euritmia', dove la musica non si limita al semplice rafforzamento del richiamo dell'immagine ma bensì diviene «la sua capacità di trascenderlo, a livello del ritmo dettato al di là del tempo interiorizzato, e addirittura la dimensione metaforica di un immaginario sonoro scandito sulla cadenza dei significati che stanno oltre l'esperienza».³⁴

³² Il tempo della musica s'identifica a tal punto con quello della narrazione che spesso è modificato per mantenere integra questa coincidenza. In *The Private Lives of Elisabeth and Essex (Il conte di Essex, 1939)*, la musica della marcia trionfale del protagonista all'inizio del film subisce un vistoso rallentamento. I tempi calcolati durante la registrazione non trovarono un riscontro nel montaggio definitivo della pellicola e Korngold fu costretto a rallentare l'agogica del brano musicale.

³³ Com'è noto, sul finire degli anni Venti, quando il dibattito sul cinema sonoro era molto vivace, Sergej M. Ejzenštejn, Vsevolod Pudovkin e Grigorij V. Aleksandrov diedero vita a *Il futuro del sonoro. Dichiarazione*, noto anche come *Manifesto dell'asincronismo*, redatto in cinque punti e firmato nel 1928. Citando i suoi punti fondamentali, troviamo: «3. Solo l'impiego del suono in contrappunto con un pezzo di montaggio visivo offre nuove possibilità di sviluppare e perfezionare il montaggio. Le prime esperienze del sonoro devono essere pertanto indirizzate verso la non coincidenza del suono con le immagini. Solo questo metodo di montaggio può produrre l'effetto voluto e, col tempo, porterà alla creazione di un nuovo contrappunto orchestrale tra le immagini visive e le immagini sonore. La nuova scoperta tecnica non è casuale nella storia del film, ma lo sbocco naturale dell'avanguardia cinematografica. E, in virtù di questa scoperta, sarà possibile sormontare molti ostacoli altrimenti insuperabili» (in VSEVOLOD PUDOVKIN, *La settima arte [Film Technique and Film Acting, 1960]*, Roma, Editori Riuniti, 1961¹, 1974², pp. 134-135).

³⁴ Ipotesi che CARLO PICCARDI (*Mascagni e l'ipotesi del «dramma musicale cinematografico»*, in *Atti del Convegno Internazionale di Studi. Musica & Cinema*, a cura di Sergio Miceli, Firenze, Olshki, 1992, p. 90) vede giustamente realizzata nella musica di Pietro Mascagni per *Rapsodia satanica* di Nino Oxilia (1915).

Anche Ejzenštejn, nel 1937, riteneva che la musica e le immagini non dovessero procedere secondo lo stesso ritmo: il ritmo della musica apparteneva all'espressività e non doveva fermarsi alla banale coincidenza audiovisiva. La musica di Korngold, invece, non riesce a compiere questo salto, vincolata com'è alle necessità della rappresentazione e alla messa in risalto delle metafore che appartengono allo svolgimento del racconto. In questo risiede, forse, il suo limite.

I film drammatici

Il passaggio dal cinema d'avventura al genere drammatico, che s'inaugura con *The Sea Wolf* di Michael Curtiz (*Il lupo dei mari*, 1941), comporta un utilizzo di espedienti stilistici in parte differenti. La struttura melodica della partitura di questo film è dominata da intervalli di quarta e di quinta che, sin dai titoli di testa, sono affidati agli ottoni che connotano il film in maniera inequivocabile.³⁵ Il vero *Leitmotiv* della partitura sarà proprio questo inciso intervallare discendente che ben manifesta il clima che aleggia sulla nave. Anche la musica che accompagna i momenti d'amore fra John Garfield e Ida Lupino, brevi parentesi d'intensità lirica nel corso del racconto, si presenta con delle quarte ascendenti e propone uno struggente motivo affidato all'armonica. Garfield dice che quella musica è suonata in onore del medico di bordo che si è suicidato ma, dopo poche battute, l'armonica tace e il tema d'amore viene eseguito dagli archi. La musica passa, quindi, dal livello interno al racconto, la diegesi, a quello esterno, il commento extradiegetico, riproponendo una dialettica molto utilizzata in ambito cinematografico e che, nel caso specifico del film, ben mette in risalto la contrapposizione fra vita e morte che costantemente aleggia all'interno del racconto. Quale ulteriore testimonianza delle nuove vie che la musica di Korngold stava perseguendo, in questo film troviamo l'utilizzo di un Novachord, un sintetizzatore di cui egli si serve per mettere in risalto la follia di Larsen e l'avanzamento della sua cecità,³⁶ anticipando una delle consuetudini con cui il cinema utilizzerà la musica elettronica al proprio interno.

³⁵ Un universo linguistico con delle atmosfere marcatamente espressioniste. A completamento dei rapporti che uniscono Korngold al cinema, varrà la pena ricordare che *Die tote Stadt* «con le sue atmosfere nebbiose e i contorni sfumati di *Bruges la Morte*» – come ha notato accortamente Elvio Giudici –, «questa epitome del neoromanticismo simbolista si coniuga dunque perfettamente all'espressionismo di certo cinema nordico anni Venti (*Ombre ammonitrici* di Robinson con un po' di *Destino* di Lang, guardando dappresso il *Tesoro d'Arne* di Stiller e il *Carretto fantasma* di Sjöström): atmosfere, trame e financo tecniche compositive del melodramma sempre più si sovrappongono insomma a quelle del cinema in un percorso parallelo destinato a concludersi, com'era inevitabile, con la fagocitosi del primo ad opera del secondo nel favore dell'immaginario collettivo» (ELVIO GIUDICI, *L'opera in CD e video. Guida all'ascolto di tutte le opere liriche*, Milano, Il Saggiatore, 2007³, p. 554).

³⁶ Il Novachord fu il primo sintetizzatore al mondo, brevettato dalla società Hammond nel 1939. Si trattava di una tastiera a più voci a sei ottave di estensione, dotata di quattordici filtri e vibrato.



Poster di *A Midsummer Night's Dream*, di Max Reinhardt (con Ian Hunter, Verree Teasdale, Hobart Cavanaugh, Dick Powell, Ross Alexander, Olivia de Havilland, Jean Muir, Grant Mitchell, Frank McHugh, Dewey Robinson, James Cagney), Warner Bros., 1935; fu la prima collaborazione di Korngold col cinema di Hollywood.

Erich Wolfgang Korngold e la musica da film: un bilancio

In queste nostre pagine siamo partiti da un'affermazione paradossale che negava a Korngold la possibilità di essere definito «compositore cinematografico». In realtà, come abbiamo visto, non solo Korngold ha esercitato un ruolo di primo piano nel cinema americano ma ha creato, invece, un vero e proprio stile destinato a influenzare le generazioni successive di compositori. Senza voler enfatizzare il valore delle sue partiture, di cui abbiamo cercato di mettere in risalto meriti e limiti, è lecito affermare che la sua musica ha saputo esprimere appieno una determinata epoca della storia del cinema, dove alla musica da film venivano richieste determinate funzioni che oggi forse appaiono desuete, messe inevitabilmente in crisi dai venti innovatori che hanno animato il vecchio continente nel secondo dopoguerra e che hanno letteralmente rivoluzionato lo statuto del commento sonoro cinematografico. Korngold resta ugualmente un maestro: maestro nell'orchestrazione, nella scrittura melodica, nell'elaborazione tematica e, in genere, nella capacità di leggere e interpretare un racconto cinematografico. Alla sua lezione hanno guardato molti musicisti, talvolta con delle piccole dediche che celano noti temi delle sue partiture maggiormente celebri. Ha forse pensato a lui anche John Williams in *Indiana Jones*?

Leonhard Adelt

Un giudizio di Puccini sul teatro musicale tedesco contemporaneo (1921)*

Nell'ottobre 1920, quando l'Opera di Stato allestì tre atti unici di Giacomo Puccini – *Il tabarro*, *Suor Angelica* e *Gianni Schicchi* – il compositore venne personalmente a Vienna. Il mero ricordo basta a elettrizzarlo: «Vienna è la città tedesca più musicale in assoluto, la città di musicisti autentici e dell'autentica comprensione della musica. Appena si darà l'occasione, ritornerò». «Forse per la prima della sua nuova opera?»

«Ci vuole ancora tempo. Finora è pronto soltanto il primo atto e sarà un'opera in cinque atti. Sono appena stato in Germania per una pausa nel lavoro. Sarà una grande opera, *Turandot*, ma da Gozzi desume soltanto l'idea di fondo e non ha nulla a che fare con Schiller. Simoni e Adami mi scrivono il libretto». Si coglie che a sessantadue anni il lavoro gli procura grande gioia. Non è né inquieto né laconico, la musica fluisce da una sorgente che ha mantenuto integra la sua forza. Non lo irrita neppure ascoltare musica diversa, proprio il contrario: è venuto a Monaco in occasione del Festival estivo del teatro cittadino per conoscere la nuova musica tedesca.

«Qui a Monaco ho ascoltato *Palestrina* di Pfitzner, *Das Spielwerk der [sic] Prinzessin* di Schreker e *Josephslegende* di Richard Strauss». E il suo giudizio? Il maestro italiano non si tappa la bocca e il suo parere, che naturalmente va valutato in termini puramente soggettivi, è segnato dalla massima franchezza. Scuote la testa dubbioso verso

* L'articolo di Leonhard Adelt (1881-1945) – da un'intervista realizzata a Monaco di Baviera – è apparso sulla «Neue Freie Presse» di Vienna il 2 settembre 1921 col titolo *Bei Puccini (Da Puccini)*: lo pubblichiamo perché contiene considerazioni di notevole interesse sui compositori tedeschi coevi impegnati sulle scene liriche, e in particolare modo su Erich Wolfgang Korngold, che in queste pagine viene gratificato da un giudizio molto positivo. La dichiarazione di Puccini, uno dei maghi delle scene europee e mondiali del tempo, in favore del *Wunderkind* suonano come un'autorevolissima investitura (specie se si valutano in relazione alla stroncatura affibbiata al *Palestrina* di Pfitzner). Anche se sono noti i rapporti che legavano Puccini al potente critico Julius Korngold (ed egli stesso non ne fa mistero), quasi una sorta di 'agente' del compositore per i paesi di lingua tedesca, il giudizio non è viziato da interessi 'di bottega', anche perché riflette l'opinione di altri musicisti che appoggiarono i primi passi di Erich Wolfgang Korngold nell'agone teatrale, da Gustav Mahler a Bruno Walter a Otto Klemperer, che diresse *Die tote Stadt* nella *première* a Colonia del 1920. Il testo contiene alcune inesattezze (come l'attribuzione della creazione del ruolo di Rodolfo della *Bohème* a Enrico Caruso, ad esempio, mentre nessuna fonte epistolare attesta l'idea di dividere *Turandot* in cinque atti, anzi: proprio nel settembre 1921 pensava a un'articolazione dell'opera in due atti), ma anche spunti preziosi, come l'aneddoto sulla *Lupa* (databile al 1894) che, sebbene a posteriori, ci fornisce un giudizio tagliente del Maestro su Verga e sul verismo musicale. Ringrazio Arne Stollberg per avermi fornito la copia fotostatica di questo articolo (MG).



Caricatura apparsa nel «Neues Wiener Tagblatt», 1911. Korngold bambino è attorniato (in senso orario), da Siegfried Wagner (compositore, figlio di Richard; 1869-1930), Max Reger (organista e compositore; 1873-1916), Arthur Nikisch (direttore d'orchestra; 1855-1922), Eugène d'Albert (pianista e compositore; 1864-1932) e Richard Strauss.

la nuova musica tedesca. «La speculazione filosofica non è lo scopo della musica. Certamente, vi si riconosce un debito verso Wagner, che stimo e ammiro. Ma ciò che era lecito e possibile al genio superiore di Wagner, diventa letale per i suoi successori. Non c'è nulla di peggio del secondo atto del *Palestrina* di Pfitzner, vorrei proprio vederlo tagliare per intero! Dove Pfitzner resta controllato è ancora passabile ma, appena si impegna in una ritmica forte, fallisce. Mi pare ancor più preoccupante quando la speculazione intellettuale si abbandona all'erotismo, come in Schreker. Nei romanzi questo pesante insistere sulla sessualità, che per noi è qualcosa di naturale, procede del tutto contro il sentimento; la musica deve spronare ed elevare, non angustiare. Nella *Josephslegende* l'allestimento scenico del teatro nazionale è splendido, è magnifica questa coordinazione di musica e danza. Però, considerando il talento straordinario di Richard Strauss, la musica è troppo povera, troppo superficiale, troppo facile. E poi: è un disastro che i compositori tedeschi vogliano scriversi da soli i testi sull'esempio di Wagner. In questo modo Pfitzner e Schreker si rovinano da soli».

«Però, anche lei collabora ai suoi libretti?»

«È diverso. Io sono il direttore e indico come intendo l'idea e la sua resa, ma la realizzazione la lascio ai miei librettisti. Ho preso per buono sin dall'inizio soltanto uno dei



Caricatura di Franz Wacik (1883-1938). Didascalia: «Ebbene, signori, non siamo riusciti troppo male, sebbene i nostri padri non fossero né critici musicali né ebrei». Da *Musica nella Secessione. Vienna 1895-1915*, in collaborazione con il Teatro La Fenice di Venezia, La Biennale di Venezia, 1980. Alfred Grünfeld (1852-1924) era un pianista austriaco di origini israelite; nelle figure che scrutano il manifesto sono ravvisabili (in senso orario) Beethoven, Mozart, Bach, Haydn, Schubert, Liszt, chiamati incolpevolmente in causa dalla propaganda razzista.

miei testi, quello per *La rondine*, che scrissero per me due viennesi, Willner e Reichert. Il successo non fu molto incoraggiante, ma nel frattempo ho rielaborato questa partitura e spero che nella sua nuova conformazione si farà strada. Non so se per Richard Strauss sia un bene che nientemeno che Hugo von Hofmannsthal gli scriva i testi, nonostante tutta la mia alta considerazione per il poeta viennese – Hofmannsthal è sempre attraente nell'idea (voglio ricordare soltanto *Die Frau ohne Schatten*), ma come musicista ai suoi barocchismi arabescati preferirei una linea chiara e vigorosa dell'azione. A Vienna sono in amicizia con i due Korngold, padre e figlio, e per me Erich Wolfgang Korngold è la più forte speranza della nuova musica tedesca, un talento ragguardevole con una stupenda maestria tecnica e, aspetto dirimente, pieno di intuizioni musicali. Infatti – e lo dico per Schreker – senza intuizioni la musica non funziona. Korngold è giovane e pretende troppo. Un buon musicista deve saper fare tutto, ma non deve dare tutto. Se questo giovane viennese si affranca dalla zavorra che a volte si porta ancora dietro, sarà un musicista di primissimo rango. Si è già indirizzato sulla strada migliore con *Die tote Stadt* che ha suonato per me in riduzione pianistica».

Ricordo che Puccini è stato eseguito da noi anche durante la guerra e gli chiedo come era andata in Italia.

«Da noi durante la guerra la musica tedesca era sparita sotto l'ondata di nazionalismo, ora si eseguono più che mai Wagner e altri maestri tedeschi e li si accoglie con entusiasmo. Perfino in un minuscolo teatro di provincia come quello di Pisa il *Parsifal* è stato rappresentato per dodici repliche. Tuttavia, da noi Wagner si abbrevia molto; da noi sarebbero impensabili rappresentazioni del *Ring* senza tagli, come si possono ascoltare ora qui a Monaco. A qual fine questo rispetto esagerato della tradizione? Mi pare che il musicofilo tedesco sia spesso più realista del re. Per me personalmente i *Meistersinger* sono il lavoro più bello di Wagner e, a dire il vero, sono arrivato alla mia *Bohème* anche grazie a esso. Vuole sapere come? All'inizio degli anni Novanta, quando in certa misura ero già noto, improvvisamente da noi si affermò il verismo ed ebbe un immenso successo con gli atti unici di Mascagni e Leoncavallo. Il mio editore, come fanno tutti gli editori, mi spingeva a fare come loro, mi mise in mano una novella sulla "cavalleria rusticana" del poeta Giovanni Verga e mi mandò in Sicilia per studiare sul posto il colore locale. La novella, crassa come tutto Verga, si intitola *La lupa* e narra la passione erotica di una contadina matura per suo genero, che alla fine la ammazza per non sottostare alle sue insidie. Durante questo assassinio, fuori si porta in processione proprio l'immagine del Salvatore. Questo soggetto fosco mi perseguitava fin nei sogni e nel viaggio di ritorno dalla Sicilia mi misi al pianoforte della nave e mi sollevai interiormente con l'amato preludio dei *Meistersinger*. Il fatto che qualcuno in quel luogo e in quelle condizioni suonasse a memoria quel pezzo sollevò l'attenzione di una viaggiatrice che si presentò a me come la contessa Gravina, figlia di Cosima Wagner e di Hans von Bülow. Avviammo presto una conversazione confidenziale e le aprii il mio cuore. Si fece seria e mi pregò insistentemente di non dedicarmi contro la mia natura a uno stile estraneo; il verismo mi avrebbe portato sfortuna. Questo avvertimento al momento giusto esercitò una profonda impressione su di me, lasciai perdere *La lupa* e seguii la voce interiore che faceva già risuonare in me le prime battute della *Bohème*. *La bohème*, creata dal mio indimenticabile amico Caruso, divenne in seguito il mio successo più solido e duraturo».

Chiesi al Maestro di scrivere per la «Neue Freie Presse» questo piccolo episodio, affascinante per la storia della musica; ringraziai per l'onore e rise di gusto: «Io scrivo musica, non articoli».

Grande, quasi tarchiato, stava in piedi davanti a me e si accarezzava i capelli grigi. «Musica tedesca in Italia, musica italiana in Germania – dove sono i confini? Che cosa deve fare la politica? Siamo noi artisti a riunire i due popoli e questa è per me la più bella consolazione e la massima gioia nel mio lavoro!»

(traduzione dal tedesco di Anna Maria Morazzoni)

DIE TOTE STADT

Libretto di Paul Schott

Edizione a cura di Enrico Maria Ferrando,
con guida musicale all'opera



Georges Rodenbach (1885).

Die tote Stadt, libretto e guida all'opera

a cura di Enrico Maria Ferrando

L'importanza della componente irrazionale nell'uomo, affacciata col Romanticismo, portò notoriamente all'accettazione 'ufficiale' dell'inconscio, a cavallo tra Otto e Novecento, a vario titolo anche in campo artistico. In particolare la rappresentazione dell'emozione erotica nella sua dimensione patologica ha ispirato vari capolavori del teatro musicale, da *Tosca* a *Salome*, dal *Mandarino meraviglioso* a *Lulu*. Ma se si dovesse indicare un titolo operistico nel quale i meccanismi dell'inconscio, così come sono stati descritti dalla psicoanalisi, vengono posti in primo piano, questo senza dubbio sarebbe *Die tote Stadt*, creazione singolare, da molti punti di vista, di un autore enigmatico. *Enfant prodige*, indicato da Puccini come la più sicura promessa della musica tedesca, Korngold a ventitré anni riscuote uno strepitoso successo internazionale con questo lavoro, al quale farà seguito un solo altro titolo importante (*Das Wunder der Heliane*), prima dell'esilio forzato. Nel 1934 egli raggiunse gli Stati Uniti, fuggendo dalla follia delle leggi razziali, e fu tra i compositori che posero le basi della sintassi della musica per Hollywood. Non è sorprendente che molti passaggi della *Tote Stadt* suonino 'cinematografici': in effetti è il cinema d'intrattenimento classico a essere debitore verso il linguaggio di questo autore, radicato nel tardo-romanticismo mitteleuropeo e influenzato dalle atmosfere dell'Espressionismo. Korngold non avrebbe mai più replicato il successo della sua opera giovanile: e ci chiediamo quanto sulla sua sorte (condivisa da molti artisti incapaci di dare continuità in età matura a un esordio bruciante), abbiano pesato la vicenda umana – con tutta l'amarezza dell'esilio – e l'ostracismo critico. Se è vero che, ancora adolescente, egli padroneggiava una scrittura ben radicata nella tonalità classica, si dimostrò d'altra parte del tutto estraneo, infatti, a quella riflessione sul linguaggio spesso anteposta allo stesso comporre, nella vita musicale europea del Novecento.

Certo ogni nuova produzione della *Tote Stadt* (avvenimento non comune, considerandone l'estrema difficoltà) è occasione per una riconsiderazione critica del compositore e spunto per una riflessione su come, in diverse circostanze storiche, avrebbe potuto influire sull'evoluzione dell'arte dei suoni in Occidente. Abbiamo citato *Tosca* e *Salome*: non casualmente, poiché Puccini e Richard Strauss sono i compositori alla cui musica quella di Korngold viene comunemente accostata, come sintesi di rigore costruttivo di ascendenza wagneriana, e di slancio lirico di comunicativa immediata. Anche a un esame superficiale la partitura della *Tote Stadt* rivela tuttavia un autore origi-

nalissimo, e a ogni approfondimento emergono più le differenze che le affinità con quelli che non senza ragione sono proposti come i suoi modelli. E a ogni ascolto cresce la meraviglia per una composizione monumentale, di estrema complessità, dalla fattura magistrale. Ciascuno dei suoi tratti linguistici meriterebbe una trattazione approfondita, certo più di quanto si è potuto schizzare nell'analisi che segue: offriamo semplicemente un percorso che si propone di mettere in luce alcuni aspetti salienti della tecnica di Korngold, fra linguaggio musicale e definizione del dramma, e di provocare qualche interrogativo utile.

Mentre ci pone tali interrogativi, la musica di Korngold deliberatamente ci coinvolge, trascinandoci nelle viscere del cuore dei protagonisti. E se tale condivisione emotiva testimonia la vocazione sociale dell'umanità, se, ancora, la musica, come strumento imprescindibile di trasmissione della cultura, ha un ruolo di primo piano in questa condivisione, allora difficilmente potremo non amare *questa* musica.

Per l'analisi musicale ci siamo serviti sia della partitura d'orchestra,¹ sia della riduzione per canto e pianoforte, entrambi pubblicati da Schott.² Si riproduce il libretto della prima assoluta (di Amburgo e Colonia), con qualche ammodernamento nella grafia:³ nei due casi di strutture strofiche più imponenti (i *Lieder del liuto* e *del Pierrot*) abbiamo proposto i tradizionali rientri.

QUADRO PRIMO	p. 55
QUADRO SECONDO	p. 75
QUADRO TERZO	p. 97
APPENDICI:	
<i>L'orchestra</i>	p. 115
<i>Le voci</i>	p. 117

¹ ERICH WOLFGANG KORNGOLD, *Die tote Stadt*, Oper in 3 Bildern frei nach G. Rodenbachs Schauspiel *Bruges-la-Morte* von Paul Schott, vollständige Orchesterpartitur, Mainz, B. Schott's Söhne, © 1920; da qui sono tratti gli esempi, individuati mediante la cifra di richiamo e il numero di battute in apice che la precedono (a sinistra) o la seguono (a destra). Nella guida le tonalità minori sono contraddistinte dall'iniziale minuscola (maiuscola per le maggiori); → indica una modulazione (→ Sol♭ = verso Sol bemolle maggiore).

² ERICH WOLFGANG KORNGOLD, *Die tote Stadt*, Oper in 3 Bildern frei nach G. Rodenbachs Roman *Bruges-la-Morte* von Paul Schott. Vollständiger Klavier-Auszug mit Text, vereinfacht gesetzt von Ferdinand Rebay, Mainz, B. Schott's Söhne, © 1920.

³ *Die tote Stadt* / Oper in drei Bildern / frei nach G. Rodenbachs Schauspiel / *Das Trugbild (Bruges-la-Morte)* / von / Paul Schott. / Musik von / Erich Wolfgang Korngold / Op. 12, Mainz, B. Schott's Söhne, © 1920. Parole e versi non intonati sono resi in corsivo nel testo, mentre le varianti testuali della partitura sono state segnalate in nota (con esponenti in cifre romane).

DIE TOTE STADT op. 12

Oper in drei Bildern
Frei nach G. Rodenbachs Schauspiel
Das Trugbild (Bruges-la-Morte)
von Paul Schott [Julius und Erich Wolfgang Korngold]

Musik von
Erich Wolfgang Korngold

PERSONEN

PAUL

MARIETTA, *Tänzerin*

DIE ERSCHENUNG MARIENS,
Pauls verstorbener Gattin

FRANK, *Pauls Freund*

BRIGITTA, *bei Paul*

JULIETTE, *Tänzerin*

LUCIENNE, *Tänzerin*

GASTON, *Tänzer*

VICTORIN, *der Regisseur*

FRITZ, *der Pierrot*

GRAF ALBERT

GESANGROLLEN

Tenor

Sopran

Bariton

Alt

Sopran

Mezzosopran

Mimikerrolle

Tenor

Bariton

Tenor

} in Mariettas Truppe

Beghinen, die Erscheinung der Prozession, Tänzer und Tänzerinnen

Spielt in Brügge, Ende des 19. Jahrhunderts; die Vorgänge der Vision (II. und zum Teil III. Bild) sind mehrere Wochen später nach jenen des I. Bildes zu denken.

LA CITTÀ MORTA op. 12

Opera in tre quadri
libero adattamento del dramma di G. Rodenbach
L'immagine fallace (Bruges la Morte)
di Paul Schott [Julius e Erich Wolfgang Korngold]
Nuova traduzione italiana di Anna Maria Morazzoni (© 2009)*

Musica di
Erich Wolfgang Korngold

PERSONAGGI

PAUL

MARIETTA, *ballerina*

APPARIZIONE DI MARIE,
moglie defunta di Paul

FRANK, *amico di Paul*

BRIGITTA, *governante di Paul*

JULIETTE, *ballerina*

LUCIENNE, *ballerina*

GASTON, *ballerino*

VICTORIN, *il regista*

FRITZ, *il Pierrot*

CONTE ALBERT

VOCI

Tenore

Soprano

Baritono

Contralto

Soprano

Mezzosoprano

Ruolo mimato

Tenore

Baritono

Tenore

}
della compagnia di Marietta
+
}

Beghine, l'apparizione della Processione, ballerini e ballerine

L'azione si svolge a Bruges, alla fine del secolo XIX; gli avvenimenti della visione (quadro II e parte del III) vanno pensati diverse settimane dopo quelli del quadro I.

* Questa nuova traduzione tiene conto anche della versione di Laureto Rodoni pubblicata online (www.scrivi.com); alcune scelte lessicali sono desunte dalle varie versioni italiane del romanzo *Bruges la Morte* di Georges Rodenbach.

ERSTES BILD

QUADRO PRIMO

Bei Paul.¹ Ein kleines Gemach von geringer Tiefe mit alten schweren Möbeln. Der düstere Eindruck langer Unbenützhheit und Unbewohntheit liegt darüber. Die rückwärtige Wand bildet zwei vorspringende Ecken; den Raum zwischen diesen Ecken neh-

A casa di Paul. Un appartamento poco spazioso, con pesanti mobili antichi, avvolto nell'atmosfera cupa di un luogo non utilizzato e non abitato da lungo tempo. La parete di fondo forma due angoli in avanti; lo spazio tra questi angoli è occupato da tre

¹ Die tote Stadt non ha un preludio o una sinfonia: in partitura l'inizio della prima scena è preceduto da poche battute di introduzione (*Bevegt* – $\frac{3}{4}$, Re), nelle quali è presentato immediatamente un motivo

ESEMPIO 1 (bb. 1-2)



la cui importanza non può essere sopravvalutata: non solo ritorna ubiquitariamente nello sviluppo musicale dell'opera, ma dal suo profilo intervallare (una terza seguita da una quarta) si evince chiaramente la derivazione di un altro elemento motivico (cfr. es. 4), che nel corso dell'opera sarà esplicitamente collegato a Bruges – la *Città morta* del titolo. Per quanto riguarda il motivo dell'es. 1, osserviamo che – pur suggerendo nell'insieme la tonalità di Re maggiore – consiste nella concatenazione di tre accordi fortemente segnati dalla presenza di suoni estranei, che conferiscono loro un'inconfondibile connotazione sonora, ulteriormente caratterizzata da timbri traslucidi e acuti (qui: *Glockenspiel*, celesta e pianoforte). I suoni estranei determinano un margine di ambiguità nella loro decodifica percettiva: il che contribuisce a conferire una dimensione espressivamente indeterminata a questo motivo, che nello sviluppo dell'opera si caricherà via via di differenti significati. Al levare del sipario (⁶¹, *Doppel so Breit*) varie immagini si succedono rapidamente in orchestra, con la presentazione di non meno di tre nuovi motivi destinati ad essere sviluppati nel corso dell'opera. Il primo conferma esplicitamente la tonalità di Re; il secondo ne è l'appendice (e sarà poi trattato autonomamente)

ESEMPIO 2 (¹⁻²²)



Il terzo, caratterizzato da parallelismi di quarta e di quinta, è il primo di molti passaggi che alludono alle campane (che, nel corso dell'opera, diventeranno una presenza ossessiva).

ESEMPIO 3 (¹¹)



men drei bis vier zur allgemeinen Auftrittstüre führende Stufen ein, deren oberste so breit ist, dass sie eine Art Podium darstellt. Links (vom Zuschauer) ein in die Wand eingebauter Schrank mit Spiegel. Gestelle mit alten Nippes und Photographien in Rahmen. Auf einem Tischchen eine Glastürze mit abhebbarem Deckel, in der Art der Glasstürze alter Uhren, darin eine Haarflechte. Links die Türe, die in Mariens Zimmer führend zu denken ist. Die linke vorspringende Wand nimmt ein blumenbekränztes, lebensgrosses auf den Boden reichendes Portrait Mariens mit Shawl und Laute ein; davor ein Vorhang (in einer Messingstange, die nur an einem Ende befestigt ist, so dass sie mit dem Vorhang leicht nach vorne zu drehen ist und das Bild sichtbar wird. Blumen auch an Türe und den übrigen Photographierahmen. Breites Fenster rechts nach der Strasse mit alten Spitzengardinen. In dessen Nähe ein Fauteuil. In der Ecke (im Vordergrund) Tisch mit Sofa-garnitur. Eine Laute an der Wand. – Sonniger Spätherbstnachmittag.

o quattro gradini che conducono alla porta d'accesso comune; quello superiore è così ampio da formare una sorta di podio. A sinistra (rispetto allo spettatore) un armadio a muro ricoperto da specchi. Vecchi soprammobili e fotografie incorniciate sugli scaffali. Su un tavolino uno scrigno di vetro con coperchio removibile, a mo' delle coperture di orologi antichi, contenente una treccia di capelli. A sinistra la porta che si immagina conduca alla stanza di Marie. Sul muro sporgente di sinistra è posto un ritratto di Marie con scialle e liuto, in dimensioni naturali, che arriva fino al pavimento ed è ornato con una corona di fiori. Davanti al quadro un drappo sorretto da una sbarra d'ottone fissata soltanto su un lato, affinché possa venire spostata facilmente insieme al drappo per rendere visibile il quadro. Fiori anche sulla porta e sulle cornici delle fotografie. A destra un'ampia finestra con tende di pizzo guarda sulla strada; vicino alla finestra una poltrona. Nell'angolo a destra (in primo piano) un tavolo con decorazioni da sofà. Un liuto appeso al muro. Pomeriggio assolato di tardo autunno.

ERSTE SZENE

BRIGITTA (schliesst von aussen auf und lässt Frank eintreten)

Behutsam! Hier ist alles alt,²

SCENA PRIMA

BRIGITTA (apre la porta dall'esterno e fa entrare Frank)

Sia prudente! Qui tutto è vecchio,

² Questo rapido trascolorare di immagini introduce una scena tra Brigitta e Frank destinata alla presentazione dell'antefatto. Il lieve stile di conversazione non fa nulla per far presagire i lugubri sviluppi della vicenda: come un consumato regista di *thriller*, Korngold ci offre un quadro di (quasi) normalità destinato a sottolineare per contrasto i successivi climi allucinati. Tuttavia Brigitta canta la prima delle proprie parole sul 'Motivo di Bruges',

ESEMPIO 4 (1²⁻³)



e nel corso della conversazione compaiono nuovi elementi tematici a sottolineare la funzione di 'esposizione' di questa prima scena. Un tema morbido e cantabile che sembra associato specialmente alla memoria di Marie è esposto dall'orchestra, secondo una tecnica tipica di Korngold, con una sovrapposizione solo parziale delle voci.

'gespenstig.

(Sie zieht die Gardine hoch. Die Sonne dringt in einem breiten Strahl ins Zimmer)

Bis gestern drang noch keiner
in diese Stube ausser ihm und mir
die Jahre durch, die er in Brügge lebt.

FRANK

Und gestern?

BRIGITTA

Sie sind sein Freund, Herr Frank,
so seits gesagt.

Gestern schien er ganz gewandelt.
Er hegte vor Erregung, schluchzt¹ und lachte.
«Türen auf!» so rief² er,
«Licht in meinen Tempel!
Die Toten stehen auf!»

FRANK

Wie³ Sonderbar!

BRIGITTA

Seht, Rosen und Levkojen an den Rahmen
(Zeigt auf die Türe links)

spettrale.

(Alza le tende. Il sole invade la stanza con un ampio raggio)

Fino a ieri nessuno, tranne lui e me,
è entrato in questa camera,
in tutti gli anni vissuti a Bruges.

FRANK

E ieri...?

BRIGITTA

Poiché è suo amico, signor Frank,
posso dirlo.

Ieri sembrava del tutto cambiato.
Rabbrividiva per l'eccitazione, singhiozzava e rideva.
«Si aprano le porte!», gridava.
«Entri luce nel mio tempio!
I morti risuscitano!»

FRANK

Com'è strano!

BRIGITTA

Veda... rose e violaciocche intorno alle cornici
(Indica la porta a sinistra)

segue nota 2

ESEMPIO 5 (5¹⁻³)

Langsam

FRANK

Ist sie das? Ma - rie?

A sua volta un gesto violento caratterizzato per quarte discendenti è direttamente ricollegato alla chioma di Marie:

ESEMPIO 6 (6¹⁻²)

¹ Aggiunta: «und» – «e».

² «sagte» – «diceva».

³ «Dies hab' ich nie von ihm gehört. / » – «Non ho mai ho udito cose simili da lui. / ».

und an der Türe zu ihrem Zimmer,
in dem sie starb.
(*Weist auf das verhängte Bild und dreht den Vorhang zur Seite*)

Besonders dies Bild hat er schön geschmückt.

FRANK

Sagt, ist sie das? Marie?

BRIGITTA

Ja, das war sie. In dem hellen, weichen Kleide,
das er so liebte.

FRANK (*betrachtet das Bildnis*)

Schön!

Herrgott! Wie leuchtet dies Haar!

BRIGITTA (*zeigt auf die Kristalltruhe*)

Da drunter liegt ein Strähn von diesem Haar.
Wie flüssige Dukaten, nicht wahr?

FRANK

Er hat es aufbewahrt?

Seltsam.

BRIGITTA

Und hier

(*Mit einer Bewegung über den ganzen Raum hin*)
kein Fleck, der nicht von seiner Toten spräche.

Er nennt's die Kirche des Gewesenen.

(*Sie hat Frank langsam umhergeführt, der sinnend all die Bilder, Andenken und Reliquien betrachtet*)

FRANK

So in *gewesenen* lebt er stets?

BRIGITTA

Bis gestern immer so. Er sagte: «Brügge
und ich, wir *zwei* sind eins.

Wir beten Schönstes an: Vergangenheit».

FRANK

Und du, Brigitta? Erträgst du das?

Du, eine Frau?

Lockst dich ins Leben nicht hinaus?

BRIGITTA (*leiser*)

Was Leben ist, weiss ich nicht, Herr Frank,³

e alla porta della stanza di lei,
quella in cui morì.

(*Indica il dipinto appeso e sposta lateralmente il drappo*)

Ma in particolare ha decorato bene questo quadro.

FRANK

Dimmi, è lei? Marie?

BRIGITTA

Sì, era lei... con quel vestito chiaro e morbido,
che a lui piaceva tanto.

FRANK (*osserva il ritratto*)

Bella...!

Mio Dio! Come splendono questi capelli!

BRIGITTA (*indicando lo scrigno di cristallo*)

Lì dentro c'è una treccia di questi capelli.
Sembra oro colato, vero?

FRANK

L'ha conservata?

Strano.

BRIGITTA

E qui

(*Indicando con un gesto l'intera stanza*)
non c'è nulla che non parli della sua morta.

Lo chiama il Tempio di ciò che è stato.

(*Conduce lentamente Frank, che guarda assorto immagini, ricordi e reliquie*)

FRANK

Vive sempre in ciò che è stato?

BRIGITTA

Sempre così, fino a ieri. Diceva: «Bruges
e io, noi due siamo una cosa sola.

Veneriamo ciò che di più bello esiste: il passato».

FRANK

E tu, Brigitta? Sopporti tutto questo?

Tu, una donna?

Non ti attira la vita?

BRIGITTA (*più piano*)

Cosa sia la vita, io non lo so, signor Frank,

³ La prima scena dell'opera si conclude con una brevissima arietta di Brigitta (10, *Ruhig, gesangvoll* – c, Mi): in effetti si tratta di un'unica ampia frase cantabile, dall'intensa espressività: ma è il primo punto in cui la costruzione musicale si distende in una dimensione formale di maggiore respiro per dare spazio ad un'espressione di intenso lirismo.

^{IV} Ich bin allein. Hier aber, hier ist Liebe,^V
das weiss ich. Und wo Liebe,
dient eine arme Frau zufrieden.

(Es schellt draussen)

Da ist er!

sono sola. Ma qui, qui c'è amore,
questo lo so. E dove c'è l'amore
una povera donna è contenta di servire.

(Suona il campanello dall'esterno)

Eccolo!

II. SZENE

PAUL (tritt ein, nervös von einem Erlebnis erregt)

Frank! Freund!⁴

(Umarmt ihn heftig)

FRANK (lächelnd)

Brigitta führte mich in die «Kirche des Gewesenen».

PAUL (lebhaft)

Des Gewesenen? Nein!

(Zu Brigitta)

Lauf schnell hinab

zum Gärtner – hole Rosen. Beide^{VI} Arme voll!

Es soll erglühen hier von roten Rosen.

(Er hat Brigitta hinausgedrängt. Zu Frank)

Du sahst ihr Bild?

FRANK

Ja, sie war schön, und viel hast du verloren.

PAUL (in das Bild versunken)

Marie, Marie, dein Atem, deine Augen!

(Zu Frank)

Wie sagst du? Sie war schön?

FRANK

Gewiss.

SCENA II^a

PAUL (entra, nervoso, eccitato da un avvenimento)

Frank! Amico!

(Lo abbraccia vigoroso)

FRANK (sorridendo)

Brigitta mi ha condotto nel «Tempio di ciò che è stato».

PAUL (con intensità)

Di ciò che è stato? No!

(A Brigitta)

Corri subito giù

dal giardiniere e prendi delle rose, fino a riempirti le
[braccia!]

La stanza deve accendersi di rose rosse.

(Dopo aver spinto fuori Brigitta, a Frank)

Hai visto il suo ritratto?

FRANK

Sì, era bella, hai subito una grande perdita.

PAUL (assorto nel ritratto)

Marie, Marie, il tuo respiro, i tuoi occhi!

(A Frank)

Cosa hai detto? Era bella?

FRANK

Certo.

segue nota 3

ESEMPIO 7 (10¹⁻⁴)

BRIGITTA

Was das Leben ist, weiss ich nicht, Herr Frank, — denn ich bin allein. —

La frase cantabile del mezzosoprano è suggellata da un'elegante coda strumentale, che sul finire riprende, ripetendola più volte in *accelerando*, la cellula dell'es. 1 in funzione di collegamento alla scena successiva.

^{IV} Aggiunta: «denn» – «poiché».

^V Aggiunta: «Herr Frank» – «signor Frank».

⁴ L'ingresso di Paul (12⁴, *Lebhaft* – ♯, Do) è sottolineato da un inciso derivato dal motivo iniziale della scena precedente (cfr. es. 2), che perciò possiamo retrospettivamente associare al protagonista dell'opera. La condizione psicologica sovraccitata del personaggio è evidenziata dall'instabilità tematica ed armonica (la tonalità di Do può essere soltanto desunta in maniera induttiva) del dialogo iniziale.

^{VI} «Zwei» – «due».

PAUL

Sie war schön, sagst du?

*(Leidenschaftlich)*Sie ist schön! Ist!^{vii}FRANK *(blickt ihn forschend an)*

In deiner Phantasie?

PAUL

Nein, nein, sie lebt!

Bald ist sie hier, sie kehrt zurück.

O hör ein Märchen an,⁵ein *wunderbares* Märchen!Du weisst, das ich in Brügge blieb,⁶*um* allein zu sein mit meiner Toten.

Die tote Frau, die tote Stadt,

Sie flossen zu geheimnisvollem Gleichnis.

Und täglich schritt ich gleichen Weg,

mit ihrem Schatten Arm in Arm,

zum Minnewasser, auf die Fläche starrend,

ihr teures Bild mit Tränen mir ersehend,

den süßen, sanft in sich gekehrten Blick,

den goldnen Schimmer ihres Haars.

Und gestern wieder träumte ich am Gitter⁷

von der Entschwundenen, von ihr, Marie.

Hol! mir ihr Antlitz aus der Tiefe.^{viii}

So ganz war sie mir nah, wie einst

PAUL

Era bella, dici?

(Appassionato)

È bella! Lo è!

FRANK *(lo osserva con sguardo indagatore)*

Nella tua fantasia?

PAUL

No, no, vive!

Fra poco sarà qui, ritorna.

Ascolta una fiaba,

una fiaba meravigliosa!

Tu certo sai che rimasi a Bruges

per restare solo con la mia morta.

La donna morta, la città morta

scorrevano in una misteriosa somiglianza.

E tutti i giorni percorrevo la stessa strada

al braccio della sua ombra,

verso l'acqua amorosa scrutandone la superficie

per evocare fra le lacrime la sua cara immagine,

quello sguardo dolce e ripiegato in se stesso,

l'aureo riverbero dei suoi capelli.

Anche ieri sognavo sull'acqua di lei,

la scomparsa, lei, Marie.

Attingevo il suo volto dagli abissi.

Sentivo quanto mi fosse tutta vicina, come un tempo,

^{vii} Aggiunta: «Sie ist! Sie ist!» – «Lo è! Lo è!».

⁵ La seconda parte della Scena (²17, *Etwas zurückhaltenden* – c, Re) – il racconto di Paul dell'incontro con il 'doppio' della moglie defunta – si apre con l'introduzione di un nuovo importante elemento tematico.

ESEMPIO 8 (²17⁴)



Il primo inciso, una fanfara energica e inconfondibile, è destinato ad essere riutilizzato autonomamente; la seconda parte del motivo rivela analogie con il tema collegato a Marie (es. 5): perciò è possibile associare questo motivo a Marietta, la cui figura sta per essere descritta da Paul.

⁶ Il suo racconto (18, *Ruhig beginnend* – mi) si colora immediatamente di una nota sinistra grazie al pedale del timpano su un ritmo cadenzato che, in tutta la tradizione operistica, è associato all'idea della morte.

⁷ Il canto del tenore, contenuto nel registro medio, si sviluppa decisamente in un arioso (20, *Ganz ruhig* – Mi) di grande intensità espressiva: il tenore tocca, *pianissimo*, un sol acuto per poi distendersi in frasi di grande intensità sul motivo dell'es. 7, pervenendo ad una sorta di fissità trasognata, sottolineata dal timbro magico della celesta.

^{viii} Aggiunta: «hold und rein,» – «grazioso e puro,».

in fernen Glückestagen^x – sehnend, liebend...
 In meines Schauns Versunkenheit⁸
 erschallen Schritte.
 Ich horche ...
 ein Schatten gleitet übers Wasser.
 Ich blicke auf:
 vor mir steht eine Frau im Sonnenlicht.
 Frank! Eine Frau... im Mittagsglast
 erglänzt Mariens goldnes Haar,^x den Lippen
 entschwebt Mariens susses Lächeln.
 Nicht Ähnlichkeit mehr – nein, ein Wunder,
 Begnadigung! Es schien sie selbst, mein Weib!^{xi}
 Ein Fieber fasste mich nach altem Glück.
 «Gott», schrie ich, «wenn du mir gnädig bist,
 gib sie mir ganz zurück!»
 Und heute Mittag sprach ich sie,
 bebenden Herzens, zweifelswund – und
 der Wunder allergrösstes:
 Mariens Stimme klang aus ihrem Mund!
 FRANK
 Im öden Brügge eine Unbekannte?⁹
 PAUL
 Ich weiss nicht, wer sie ist,
 lud sie zu mir in meine Einsamkeit.
^{xii} Sie kommt, und in ihr kommt
 mir meine Tote, kommt Marie.
 FRANK (ernst)
 Hör, Paul, du wagst gefährlich Spiel.¹⁰

nei giorni lontani della felicità, con desiderio, amore.
 Immerso nella mia visione
 sento dei passi.
 Ascolto...
 un'ombra scivola sull'acqua.
 Sollevo lo sguardo
 e una donna mi sta davanti nella luce del sole.
 Frank! Una donna... nello splendore meridiano
 rifulgono i capelli dorati di Marie e sulle labbra
 sboccia il suo dolce sorriso.
 Non più somiglianza... no, un prodigio,
 una grazia! È apparsa lei stessa, mia moglie!
 Mi prese una febbre, come nei tempi felici.
 «Dio», gridai, «se hai di me pietà,
 rendimela totalmente!»
 E oggi a mezzogiorno le ho parlato,
 con il cuore in tumulto, lacerato dal dubbio...
 e supremo prodigio:
 la voce di Marie risuonava sulle sue labbra!
 FRANK
 Nella deserta Bruges una sconosciuta?
 PAUL
 Non so chi sia...
 l'ho invitata qui, nella mia solitudine.
 E lei verrà, e in lei verrà
 la mia morta, verrà Marie.
 FRANK (serio)
 Dammi retta, Paul, stai rischiando un gioco
 [pericoloso.]

^x «in den Tagen des Glücks» – «nei giorni della felicità».

⁸ La sezione successiva di questo solo (23, *Dasselbe Zeitmass ohne zu schleppen*) è un progressivo crescendo espressivo: la tonalità trascolora da Mi^b a Mi, in orchestra l'elaborazione del motivo dell'es. 7 si fa sempre più concitata, mentre la voce del tenore si proietta sempre più spesso verso le regioni acute. La ricomparsa dell'*incipit* del motivo dell'es. 8 segna l'inizio della sezione conclusiva, che infine cadenza trionfalmente in La, in una caleidoscopica ripresa di vari motivi tematici,

^x «Goldshaar» – «capelli d'oro».

^{xi} Aggiunta: «Ja, mein lebend, mein atmend Weib!» – «Sì, mia moglie riviveva, e respirava!».

⁹ per stemperarsi in una breve coda/transizione (30).

^{xii} Aggiunta: «Und» – «E».

¹⁰ La sezione finale della seconda scena è riservata ad un arioso di Frank (32, *Sehr ruhig, mit warmen Nachdruck* – 8, Reb), imperniata su un nuovo elemento motivico.

Du bist ein Träumer, ^{xiii}Geisterseher,
ich sehe die Dinge, sehe die Frauen
so wie sie sind. Willst du
zum Herrn dich über Tod und Leben schwingen?^{xiv}
Bescheide dich! Zu lang warst du allein,
dein Blut murt gegen diese Trauer.
Seis drum, umarme eine schöne Frau,
doch Tote lass mir schlafen.

PAUL (*wie einer der nicht zugehört hat, ekstatisch*)
Ich will den Traum der Wiederkehr vertiefen,¹¹
will sie durch diese Türe schreiten,
den Raum durchleuchten sehn,
in dem ihr holder Duft noch schwebt,
der Rhythmus ihres süßen Wesens webt.
In ihr die kommt, kommt *mir* Marie,
kommt meine Tote.

FRANK

Du schwärmst für ein Phantom!
(*Fast ihn bei der Hand, herzlich*)
Mein Freund – Zu rechter Zeit
hat diese Reise mich zu dir geführt.^{xv}
Dein tief Gefühl hat dich verwirrt.¹²
Dein tief Gefühl muss dich auch heilen.
Ich geh, doch bald kehre ich zurück.
Das Trugbild weicht, der Nebel wird sich teilen.
(*Schüttelt Paul mit freundschaftlicher Gebärde die Hand, ihm herzlich ins Auge blickend. Paul begleitet ihn zur Türe*)

Tu sei un sognatore, un visionario,
io vedo le cose, vedo le donne,
così come sono. Vuoi ergerti
a signore della vita e della morte?
Rassegnati! Sei rimasto solo troppo a lungo,
il tuo sangue si ribella a questo lutto.
Lascia perdere, abbraccia una bella donna,
ma lascia dormire i morti.

PAUL (*come se non avesse prestato ascolto, in estasi*)
Voglio approfondire il sogno del ritorno,
voglio vederla incedere da questa porta,
voglio veder rifulgere lo spazio
in cui aleggia ancora il suo profumo soave,
in cui oscilla il ritmo del suo dolce essere.
Con lei ritorna a me Marie,
torna la mia morta.

FRANK

Tu spasimi per un fantasma!
(*Lo prende per mano con affetto*)
Amico mio, questo viaggio mi ha guidato a te
nel momento giusto.
Il tuo profondo sentimento ti confonde la mente.
Il tuo profondo sentimento deve anche risanarti.
Ora vado, ma tornerò presto.
L'immagine illusoria cede – la nebbia si dissolve..
(*Stringe la mano di Paul con gesto amicale, guardandolo affettuosamente negli occhi. Paul lo accompagna alla porta*)

segue nota 10

ESEMPIO 9 (32¹⁻⁴)



^{xiii} Aggiunta: «Bist ein» – «sei un».

^{xiv} Aggiunta: «Ein lebend Sein zur Puppe / Des Verstorbenen zwingen?» – «Vuoi trasformare un essere vivente / nel simulacro di ciò che è morto?».

¹¹ Le considerazioni di Frank non scalfiscono l'atteggiamento di Paul: le sue risposte all'amico, nel dialogo che conclude la scena (35, *Breit, mit ekstatischem Ausdruck* – c, Do), confermano la sua espressione estatica e allucinata.

^{xv} Aggiunta: «Mein Freund» – «Amico mio».

¹² Frank si congeda da lui con una frase di recitativo (36¹, *Ruhig* – 3).

III. SZENE

PAUL (*zum Bilde zurückgekehrt*)
 Nur deiner harr ich, nie^{xvi} Verlorene!¹³
 Wer kann ihn denn verstehen,
 der^{xvii} Seelen tief geheimnisvollen Bund?
 (*Dreht den Vorhang wieder zurück. Sein Blick fällt auf die Haarreliquie; er hebt inbrünstig den Glasschrein hoch, der in voller Sonne funkelt*)
 Du, überlebendes von ihrer Schönheit,¹⁴
 so wirst du wieder hold erstehen?
 Werd wieder ich^{xviii} auf weisser Stirn
 das Goldgelockte leuchten sehn?

IV. SZENE

BRIGITTA (*tritt ein, auf beiden Armen Blumen*)
 PAUL (*stellt rasch den Schrein nieder*)
 Ja, Rosen, so ists recht!¹⁵
 (*Er nimmt ihr die Blumen ab, füllt die Vasen, läuft hin und her*)

SCENA III^a

PAUL (*tornato davanti al quadro*)
 Solo te attendo, mai perduta!
 Chi mai può comprendere
 l'arcana unione delle anime?
 (*Copre il ritratto. Il suo sguardo cade sulla reliquia di capelli; solleva con fervore lo scrigno che brilla in pieno sole*)
 Tu, reliquia della sua bellezza,
 risorgerai altrettanto soave?
 Vedrò splendere di nuovo sulla fronte chiara
 i riccioli d'oro?

SCENA IV^a

BRIGITTA (*entra con le braccia colme di fiori*)
 PAUL (*depone rapido lo scrigno*)
 Sì, le rose, così va bene!
 (*Le prende i fiori, riempie i vasi, muovendosi qua e là*)

^{xvi} «niemals» – « giammai ».

¹³ Lo stacco di questa nuova scena è segnato dal medesimo inciso che aveva sottolineato l'ingresso di Paul in quella precedente. Rimasto solo, Paul prosegue nel proprio delirio estatico: alla breve introduzione sinfonica (37, *Sehr lebhaft* – ♯) fa seguito una declamazione entusiastica

^{xvii} «unserer» – «nostre».

¹⁴ che sfocia in una frase (39, *Seelenvoll, mit schwärmerischem Ausdruck* – ♯, Sol♭) il cui carattere estatico è sottolineato dalla strumentazione, con i tremoli degli archi divisi, i glissando dell'arpa e gli interventi ornamentali della celesta. L'espressione si fa straordinariamente toccante alle parole «So werd ich wieder schimmernd»: il Sib acuto *pianissimo* del tenore è sottolineato dallo scarto della tonalità, sinora tranquillamente stazionaria su Sol♭, che si porta a Sib. La conclusione della frase offre il maggiore interesse proprio nel trattamento dell'armonia, che conclude nella tonalità di base dopo aver toccato inopinatamente Re in un percorso cadenzale di tale maestria che basterebbe a qualificare Korngold come uno dei più grandi armonisti di sempre. Una breve interiezione strumentale, che riprende i temi degli ess. 3 e 6 evidenziandone la parentela motivica, funge da transizione alla scena successiva e da coda a questo breve *solo* sul cui significato all'interno dell'opera occorre soffermarsi. Innanzitutto va sottolineato lo sforzo richiesto all'interprete, che dopo l'impegnativa scena precedente è chiamato a sostenere una tessitura assai acuta esibendo le *nuances* sonore più delicate. Poi occorre evidenziarne il significato dal punto di vista drammaturgico. Le frasi cantate da Paul possono apparire ridondanti rispetto al lungo monologo che le ha appena precedute. In effetti il loro scopo è attenuare l'immagine di instabilità psicologica del personaggio, o, meglio, mostrarla dal 'suo' punto di vista, costringendo l'ascoltatore ad immedesimarsi nella struggente tenerezza dei suoi ricordi.

^{xviii} «So werd ich wieder schimmernd» – «così mi illumino di nuovo».

¹⁵ All'inizio della quarta scena (42, *Wieder äusserst lebhaft* – ♯) viene ripreso l'inciso che aveva segnato l'inizio delle precedenti. Brigitta rientra con le rose e con l'annuncio di una visita, evidentemente non gradita, considerando che la sua frase è imperniata sull'intervallo di tritono – il *diabolus in musica*. Ma l'annuncio dell'arrivo di Marietta scatena il parossismo di Paul, che si spinge sempre più in alto nella tessitura invocando il nome della moglie morta. Paul spera di ritrovarla nel suo *alter ego* carnale: i motivi associati a Marietta echeggiano trionfalmente in orchestra, mentre l'armonia si porta sulla dominante di Si: una tonalità lontanissima dal Sol♭ della scena precedente, a sottolineare uno spettacolare cambiamento di prospettiva.

BRIGITTA (*zögernd*)

^{xix}Herr Paul, verschleiert... eine Dame.

PAUL (*fast schreiend*)

Und du sagst es nicht? Führ sie herein.

BRIGITTA (*wie protestierend*)

Herr Paul – bedenken Sie – die Welt...

PAUL

Wenn du mich liebst, schweig und gehorche!

BRIGITTA (*bestürzt ab*)

PAUL (*inmitten des Zimmers stehend, die Augen schliessend*)

Marie! Noch einmal saug ich deine Züge,
dein holdes Wesen in mich ein.

Ich sehe dich ... ich fühle dich...

Jetzt, Gott, jetzt gib sie mir zurück!

BRIGITTA (*esitante*)

Signor Paul, velata... una donna.

PAUL (*quasi urlando*)

E non me lo dici? Falla entrare.

BRIGITTA (*quasi protestando*)

Signor Paul... rifletta... la gente...

PAUL

Se mi vuoi bene, taci e obbedisci!

BRIGITTA (*esce sconvolta*)

PAUL (*fermo in mezzo alla stanza a occhi chiusi*)

Marie! Ancora una volta assorbo i tuoi tratti,
il tuo dolce essere in me.

Ti vedo... ti sento...

Adesso, Dio, adesso restituiscimela!

V. SZENE

(Die Türe öffnet sich, Marietta schlägt den Schleier zurück und tritt in heiterer Unbefangenheit, lächelnd, mit dem Anstand und der Würde der sich ihrer Schönheit bewussten Frau und mit der Grazie der Tänzerin herein. Sie fällt in der Folge öfters aus damenhafter Haltung in das freie Gebaren der Kulissenwelt. Naiv-verderbtes, eitles, schüchternes, aber immer lebenswürdiges Wesen; wiederholt bricht ein leidenschaftliches erotisches Temperament hervor. Paul wendet sich um, öffnet die Augen)

PAUL (*von der Ähnlichkeit ergriffen, unwillkürlich*)

O wunderbar!

(Bleibt unbeweglich und starrt sie wie eine Erscheinung an)

MARIETTA (*leicht*)

Ja, wunderbar, ich staune selbst,¹⁶

weiss selbst, kaum, was mich hergelockt.

Gar dringlich wussten Sie zu bitten,

SCENA V^a

(La porta si apre. Marietta solleva la veletta dal volto ed entra sorridendo con serena disinvoltura, con tutta la dignità e l'eleganza di una donna consapevole della propria bellezza e con la grazia della ballerina. Nella scena seguente, alterna spesso atteggiamenti da signora ai modi liberi dell'ambiente teatrale. È un essere ingenuo, viziato, vanesio, egoista, ma sempre amabile; manifesta spesso un temperamento passionale ed erotico. Paul si gira e apre gli occhi)

PAUL (*rapito dalla somiglianza, spontaneamente*)

Oh, meraviglia!

(Rimane immobile e la fissa come un'apparizione)

MARIETTA (*piano*)

Sì, che meraviglia, anch'io sono stupita,

non so neanch'io cosa mi abbia spinta sin qui.

Me lo ha chiesto con tanta insistenza,

^{xix} Aggiunta: «Gnädger» – «Gentile».

¹⁶ L'ingresso di Marietta è sottolineato dall'esplosione in orchestra del suo tema (46, *Mit Glanz und breitem Schwung* – 2, Si). Tutto il segmento che segue è condotto su una caleidoscopica successione di variazioni di questo motivo: il tono leggero, a tratti danzante, la strumentazione luminosa con i legni e le percussioni in evidenza mettono in rilievo la natura del personaggio. Ma la leggerezza della conversazione – o meglio, del monologo della loquacissima visitatrice – arriva ben presto ad un punto di svolta: quando Paul le impone di indossare lo scialle della moglie (per sottolineare la somiglianza tra le due donne), il ritorno quasi letterale delle prime battute dell'opera, con il tema dell'es. 1 reiterato ossessivamente, segnala un brusco cambiamento di atmosfera, evidente anche nel repentino cambiamento dello sfondo armonico alla tonalità lontanissima di Fa.

und jetzt kein Wort des Danks, kein Gruss?

(Reicht ihm Hut und Schleier und wirft sich in ein Fauteuil, umherblickend)

Recht schön bei Ihnen,

sie sind wohl reich?

(Ergreift einen Rosenstrauss und riecht daran)

Und Rosen zum Willkommen!

Sie glühen rotem Feuer gleich!

(Paul hat Hut und Schleier, ohne das Auge abzuwenden, in Empfang genommen)

Noch immer steif und stumm?

Wie das nach Brügge passt!

In dieses tote Nest mit seiner düstern Starre!

Auch hier ists *modrig*^{xx} wie in einer Gruft!

Ein Grab geschmückt mit Blumen.

Uff, ich erstickte.

(Aufspringend)

Doch mich kriegt ihr nicht unter!

Ich bin vergnügt, und liebe dass Vergnügen,

lieb tolle Freuden, lieb die Sonne!

PAUL *(auf ihr Haarweisend)*

Die Sonne lacht in diesem Haar...

MARIETTA *(hat sich mit geschmeidiger Beweglichkeit im Zimmer herumgedreht, ihr Blick fällt flüchtig auf die rings aufgestellten Bilder und Photographierahmen)*

Und hier bescheint sie Bilder schöner Damen.

(Mit dem Finger drohend)

Die Galerie der Frauen, die Sie geliebt?

PAUL *(wie für sich)*

Der Stimme Silberglanz, der Schultern

melodisch Wiegen und des Kopfes Reigen...

MARIETTA *(gleichsam den Kampf aufnehmend, jäh)*

Den Mantel fort.

(Legt den Mantel ab)

Bin ich nicht schön?

(Stellt sich vor ihn hin, kokett)

Nicht Schöner als die alle?^{xxi}

PAUL

All das war schön, Sie sinds!

(Für sich)

ora neanche una parola di ringraziamento, un

[saluto?

(Gli porge il cappello e la veletta e si lascia cadere in una poltrona, guardandosi attorno)

È molto bello qui,

è ricco, vero?

(Prende un mazzo di rose e le odora)

E rose di benvenuto!

Ardono rosse come il fuoco!

(Paul ha preso cappello e veletta, senza distogliere lo sguardo)

Sempre taciturno e immobile?

Perfettamente adatto a Bruges,

a questo nido di morte, fermo e tenebroso!

Anche qui tutto è stantio come in una cripta!

Una tomba decorata coi fiori.

Uff... soffoco...

(Si alza di scatto)

Ma con me non l'avrà vinta!

Io sono allegra e amo i divertimenti,

amo la pazzia gioia, amo il sole!

PAUL *(indicando i suoi capelli)*

Il sole ride in questi capelli...

MARIETTA *(si gira intorno nella stanza agile e rapida e il suo sguardo fugace si posa sulle fotografie e i ritratti)*

E qui illumina ritratti di bellé donne.

(Minacciandolo con un dito)

La galleria delle donne che ama?

PAUL *(tra sé)*

Lo splendore argenteo della voce, le spalle dondolano

melodiose, e la testa danza...

MARIETTA *(d'improvviso, come se stesse iniziando un combattimento)*

Via il mantello

(Si toglie il mantello)

Non sono bella?

(Si mostra a lui con fare civettuolo)

Non sono più bella di tutte?

PAUL

Tutto questo era bello, lei lo è!

(Tra sé)

^{xx} «dumpf» – «smorto».

^{xxi} «Schöner als die?» – «Più bella di questa?».

Bei Gott, ihr Kleid,
die gleiche Farbe, fast der gleiche Schnitt.
(*Von einem Gedanken erfasst, wie in unwiderstehlicher Sehnsucht*)

Zu diesem Kleide passt ein alter Shawl,
der hier verwahrt ist.

Darf ich ihn um die schönen Schultern hängen?

MARIETTA (*übermütig*)

Sie wollen mich noch schöner?^{xxii}

PAUL (*hat aus dem Schrank, der offen bleibt, einen Shawl geholt und legt ihn ihr zart um*)

MARIETTA

Wie weich die alte Seide!

Sie macht so wohligh schauern,
zum Spiegel, rasch! Zum Spiegel!

(*Beschaut sich im Spiegel*)

PAUL (*unwillkürlich, wenn Marietta, die einen Moment durch den Spiegel gedeckt war, wieder sichtbar wird*)

Marie!¹⁷

MARIETTA (*noch beim Spiegelschrank, den sie geschlossen hat*)

Marie? Ich heiße Marietta.

(*Kleine Pause*)

Was haben Sie?

PAUL

Nichts, nichts... ich bitte
verzeihn Sie...

(*Nimmt die Laute von der Wand. Mit zarter Bitte*)

Und, nehmen Sie noch das.

MARIETTA

Die alte Laute?

Sie sind wohl Maler, brauchen ein Modell?

(*Nimmt lächelnd und achselzuckend, wie um auch diesen Gefallen zu tun, die Laute; dann einer plötzlichen Laune folgend*)

Nun, zu der alten Laute
gehört ein altes Lied.

PAUL (*überrascht*)

Wie, singen Sie?

Per Dio, il suo vestito,

lo stesso colore, quasi lo stesso modello...

(*Colto da un pensiero, come un'irresistibile nostalgia*)

A questo vestito è adatto un vecchio scialle
conservato qui.

Mi permette di posarlo sulle belle spalle?

MARIETTA (*spavalda*)

Mi vuole più bella ancora?

PAUL (*prende uno scialle da un armadio, che rimane aperto, e glielo mette addosso con tenerezza*)

MARIETTA

Com'è morbida la seta antica!

Suscita un brivido di piacere...

Uno specchio, subito! Uno specchio!

(*Si guarda allo specchio*)

PAUL (*quando Marietta riappare da dietro lo specchio che per un attimo l'aveva nascosta, senza rendersene conto*)

Marie!

MARIETTA (*ancora allo specchio dell'armadio che ha chiuso*)

Marie? Mi chiamo Marietta.

(*Breve pausa*)

Che cos'ha?

PAUL

Niente, niente... prego...

Mi perdoni...

(*Stacca il liuto dalla parete e con dolce preghiera*)

E prenda anche questo.

MARIETTA

Un vecchio liuto?

Ah, è un pittore e le serve una modella?

(*Sorridendo e scrollando le spalle prende il liuto, quasi pronta a soddisfare anche questa richiesta; quindi, presa da un capriccio improvviso*)

Ed ora, al liuto antico

si accompagna una canzone antica.

PAUL (*sorpreso*)

Come, canta?

^{xxii} Aggiunta: «Gut!» – «Va bene!».

¹⁷ Dopo la ripresa fortissimo del tema dell'esaltazione di Paul (es. 2; 56, *Gross und Breit* – c, Fa) il tenore si rivolge quindi a Marietta chiamandola «Marie». L'orchestra si zittisce improvvisamente: la risposta perplessa e seccata della donna («Ich heiße Marietta») dà inizio ad una sezione di transizione che conduce al *Lied del Liuto*, cuore di questo primo duetto tra i due protagonisti.

MARIETTA

Erträglich, sagt man,
wenns auch mein Fach nicht ist,
und Trauriges am liebsten.
Wohl weil ich sonst so übermütig bin.

(Gesprochen)

Soll ich?^{xxxiii} Nun, hören Sie.

(Singt)

Glück, das mir verblieb,¹⁸
rück zu mir, mein treues Lieb.
Abend sinkt im Haag
bist mir Licht und Tag.
Bange pochet Herz an Herz.
Hoffnung schwingt sich himmelwärts.

PAUL (*wie verloren*)

Wie wahr, ein traurig Lied.

MARIETTA

Das Lied vom treuen Lieb,
das sterben muss.

(Wird aufmerksam)

Was haben Sie?

PAUL

Ich kenne das Lied.

Ich hört es oft in jungen,
in schöneren Tagen...

MARIETTA

Discretamente, dicono,
anche se non è il mio mestiere,
e di preferenza canzoni tristi.
Forse perché sono così esuberante.

(Parlando)

Devo? Ora ascolti.

(Canta)

Felicità che sei restata,
torna da me, fedele amata.
Se a L'Aia scende la sera
tu sei del giorno luce vera.
Cuore a cuor trema di paura...
La speme in cielo più non dura.

PAUL (*come smarrito*)

Davvero una canzone triste.

MARIETTA

La canzone dell'amore fedele
che deve morire.

(Prestando attenzione)

Che le prende?

PAUL

Conosco la canzone.

La sentivo spesso da giovane,
in giorni più belli

^{xxxiii} Aggiunta: «PAUL / Ja, bitte.» – «PAUL / Sì, prego.».

¹⁸ Il *Lied del liuto* (58, *Sehr langsam, schlicht, mit Empfindung* – e- $\frac{3}{4}$, Si) deve la propria fortuna fuori del contesto scenico alla dimensione formale di 'pezzo chiuso': e la scelta di una forma chiusa è naturalmente determinata dal fatto che si tratta di una canzone intonata come tale dai personaggi della vicenda. Introdotta da poche battute dell'orchestra, è una sorta di Valzer lento in forma A-B-A, nel quale la prima sezione è affidata al soprano, la seconda è ripartita tra soprano e tenore in una sorta di sospensione dialogica dello slancio lirico, mentre la ripresa è cantata dal tenore, raddoppiato dal soprano nella frase conclusiva. Il brano è suggellato da un'incantevole coda strumentale sulla quale risuona, in tutta la sua ambiguità, il tema dell'es. 1. Si tratta, meritatamente, di uno dei momenti più celebri dell'opera. Il candore della forma dissimula in effetti la straordinaria maestria dell'autore poco più che ventenne. La spontanea bellezza dell'invenzione melodica è impreziosita dal trattamento della metrica: l'alternanza di battute di $\frac{3}{4}$ e di e impone al flusso ritmico un'elegante naturalezza. Anche l'armonia, che non esce da una sintassi canonica, riserva (alle parole «in jungen, in schöneren Tagen...») la sorpresa di una modulazione a Reb, in sé non eccezionale, ma condotta con esiti di straordinaria efficacia emotiva. Potrebbe restarci il dubbio sull'opportunità di collocare un brano così deliberatamente accattivante nel cuore di un confronto tra personaggi che si intuisce destinato a sviluppi drammatici. Ma in effetti, interrompendo il flusso dell'arioso drammatico, spostando la linea di condotta melodica dall'orchestra alla voce, sospendendo l'asimmetria delle frasi, questa pagina viene enucleata dal contesto musicale e collocata in un autonomo spazio-tempo psicologico, con un esito di quasi violenta efficacia emotiva. Il *Lied* contrasta per tutti i propri parametri linguistici con quanto si è ascoltato finora, determinando una sorta di dissonanza concettuale: genera quindi una tensione destinata ad essere risolta altrove. Marietta fa appena in tempo, con una frase a cappella (64, *Rasch* – $\frac{3}{4}$), ad osservare l'effetto emotivo della canzone su Paul, che subito la musica impone un altro repentino mutamento di scenario.

(Gesprochen)

Es hat noch eine Strophe,
weiss ich sie noch?

(Er setzt mechanisch fort. Sie spielt die Laute und fällt ein. Die Strahlen der untergehenden Sonne überfluten beide)

Naht auch Sorge trüb,
rück zu mir, mein treues Lieb.

Neig dein blass Gesicht,
sterben trennt uns nicht.

Musst du einmal von mir gehn,
glaub, es gibt ein Auferstehn.

(Lässt erschüttert das Haupt auf die Brust sinken. Marietta blickt ihn erst befremdet, dann spöttisch an. Pause)

MARIETTA

Das dumme Lied, es hat Sie ganz verzaubert.¹⁹

(Von der Strasse lustiges Trällern. Gaston, Lucienne und Juliette flanieren draussen vor dem Fenster vorbei, eventuell im Marschtakt mit Spazierstock und Schirmen aufs Pflaster schlagend)

MARIETTA (ist aufgesprungen, vergnügt aufhorchend)

Ah, horch, da singt
man andre Liedchen, singt
aus anderm Ton, gar nicht
sentimental.^{xxiv}

GASTON (draussen)

Diridi, diridi, diridon!

Was soll es, dass du säumig
[bist!

Hab dich ja heut noch nicht
[geküsst.

Diridi, diridon, schön Marion.
(Lucienne und Juliette fallen
bei der letzten Zeile ein)

(Parlando)

C'è un'altra strofa:

forse la ricordo ancora?

(Prosegue meccanicamente. Lei suona il liuto e si unisce al canto. Raggi del sole al tramonto inonda, no entrambi)

Se un triste duolo s'avvicina
riedi a me, amor costante.

Nemmen se il volto sbiancherà
divider morte ci potrà.

E se un dì andar via dovrai
via da me: risorgerai.

(Scosso dall'emozione, Paul lascia cadere il capo sul petto. Marietta lo guarda, prima sorpresa poi bef. farda. Pausa)

MARIETTA

La sciocca canzone l'ha completamente stregata.

(Dalla strada s'ode canticchiare allegramente. Gaston, Lucienne e Juliette passeggiano sotto la finestra, scandendo un ritmo di marcia sul selciato con ombrelli e un bastone da passeggio)

MARIETTA (è balzata in piedi e ascolta divertita)

Ascolti, laggiù cantano
altre canzoncine, cantano
in tono diverso, per nulla
sentimentale.

GASTON (fuori scena)

Diridi, diridi, diridon!

Perché mai indugi?

Oggi non ti ho ancora baciato.
Diridi, diridon, bella Marietta.
(Lucienne e Juliette inter-
gono sull'ultimo verso)

¹⁹ Non ci si meraviglia che Marietta trovi il *Lied* troppo sentimentale, ascoltando le voci dei suoi amici provenire dall'esterno (64², *Flottes Zeitmass* – c. 3, Lab): Juliette, Lucienne e Gaston (personaggio interpretato da un mimo, al quale fuori scena presta la propria voce il cantante che impersona Victorin) intonano una canzonetta corruva

ESEMPIO 10 (165²)



il cui clima espressivo frizzante e un po' volgare si propaga nel successivo arioso narrativo di Mariette.

^{xxiv} Anticipato: «Gaston ist's, wie er drollig singt!» – «È Gaston, com'è divertente il suo canto».

GASTON (*wie vorher*)

Nicht gilt der schönste Tag^{xxv} gelebt,
wenn du mir nicht im Arm gebebt.

Diridi, diridon, schön Marion.
(*Lucienne und Juliette wie oben*)

MARIETTA

Gaston ist's, wie er drollig singt!^{xxvi}
(*Eilt zum Fenster und will hinauswinken*)

PAUL (*hält sie zurück*)

Die Leute, Brügge,
man darf Sie hier nicht sehn.

MARIETTA (*ohne auf ihn zu hören, mit den Füßen aufstampfend, während man draussen Gaston, Juliette und Lucienne, das Chanson pfeifend sich entfernen hört*)

Er geht mit Juliette et Lucienne,
schlingt Arm in Arm,
(*Plötzlich vergnügt, mit Beziehung und Genugtuung*)
Und denkt an Marion!
(*Da Paul sie befremdet ansieht, erklärend*)
Die Freunde sinds, die vor der Probe bummeln.

Auch ich muss ins Theater.

PAUL (*blickt sie verständnislos an*)
Sie.

MARIETTA

Nun ja, wir spielen hier. Bin Tänzerin.

PAUL (*wie früher*)

Sie, Tänzerin?

MARIETTA

Gewiss, mein werter Griesgram!
Ich komm aus Lille und tanz in Brügge!
Erstaunt Sie das? *Sie lieben nicht den Tanz?*
O Tanz, o Rausch!
(*Fällt in Tanzschritte und Tanzgesten, hebt leich das Kleid, begleitet Tanz und Wort auf der Laute, den Oberleib zurückgebogen. Abendröte*)

O Tanz, o Rausch!²⁰
Lust quillt aus mir,
braust wild in mir,

GASTON (*come prima*)

Non vale giornata pur bella
senza te fra le braccia, mia stella.

Diridi, diridon, bella Marion.
(*Lucienne e Juliette c.s.*)

MARIETTA

È Gaston, com'è divertente il suo canto!
(*Corre alla finestra e fa per affacciarsi*)

PAUL (*tirandola indietro*)

La gente... Bruges...
non la devono vedere qui...

MARIETTA (*senza dargli ascolto, battendo i piedi mentre fuori Gaston, Juliette e Lucienne si allontanano fischiettando la canzone*)

Se ne va con Juliette e Lucienne,
sotto braccio...
(*All'improvviso, divertita con soddisfazione*)
e pensa a Marion!
(*Poiché Paul la guarda stranito, spiega*)
Sono gli amici che prima della prova si divertono
[gironzolando.

Anch'io devo andare in teatro.

PAUL (*la guarda senza capire*)

Lei...

MARIETTA

Sì, qui diamo uno spettacolo. Sono ballerina.

PAUL (*come prima*)

Lei,
[ballerina?

MARIETTA

Ma sì, mio egregio musone!
Vengo da Lille e ballo a Bruges!
Perché tanta meraviglia? Non ama la danza?
O danza, o ebbrezza!
(*Accenna passi di danza, solleva leggermente l'abito e accompagna con il liuto la danza e il canto, con il busto lievemente piegato indietro. Tramonto*)

O danza, o ebbrezza!
Sento nascere,
ribollire il piacere in me,

^{xxv} Aggiunta: «mir» – «per me».

^{xxvi} Aggiunta: «Bravo! Bravo!».

²⁰ Quando la donna accenna al proprio mestiere di ballerina la musica vira decisamente verso ritmi di danza (69, *Mit ditirambischen Schwung* – 3, Mi), che tuttavia non si distendono in un fraseggio regolare, mantenendo

Lust jagt den Puls
und dehnt die Nüstern.
Der Wink der Hand,
des Fusses Scham
verbergen den Wunsch
und verraten ihn lüstern.
Ein Dämon erhitzt mich,
beherrscht, besitzt mich.
Toll und toller schwillt der Reigen,
fasst mich Taumel im Beugen und Neigen!
Heiss kreist mir das Blut,
eiss glühn die Triebe.
O Tanz, o Rausch!
Ich tanz die letzte Glut,
ich tanz den letzten Kuss der Liebe!

(Innehaltend, wie zu sich kommend, leicht, noch in der letzten Pose verharrend)

Und jetzt, mein Herr,
Tanz ich in die Probe.

PAUL *(erst befremdet und abgestoßen durch das baccantische Gebaren Mariettas, das ihm Laute und Kleidungsstück der Toten zu entweihen scheint, dann immer mehr der Verführung erliegend, seiner nicht mächtig, ein Opfer der Sinne)*

Marietta, nein!

Geh nicht von mir,
gib Dauer dieser Stunde Traum!
Vom Himmel bist du mir geschenkt!
Erloschnes Glück flammt auf
und reisst mich dir entgegen!

Marietta!

(Breitet die Arme nach ihr aus)

MARIETTA

Wie stürmisch! Macht der Tanz
dem düstern Herrn so heiss?

il piacere inebria il cuore
e i sensi ridesta.
Il cenno della mano,
il pudore del piede
celano la brama
e la tradiscono oscena.
Un demone s'infiama in me,
mi domina e in ogni parte mi possiede...
Folle sempre più folle folleggio
e in estatico ardore volteggio!
S'incendia il cuore,
un ignoto ardore consuma i sensi.
O danza, o ebbrezza!
Danzo fino all'ultimo ardore,
danzo l'ultimo bacio dell'amore!

(Si ferma come tornando in sé, e piano, rimanendo nell'ultima posizione)

E adesso, mio signore,
vado a danzare alla prova.

PAUL *(prima stranito e disgustato per il comportamento da baccante di Marietta che gli sembra aver dissacrato il lutto e lo scialle della morta, poi sempre più arreso alla seduzione, non più padrone di se stesso, vittima dei sensi)*

No... Marietta!

Non andartene,
prolunga quest'ora di sogno!
Il cielo ti ha donata a me!

La felicità spenta si riaccende
e mi spinge verso di te!

Marietta!

(Le tende le braccia)

MARIETTA

Quanto impeto! La danza
infiamma tanto il signore tenebroso?

segue nota 20

all'andamento complessivo una dimensione di concitata spezzatura. Combattuto tra la riprovazione per la facie filosofia di vita della donna e l'attrazione fisica, Paul finisce per cedere ed invoca il nome di Marietta, mentre la donna inneggia all'ebbrezza della danza. Ma quando Marietta si trova di fronte il ritratto di Marie, e ne riconosce lo scialle e il lutto, il clima espressivo cambia improvvisamente. Una successione di accordi dissonanti, defunzionalizzati, sfocia infine nell'enunciazione, *pianissimo*, di un nuovo inciso motivico di grande rilievo nel successivo sviluppo dell'opera.

ESEMPIO 11 (81¹⁻²)



(Wieder Tanzbewegungen)

O Tanz, o Rausch!

PAUL (*will auf sie zu, um sie zu umfassen*)

MARIETTA (*im Tanze ausweichend, verfängt sich im Bildervorhang, so dass er sich zur Seite bewegt und das Bild sichtbar wird. Erblickt verdutzt das Bild*)

Oho, das bin ja ich!

Mit Shawl und Laute?^{xxvii}

Wen spiel ich da?

PAUL (*stürzt vor das Bild und deckt es mit einer unwillkürlichen Bewegung des gegen Marietta abwehrend ausgestreckten Armes*)

O lassen Sie, 's ist eine Tote.²¹

(*Den Kopf sinken lassend, dumpf vor sich hin*)

Sie mahnt...^{xxviii}

MARIETTA (*nimmt in starr fixierend, den Shawl langsam vom Halse und wirft ihn nebst der Laute mit einer zornigen Geste auf den Tisch. Dann, da sie Paul in seiner Versunkenheit verharren sieht, lacht sie laut auf. Zugleich hört man von der Strasse Gaston sein Liedchen pfeifen*)²²

Ah, Gaston.

PAUL (*immer vor dem Bild, aufblickend, mechanisch*)

Sie müssen in die Probe, Marietta ...

MARIETTA

Ah, Er ist gut, Er schickt mich fort!

Ja, ich muss in die Probe, werter Herr,^{xxix}

(*Danzando ancora*)

O danza, o ebbrezza!

PAUL (*fa per andare verso di lei per abbracciarla*)

MARIETTA (*cercando di schivarlo con passi di danza, rimane impigliata nel drappo dinanzi al quadro e lo sposta rendendo visibile il ritratto. Lo guarda sbalordita*)

Oh oh, sono io!

Con scialle e liuto?

Che parte interpreto lì?

PAUL (*si precipita davanti al quadro e, con un movimento involontario del braccio teso contro Marietta, lo copre*)

Oh lasci stare, è una morta...

(*Chinando il capo, spento, come tra sé*)

Un avvertimento...

MARIETTA (*guardandolo fisso si toglie lentamente lo scialle dal collo e lo getta sul tavolo accanto al liuto con un gesto di rabbia. Poi, vedendo Paul ancora assorto, scoppia a ridere fragorosamente. Intanto si sente Gaston dalla strada che fischia la sua canzoncina*)

Ah, Gaston...

PAUL (*sempre davanti al quadro, sollevando meccanicamente lo sguardo*)

Deve andare alla prova, Marietta...

MARIETTA

Ah, che bravo, mi manda via!

Sì, devo andare alla prova, illustre Signore.

^{xxvii} «Der selbe Shawl! Die selbe Laute?» – «Lo stesso scialle! Lo stesso liuto?».

²¹ Questo tema apre un episodio brevissimo ma di grande spessore emotivo (81, *Langsam – c-3*): una nuova sequenza di accordi violentemente dissonanti, cui i timbri dell'armonium e del pianoforte attribuiscono un colore sinistro, sottolinea la reazione di Marietta, perplessa e preoccupata dalla piega presa dalla situazione.

^{xxviii} Aggiunta: «GASTON (*hinter der Szene*) / Diridi, diridon, schön Marion!».

²² L'impasse è risolta dalla immediata ripresa della canzone di Gaston (82, *Doppelt so rasch, flott – c, Lab*): con la voce di Gaston sullo sfondo, Marietta prende commiato da Paul. Quando annuncia che andrà a provare la danza di Hélène da *Robert le Diable*, le sue parole sono accompagnate da un tema dell'opera di Meyerbeer, affidato a ottavino e xilofono.

ESEMPIO 12 (3-283)



Una rapida successione di vari elementi motivici ancora una volta funge da transizione.

^{xxix} Aggiunta: «GASTON (*hinter der Szene*) / Diridi, diridon, schön Marion. / Was soll es, das du säumig bist? / Hab dich ja heut noch nicht geküsst.» – «GASTON (*fuori scena*) / Perché non vieni a me oggi? / Non ti ho ancora baciata.».

Tanz die Hélène in «Robert le Diable»
(Nimmt den Mantel, setzt den Hut auf)
 Mein Zauber, rasch scheint er verfliegen,
 Ein anderer wirkt stärker ...
 Nun, mir recht,
 's ist höchste Zeit, muss fort.
(Werbend, nicht ohne Anmut)
 Die, die mich lieben, wissen mich zu finden.
 Es gibt ein Wiederschen im Theater.
(Ab. Es ist dunkler geworden)

PAUL *(eine Beute widersprechender Empfindungen, des Gedenkens an die Tote, des Festhaltens an seine Phantasien, wie des neu erwachenden Verlangens, ihr zur Türe nach, ekstatisch)*

O Traum der Wiederkehr, entweiche nicht!²³

In dir, die kam, kam meine Tote,
 kam Marie ...
(Von Begehren erfasst, ausser sich)

Marietta!

(Greift mit der Hand zur Stirne, fällt in höchster Herregung in eine Lehnstuhl vorn gegenüber der Türe zum Zimmer der Toten und hebt angstvoll beschwörend die Arme)

Marietta!

VI. SZENE

(Plötzliche Verdunkelung. Nur Paul und der Porträtahmen links bleiben beleuchtet. Aus dem Rahmen tritt die Gestalt Mariens im Kleide des Bildes mit Shawl und Laute und schwebt – Erscheinung des Gewissens und seiner Nerven – auf Paul zu, der sich, durch die Vision gebannt, starren Blickes erhebt, ohne den Platz zu verlassen)

MARIE

Paul... Paul...²⁴

Ballo nella parte di Hélène in «Roberto il Diavolo».
(Indossa il mantello e prende il cappello)
 Il mio incantesimo pare essersi dissolto velocemente,
 un altro agisce con più forza...
 Mi va bene comunque:
 è tardi, devo andare.
(Corteggiandolo, non senza grazia)
 Chi m'ama sa ritrovarmi...
 Arrivederci in teatro.
(Esce. Si è fatto buio)

PAUL *(in preda a sentimenti contrastanti: il ricordo della morta, il perdurare delle sue fantasie e il desiderio appena risvegliatosi, segue Marietta, estatico)*

O sogno del ritorno, non svanire!

In te tornò la mia morta,
 è tornata Marie...
(Preso dal desiderio, fuori di sé)

Marietta!

(Si copre la fronte con una mano e, in uno stato di completa eccitazione, si abbandona in una poltrona rivolta alla porta della camera della donna morta e solleva le braccia con angoscia, come per evocarla)

Marietta!

SCENA VI*

(D'improvviso buio fitto. Soltanto Paul e la cornice del ritratto a sinistra restano illuminati. Dalla cornice emerge la figura di Marie con l'abito del dipinto, lo scialle e il liuto: una visione suscitata dalla sua coscienza e dai suoi nervi. La donna fa qualche passo verso Paul che, con lo sguardo fisso, si solleva senza muoversi, incantato dalla visione)

MARIE

Paul... Paul...

²³ Rimasto solo, Paul in preda alla confusione invoca la donna (82, *Festes Zeitmass*), sovrapponendo l'immagine della moglie e della danzatrice: e il nuovo motivo (es. 11) risuona in una formulazione violenta e angosciata, per introdurre la scena successiva.

²⁴ Paul ode la voce della moglie morta (90, *Sehr getragen, feierlich geheimnisvoll, unirdisch – e, re*), e Marie lo invoca sul motivo dell'es. 11 che rivela qui la propria associazione espressiva: è un motivo 'spettrale'. Passaggi simili entreranno prepotentemente nel vocabolario musicale del cinema hollywoodiano (a cui Korngold, esule in America, avrebbe dato un contributo fondamentale). Eseguito da un *theremin*, potrebbe trovare posto in qualunque film *horror* o fantascientifico degli anni Quaranta/Cinquanta. Il richiamo spettrale di Marie, contrariamente a quanto ci si potrebbe attendere, suscita in Paul un sentimento di dolcezza nostalgica. Ne scaturisce un duetto – uno dei momenti di maggiore efficacia emotiva dell'opera – nel quale Korngold ci restituisce con straordinaria energia la complessa condizione emotiva del suo protagonista. La struttura di questo brano è relativa-

PAUL

Da bist du ja, Marie, ich wusste es.

MARIE

Bist du's gewiss, hältst du mir noch die Treu?

PAUL

Ich halt sie dir.

Nie schwandest du aus diesem Raum...

MARIE

Drum nahm ich auch mein Haar nicht mit,
 als ich fort musst,
 liess dir den goldnen Schatz, den du^{xxx} geliebt.

PAUL

Ich weiss, ich weiss...

MARIE

Mein Haar stirbt nicht, es wacht in deinem Haus.
 Unsre Liebe war, ist und wird sein.

PAUL

Du bist bei mir, bists immer, ewig.²⁵
 Bist es in dieser toten Stadt,
 du tönst in ihren Glocken,
 steigst aus ihren Wassern...

MARIE

Und doch wirst du vergessen,
 was neben dir nicht lebt und atmet.
 PAUL (*angstvoll*)

Die andere, nur dich seh ich in ihr.

MARIE

Da ich dir sichtbar, liebst du mich.

PAUL

Ich lieb nur dich. Sag, dass du mir vergibst.²⁶

PAUL

Sei qui, Marie... lo sapevo.

MARIE

Sei davvero tu, mi serbi ancora fedeltà?

PAUL

Ti sono fedele.

Non sei mai scomparsa da questo luogo.

MARIE

Per questo non ho portato via i miei capelli
 quando ho dovuto andarmene,
 e ti ho lasciato il tesoro d'oro che tu amavi.

PAUL

Lo so, lo so...

MARIE

I miei capelli non muoiono, vigilano sulla tua casa.
 Il nostro amore è stato, è e sarà.

PAUL

Sei con me, lo sei sempre, in eterno.

Lo sei in questa città morta,
 risuoni nelle sue campane,
 ti elevi sulle sue acque...

MARIE

Eppure ti dimenticherai
 di quel che accanto a te non vive e non respira.

PAUL (*angosciato*)

L'altra... te sola vedo in lei.

MARIE

Vedendo me, ami me.

PAUL

Amo solo te. Dimmi che mi perdoni.

segue nota 24

mente semplice e potrebbe essere indicata come una forma A-B-A-coda. Nella prima sezione (in una tonalità di re dalla sintassi modaleggiante) il canto dei due solisti si distende in linee melodiche di ampio respiro sostenute in orchestra da un fitto lavoro di elaborazione contrappuntistica dei motivi legati a Marie e alla memoria del passato: e non è sorprendente che si giunga al culmine espressivo («unsre Liebe war, ist und wird») con la ripresa di un passaggio del *Lied del liuto*.

^{xxx} Aggiunta: «so» – «tanto».

²⁵ Il dilemma morale di Paul – il suo senso di colpa per l'attrazione che prova per Marietta prende corpo nelle parole della moglie – è il sentimento predominante nella sezione centrale (93, *Weniger langsam, allmählich steigend*): le linee vocali si fanno più tormentate, il respiro delle frasi si spezza, e l'orchestra ripete ossessivamente il motivo 'spettrale'.

²⁶ Il ritorno al clima iniziale (95⁴, *Sehr getrage, feierlich*) dà luogo ad una ripresa abbreviata della prima sezione. La frase conclusiva di Marie è ripetuta da Paul: ma la triade maggiore conclusiva questa volta vira in minore, mentre in orchestra riprende a echeggiare il tema 'spettrale'.

MARIE

Du liebst mich doch ...

Unsere Liebe war, ist und wird sein...

PAUL (*ekstatisch, wie von einer furchtbaren Last befreit*)

Unsre Liebe war, ist und wird sein...

MARIE (*beginnt dem dunklen Hintergrunde zuzuschreiten, in Nebelschleier hinein*)PAUL (*da sie ihm entschwindet, von einer neuen mysteriösen Angst erfasst*)^{xxxI} Geliebte, warum seh ich dich nicht mehr?²⁷Warum ist mirs, als könnt, ich's nicht?^{xxxII}MARIE (*aus den Nebelschleiern*)Dich fasst das Leben,^{xxxIII} lockt die Andere
schau, und erkenne...²⁸

(Verschwindet ganz. Paul sinkt auf einen Stuhl zurück, visionär die Arme erhoben. Seine erregte Phantasie spiegelt ihm eine neue Erscheinung vor. Der Hintergrund erhellte sich; man sieht plötzlich an Stelle Mariens Marietta auf dem Theater in wallendem Phantasietanzkostüm, prächtig geschmückt, verführerisch lockend tanzen. Dazu orgiastische Tanzrhythmen)

PAUL (*mit einer leidenschaftlichen Geste, als ob er auf sie zuwollte*)

Marietta!

(Der Vorhang fällt.)

MARIE

Mi ami ancora...

Il nostro amore è stato, è e sarà....

PAUL (*estatico, come liberato da un peso terribile*)

Il nostro amore è stato, è e sarà.

MARIE (*inizia ad avviarsi verso il fondo buio, perdendosi fra veli di nebbia*)PAUL (*al lento dileguarsi dell'apparizione è preso da nuova angoscia misteriosa*)

Amata, perché non ti vedo più?

Perché mi pare di non poterti vedere?

MARIE (*fra i veli di nebbia*)

La vita ti afferra, l'altra ti attira...

Guarda, e comprendi...

(Scompare completamente. Paul ricade su una sedia con le braccia alzate come un visionario. La sua fantasia eccitata suscita in lui una nuova apparizione. Il fondo s'illumina e, d'improvviso, al posto dove prima si trovava Marie si vede Marietta in teatro, in un fluttuante costume da ballo meravigliosamente decorato, mentre danza seducente su ritmi di danze orgiastiche)

PAUL (*con gesto appassionato, come volesse carpir-la*)

Marietta!

(Si chiude il sipario.)

^{xxxI} Aggiunta: «Ewig» – «Immortale».²⁷ Chiuso con la cadenza alla tonica il percorso formale, la sezione successiva (98, *Weniger langsam*) è una coda nella quale assistiamo ad una specie di dissolvenza. L'immagine di Marie si allontana inesorabilmente, mentre il tessuto armonico-contrappuntistico si sfilaccia.^{xxxII} Aggiunta: «mehr?» – «più?».^{xxxIII} «Gehe ins Lebe» – «La vita ti chiama».²⁸ Infine (100, *Plötzlich äusserst lebhaftes Tanzzeitmass, der Rhythmus scharf markiert* – 3/4), preannunciato dalle percussioni in palcoscenico, il clima del duetto è definitivamente soprafatto da un tema di danza sfrenato e volgare (103, *Wieder äusserst lebhaft* – Fa#) che incalza fino ad una cadenza conclusiva mozzafiato nella tonalità più specificamente associata a Marietta. L'ossessione per la danzatrice si è inesorabilmente radicata nella mente di Paul.

Der Vorhang hebt sich: die Szene ist zunächst von dichtem Schleiern verhüllt, in welchen im Vordergrund Paul, in der nämlichen Stellung wie am Schlusse des 1. Bildes beleuchtet, sichtbar wird.²⁹ Dazu hört man hinter der Szene die Erscheinung [des] Mariens, ihre letzten Worte «Schau und erkenne...» wiederholen. Das Bild verblasst allmählich und verschwindet völlig. Nach einem Zwischenpiel, welches die Stimmungen wiedergibt, die das tote Brügge im Gemüte Pauls weckt, heben sich langsam die Schleier, aus dem Dunkel, aus nebligen Umrissen wird folgender Schauplatz sichtbar: Ein öder, einsamer Kai in Brügge, spät abends. Parallel mit der Rampe ein Kanalarm, über den im Bogen eine niedrige Brücke fährt. Hinter Wasser und Brücke ist das andere Ufer des Kais zu sehen, auf welchem sich alte, für Brügge charakteristische Häuser, darunter ein altes Kloster mit schwärzlichem Gemäuer und kreuzweise vergitterten Fenstern binziehen. In der Mitte des düstern Gebäudes ein Glockenturm mit Uhr, deren grosses Zifferblatt zunächst undeutlich bleibt. Unterhalb dieser Uhr zwei Öffnungen im Turm, durch die später die Figuren des Uhrwerks hervorkommen und wieder verschwinden. Auf dem vorderen Ufer links das vereinzelt stehende Haus, in dem Marietta wohnt; die Türe geschlossen. Bänke

Si apre il sipario: inizialmente la scena è avvolta in una nebbia densa, dalla quale in proscenio diventa visibile Paul, nella stessa posizione della fine del quadro primo. Dietro la scena l'apparizione di Marie ripete le sue ultime parole «guarda e comprendi...». L'immagine si dissolve a poco a poco e poi dilegua. Dopo un interludio che evoca i sentimenti suscitati nell'animo di Paul dalla morta Bruges, la nebbia si dirada lentamente. Nell'oscurità e nella nebbia si staglia lentamente la scena seguente: una banchina deserta e solitaria a Bruges, a tarda sera. Un canale su cui si trova un ponte basso e incurvato è parallelo alla ribalta. Dietro l'acqua e il ponte, sull'altra riva si ergono case antiche, caratteristiche di Bruges, tra le quali vi è anche un vecchio convento con muri anneriti e finestre con grate a croce. Al centro di questo tetro edificio una torre campanaria con l'orologio, il cui grande quadrante dapprima non è distinguibile. Al di sotto dell'orologio si trovano due aperture nella torre attraverso le quali appariranno in seguito e scompariranno le figure dell'orologio. Sulla riva anteriore, a sinistra si trova la casa isolata dove vive Marietta; la porta è chiusa. Panchine e lampioni a gas accesi. A destra vecchi alberi, dietro i quali si può intuire il sentiero che conduce alla chiesa. Il cielo è coperto, con un chiaro di

²⁹ Il preludio del quadro secondo (*Sehr Breit* - c) si apre con una sorta di riesposizione di vari motivi ascoltati nel corso del quadro primo, a cominciare dal quello 'spettrale' (es. 11). Un *crescendo* conduce alla sua riproposizione nell'enunciazione 'violenta' (cfr. nota 23). Si riascolta quindi la voce fuori scena di Marie, che ripete la propria ultima frase del quadro iniziale, nella medesima tonalità. È evidente che la prima parte di questo preludio ha la funzione di riambientare l'ascoltatore, ricreando la continuità col quadro precedente interrotta dall'intervallo. In effetti Korngold aveva previsto la possibilità di eseguire i primi due quadri senza soluzione di continuità, collegando la fine del quadro primo (dal punto immediatamente precedente la sfrenata danza conclusiva) alla seconda sezione del preludio. Ora il procedere per immagini giustapposte (109, *Plötzlich stürmisch bewegtes Zeitmass*) lascia posto ad un disegno condotto in un coerente crescendo per sfociare nella sezione centrale del preludio (110, *Sehr rasch und stürmisch* - c, Fa $\sharp$). Korngold utilizza l'intera tavolozza della sua orchestra per dipingere un impressionante paesaggio sonoro: è la città di Bruges che prende corpo in una visione onirica di sconvolgente forza espressiva. Sovrapponendo più piani sonori, Korngold fa riecheggiare successivamente i due motivi (ess. 1 e 2) che rendono qui esplicita, con la propria analogia, il proprio riferimento alla *Città morta*: affidato tra l'altro alle campane gravi in palcoscenico, il tema della città allude direttamente alle sue cattedrali gotiche. Si genera così un quadro sonoro sostanzialmente monolitico, monumentale e incombente, nel quale i segmenti motivici si inseguono circolarmente, mantenendo l'ascoltatore con il fiato sospeso e scuotendolo con suggestive e monumentali deviazioni cadenzali a re $\flat$ prima e a re $\sharp$ poi. Questa situazione di fissità iterativa si sblocca quando, deviando a Si (112), inizia un segmento di transizione nel quale sferzanti disegni discendenti sono contrappuntati dalla tromba: nei suoi interventi, caratterizzati da intervalli di quarta, confluiscono vari spunti motivici dell'opera. Segue una ripresa del *crescendo* tensivo (cfr. 109) che aveva introdotto il pannello centrale del preludio, e questa volta sfocia in un disegno sincopato che ne frena lo slancio tematico prima di confluire

und brennende Gaslaternen. Rechts alte Bäume, hinter denen der Weg zur Kirche zu denken ist. Bedeckter Himmel; abwechselnd Mondschein und herbstlicher Nebel. Glockengeläute, das schon vorher, bevor das Bild deutlich wurde, eingesetzt hat.

luna che s'intravede fra la nebbia autunnale. Le campane incominciano a suonare ancor prima che la scena sia chiaramente visibile.

ERSTE SZENE

PAUL (*in einen Mantel gehüllt, den Kragen emporgezogen, den Hut in der Stirne. Unruhig vor dem Hause Mariettas auf- und abgehend*)

Was ward aus mir?³⁰

Ihr Haus umschleich ich,
gequält von Angst, Sehnsucht und Reu,
was ward aus mir?³¹

(*Neues Glockengeläute*)

Verstumme, dumpfer Glockenchor,
schwarz stürzt der Klang sich in die Nacht.
So weint ihr Glocken, als man sie begrub,
nun mahnt ihr mein Gewissen.
O sprecht mich los, ihr Beichtiger aus Erz!
Ich koste bittere Freuden,
grausam zwiespältige Lust.
(*Blickt zu den Fenstern Mariettas empor und schrickt zusammen*)

SCENA PRIMA

PAUL (*celato da un mantello con il bavero sollevato e un cappello calato sulla fronte. Passeggia inquieto avanti e indietro davanti alla casa di Marietta*)

Che cosa mi succede?

Giro attorno alla sua casa,
tormentato da angoscia, nostalgia e rimorso.
Che cosa mi succede?

(*Altri rintocchi di campana*)

Taci, coro sommerso di campane...
Nero nella notte affonda il suono:
così piangevate, voi campane, quando fu sepolta,
ora rimproverate la mia coscienza.
O assolvete mi, confessori di bronzo!
Assaporo gioie amare,
un piacere ambiguo e terribile.
(*Solleva lo sguardo verso le finestre di Marietta e ha un sussulto di paura*)

³⁰ nella ripresa del paesaggio sonoro di Bruges (116), nella stessa tonalità di prima, con gli stessi elementi tematici, ma in una gamma di sonorità liquescenti, decisamente più attenuate (*Sehr ruhig und getragen* – e, Fa#); in questo momento tutta l'orchestra sta suonando: ma i disegni in accordi spezzati discendenti degli archi divisi (in tredici parti reali!), gli arpeggi dell'arpa raddoppiati dai *glissando* del pianoforte, legni e ottoni a sovrapporsi, in lunghe note tenute, agli accordi di organo e armonium, determinano un tappeto sonoro di straordinaria morbidezza. La presenza della città si concretizza in questa scena attraverso il suono delle campane, che quasi a rispondere alle parole di Paul («Verstumme, dumpfer Glockenchor») si presentano sotto la forma di un nuovo motivo

ESEMPIO 13 (1187-8)



a sua volta elaborato e riproposto al grave in un'armonizzazione per quinte vuote.

ESEMPIO 14 (1191-3)



³¹ Su questo sfondo, il recitativo di Paul sfocia in una frase cantabile (121, *Wieder sehr getragen* – Si) e si apre quindi in

War das kein Licht,
ein doppelt Schattenbild?
(Dumpf)
Stets fürcht ich's,
umfang ich selbst sie nicht
in diesem Haus.
Sie fehlte im Theater.
Seh ich sie nicht,
fasst Sehnsucht mich nach ihr,³²
und sie zu sehen, bange ich nicht minder.

(Neuerliches Glockengeläute)

Da hebt es wieder an, das Glockenlied,
und bohrt sich tief ins Herz.
O sprecht mich los, ihr Beichtiger aus Erz!

(*Wolken haben den Mond verhüllt, ein Sturmwind fährt durch die Bäume und schüttelt die Blätter. Die Gasflammen in den Laternen schwanken hin und her*)

Fasst dich mit mir ein Schauer, müde Stadt?
Es stöhnen deine altern Bäume,
des Wassers Seufzer brechen sich
an den jahrhundertealten Grachten,
gespenstig raunst du Unheil!

(*Eine Schar von Beghinen bewegt sich inzwischen aus dem Hintergrund über die Brücke, zu zwei und zwei geordnet, mit sich glockenförmig bauschender Gewandung, langsam, wie gespenstig, undeutlich in den Konturen, den Bäumen zu, um hinter denselben den Weg zur Kirche zu nehmen*)

O Brügge, fromme Stadt!
Einst war ich eins mit deiner Keuschheit,
so wie du eins mit meiner Toten warst.
Nun trag ich Unrast des Begehrens
in die Versunkenheit und Stille deiner Nacht.

(*Dem Zuge der Beghinen, der in den Kulissen rechts verschwindet, folgt als letzte Brigitta mit einer Beghinenhaube als Novize. Erkennt sie und hält sie an*)

Brigitta!

Non era una luce,
una doppia ombra?
(Tetro)
Provo sempre un simile timore
quando non la tengo abbracciata
in questa casa.
Non era in teatro.
Se non la vedo
mi prende la nostalgia di lei,
e tuttavia temo di vederla...

(*Le campane suonano di nuovo*)

Riprende il canto delle campane
che mi trapassa il cuore.
Assolvete mi, confessori di bronzo!

(*Le nuvole hanno nascosto la luna; un vento di tempesta soffia tra gli alberi e scuote le foglie. Tremano le fiamme dei lampioni a gas*)

Come me, ti scuote un brivido, città stanca?
E gemono i tuoi alberi annosi,
i sospiri dell'acqua si spezzano
contro i canali centenari,
e tu, spettrale, sussurri sciagure!

(*Un gruppo di beghine partendo dal fondo, passa lento e lugubre sul ponte, in fila per due in abiti che si gonfiano simili a campane. Indistinte nei lineamenti, si dirigono verso gli alberi, per avviarsi sul sentiero che dietro questi conduce alla chiesa*)

O Bruges, città pia!
Un tempo ero tutt'uno con la tua castità,
come tu lo eri con la mia morta.
Ora avverto l'agitazione del desiderio
nella pace e nell'oblio della tua notte.

(*La processione delle beghine scompare tra le quinte sulla destra. La segue, per ultima, Brigitta, vestita da novizia. La riconosce e la ferma*)

Brigitta!

³² un arioso (122, *Dasselbe Zeitmass* – 3, Sib) che in un crescendo di tensione (sottolineato con elementare efficacia dagli interventi della macchina del vento) conduce all'invocazione «Brügge, fromme Stadt!»: qui l'identificazione tra il motivo dell'es. 2 e la *Città morta*, e tra la città e Marie si fa esplicita. La frase conclusiva di Paul è punteggiata da accordi martellati (triade di fa# in primo rivolto) e suggellata da un'ultima esplosione del concerto di campane (125, *Wieder breit* – c, Fa). La scelta della tonalità – sempre associata al personaggio di Marietta – non è casuale: allude alla sovrapposizione dell'immagine di Marietta a quella di Marie, e con essa alla profanazione della «città pia».

BRIGITTA (*sanft abwehrend*)

Ich geh zur Kirche³³

mit meinen Klosterfrauen.

PAUL

Dass wir uns trennen mussten!

BRIGITTA

Ich floh die Sünde, blieb der Toten treu.

PAUL

Auch ich verriet sie nicht,
trotz jener Frau.

BRIGITTA

Mein schlichter Sinn versteht das nicht.

(*Mitleidig*)

Sie leiden schwer, ich weiss.

Ich will für Ihre Seele beten.

(*Langsam ab*)

PAUL

Die alte treue Magd,
ach, dass ich sie verlor!

BRIGITTA (*schermendosi cortese*)

Vado in chiesa

con le sorelle del convento.

PAUL

Chi poteva immaginare che ci saremmo separati.

BRIGITTA

Fuggii dalla colpa, rimasi fedele alla morta...

PAUL

Nemmeno io l'ho tradita
nonostante quella donna...

BRIGITTA

Il mio animo semplice non lo capisce.

(*Compassionevole*)

Lei soffre molto, lo so,
pregherò per la sua anima.

(*Esce lentamente*)

PAUL

La vecchia serva fedele,
ah, l'ho perduta!

II. SZENE

(Eine Gestalt hat sich dem Hause Mariettas genähert: Frank im Mantel, den Kragen emporgezogen. Das folgende, ein leidenschaftlich drängendes, düsteres Nachtstück, vielfach in gedämpftem Ton geflüstert)

PAUL (*stellt sich ihm entgegen*)

Wohin?³⁴

(*Der Mond ist aus den Wolken getreten*)

SCENA II^a

(Una figura si è avvicinata alla casa di Marietta: Frank che indossa un mantello con il bavero alzato. Quanto segue è un notturno appassionato e mesto, appena sussurrato in sordina)

PAUL (*sbarrandogli il passo*)

Dove vai?

(*La luna è uscita dalle nuvole*)

³³ Il senso di colpa di Paul si personifica a questo punto nell'apparizione di Brigitta. Il suo ruolo di voce della coscienza di Paul qui si fa esplicito: la ripresa del materiale tematico dell'arietta del quadro primo colora di un tono affettuoso e nostalgico le sue parole di riprovazione. Ma l'atmosfera generale non sfugge alla dimensione dell'incubo: e a determinare questo clima concorre primariamente la strumentazione, con le risonanze metalliche del pianoforte e delle campane sullo sfondo delle fasce sonore dell'organo. Il motivo dell'es. 1 – a questo punto carico di inquietanti significati – conclude la fugace apparizione della governante.

³⁴ La scena successiva (128, *Bewegt, mit drängender, düster verhaltender Leidenschaft* – $\frac{6}{8}$, fa#) è segnata da un deciso cambiamento di ambientazione sonora. Fondamentalmente imperniato sul tema dell'es. 9, già in precedenza associato al personaggio di Frank, il discorso procede attraverso un fraseggio incalzante e spezzato, sottolineato da un'armonia quantomai tesa e da una strumentazione dalle tinte febbrili – si ascolti lo slittamento cromatico di accordi dissonanti affidato agli archi (al quale il tremolo al ponticello conferisce un colore sinistro) alla frase di Frank «So wie wir nur in Traume fliegen» (135, *In gebemnisvoller Haft*). Le voci sono forzate a un'emissione ai limiti del grido: particolare che contribuisce a fare di questa scena uno dei momenti dell'opera più prossimi al gusto espressionista dell'epoca. Questo scorcio dalle proporzioni concise è suggellato da un nuovo disegno che consiste in una rapida successione di accordi dissonanti collegati per semitono: la rapida frase

PAUL (*erkennt Frank*)

Frank, du?

FRANK

Du wartest hier auf sie.

PAUL

Ich wart auf sie mit Schmerz und Scham.

FRANK

Lass ab von ihr!

PAUL

Ich kann nicht mehr.

Mich zogst zur Seele meiner Toten
und ich verfiel dem Leib der Lebenden.

FRANK (*drohend*)

Lass ab von ihr!

PAUL (*betreten*)

Wie seltsam du das sagst!

FRANK (*dringend, seine Erregung verraten*)

Du passest nicht zu ihr,
du, der du zwischen Tod und Leben teilst.
Sie will die volle Liebe und das volle Leben,
das sie durch alle Fenster ihres Körpers
und ihrer Seele strömen lässt!

PAUL

Des sündigen Körpers und der sündigen Seele!

FRANK

Und doch, weil sie so
ganz heisses Leben ist,
im Lachen ihrer Schönheit,
erhöhet sie das Leben.
So wie wir nur im Traume fliegen,
fliegt sie mit wachem Sinn,
zwingt uns als Pierrots zu ihren Füßen,
und Colombine tanzt
und lacht die Sünde weg,
berauscht *im Rausch* und...

PAUL (*befremdet unterbrechend*)

Und, hat auch dich berauscht!?

PAUL (*lo riconosce*)

Frank, tu?

FRANK

Sei qui ad aspettarla.

PAUL

L'aspetto con dolore e vergogna...

FRANK

Lasciala in pace!

PAUL

Non posso più.

Mi attraeva all'anima della mia morta
e soccombetti al corpo della viva.

FRANK (*minaccioso*)

Lasciala in pace!

PAUL (*perplesso*)

È strano come lo dici!

FRANK (*incalzandolo e tradendo la sua agitazione*)

Non sei fatto per lei...

Tu, che ti dividi tra la vita e la morte.
Lei vuole pieno amore e piena vita,
la vita che scorre da tutti i pori
del suo corpo e della sua anima!

PAUL

Del corpo e dell'anima peccaminosi!

FRANK

Eppure, poiché ella è
tutta vita ardente
nel ridere della sua bellezza
sublima la vita.
Come noi voliamo soltanto in sogno,
lei vola da sveglia
ci obbliga ai suoi piedi, come Pierrot,
e lei danza, Colombine,
e cancella il peccato ridendo,
inebria nella frenesia e...

PAUL (*interrompendolo sorpreso*)

E ha inebriato anche te...!?

segue nota 34

che ne deriva è suggellata da un'ulteriore apparizione del motivo dell'es. 1. Il violento slancio che ha animato l'intera scena si stempera improvvisamente in una coda dalla stupefatta fissità (142 – c), impernata sul motivo delle campane (es. 14) a cui si sovrappone un curioso arabesco discendente eseguito dal flauto su una scala per toni interi.

FRANK

Lass ab von ihr!
Geh heim, zu deiner Toten!

PAUL (*erregt*)

Ich warte hier auf sie

FRANK

Du darfst es nicht.

PAUL

Ich darf es nicht?
Und warum nicht?

FRANK

Weil, *weil* ... ich ihrer harre!

PAUL (*bestürzt*)

Wie, du?

FRANK (*mit düsterer Leidenschaft*)

Auch ich bin ihr verfallen,
und wenn sie dich betrügt,
so seis mit mir!

PAUL

Was sagst du da!?

FRANK

Räum mir den Platz, Unseliger!

Fort, siehst du nicht?
(*Zeigt ihm den Schlüssel*)
Den Schlüssel gab sie mir.

PAUL

Her den Schlüssel!
(*Entreißt ihm mit Gewalt den Schlüssel*)

FRANK (*taumelt zurück*)

Ich bin dein Freund nicht mehr.
(*Wankt ab*)

FRANK

Lasciala in pace!
Vattene a casa, dalla tua morta!

PAUL (*agitato*)

L'aspetto qui!

FRANK

Non puoi!

PAUL

Non posso?
E perché no?

FRANK

Perché, perché l'aspetto io!

PAUL (*sconvolto*)

Come tu?

FRANK (*con un tono triste ed appassionato*)

Anch'io sono suo schiavo
e quando t'inganna
lo fa con me!

PAUL

Che cosa dici!?

FRANK

Lasciami il campo libero, sventurato!
Via, non ti rendi conto?
(*Mostrandogli la chiave*)
A me ha dato la chiave.

PAUL

Dammi la chiave!
(*Con forza gli strappa di mano la chiave*)

FRANK (*fa qualche passo indietro vacillando*)

Non sono più tuo amico.
(*Esce barcollando*)

III. SZENE

(*Man hört die sich in Booten lachend und singend nähernde Tänzergesellschaft. Paul verbirgt sich hinter den Bäumen rechts. Der nächtliche Himmel hat sich aufgeheitert; Mondschein. Ein Boot, mit Lampions beleuchtet, fährt durch den Kanal. Im Boote: Victorin, der Regisseur, Fritz, der Pierrot, noch im Kostüm und mit seiner Laute von der Vorstellung her, Lucienne und Juliette, die Tänzerinnen, in Abendmänteln über dem Ballerinenkostüm, Graf Albert. Zwei weitere Boote mit Mitgliedern der Tanzgesellschaft kommen nach. Die diesen Booten Entstiegenen bleiben im Hintergrunde. Die ganze Szene traumhaft wie die vorigen, stilisiert burlesk.*)

SCENA III^a

(*Si sente ridere e cantare la compagnia di ballerini su alcune barche che si avvicinano. Paul si nasconde dietro gli alberi a destra. Il cielo notturno si è rasserenato, chiaro di luna. Una barca, illuminata con lanterne, passa lungo il canale. Nella barca si trovano Victorin, il regista, Fritz, il Pierrot ancora in costume e con il liuto dello spettacolo, Lucienne e Juliette, le ballerine, con mantelli da sera sui costumi di scena, il Conte Albert. Seguono altre due barche con membri della compagnia di ballo. Quelli che smontano da queste barche rimangono sul fondo. L'intera scena, come le precedenti, si svolge in un'atmosfera onirica, stilizzata, burlesca. A volte movimenti forte-*

Bald streng rhythmisierte Bewegung, bald Erstarren zu Bildhaftigkeit. Reicher bunter Wechsel in Stellung und Gruppierung. Spiele des Lichts)

mente ritmati, a volte una stasi assoluta come in un dipinto. Numerosi cambiamenti nelle posizioni e nella composizione dei gruppi. Giochi di luce)

ALLE (*noch im Boote, übermütig*)

Schäume, schäume,³⁵
tolles Tänzerblut,
aller Schranken ledig,
träume, träume
dich auf *nächster* Wasserflut
nach Venedig.

(*Das Boot hat angelegt. Victorin springt als erster heraus, die anderen folgen*)

VICTORIN

Und dies hier die Piazzetta,
wo sie wohnt, Marietta.

GRAF

Famose mise-en-scène!

Hoch Victorin!

VICTORIN

Und hoch der gräfliche Mäcen!
(*Die anderen fallen ein*)^{xxxiv}

TUTTI (*ancora in barca, allegri*)

Folleggia, folleggia,
sangue degli ebbri danzatori
senza cura e senza dolori,
volteggia, volteggia
sulle acque vaganti
e a Venezia il sogno ti conduce.

(*La barca attracca e per primo scende Victorin, seguito dagli altri*)

VICTORIN

E questa è la piazzetta
dove abita Marietta.

CONTE

Messinscena eccellente!

Viva Victorin!

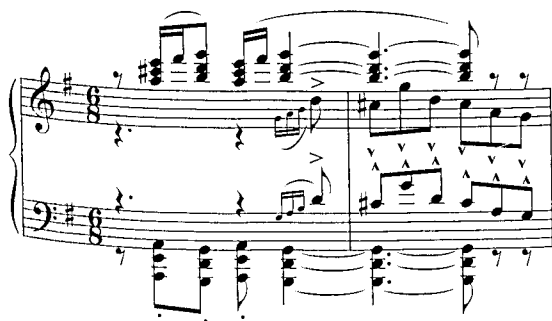
VICTORIN

Viva il nobile mecenate!

(*Insieme agli altri*)

³⁵ Il disegno del flauto si rivela subito essere parte del vocabolario specifico della scena successiva, con l'apparizione della *troupe* dei commedianti (143, *Lebendiges Zeitmass. Bursk, fantastisch (Nicht Eilen!)* – 8, Sol). Ancora una volta il cambio di ambientazione è repentino: ma il tono leggero e brillante non deve trarre in inganno e oscurare la qualità del materiale musicale. L'esordio del quintetto – un magistrale esempio di scrittura per *ensemble* vocale – si segnala tra l'altro per il trattamento dell'armonia, che da un chiaro Sol propone subito, alla fine della prima terzina del testo, un vivace scarto modulante a fa# condotto con una cadenza dalla sintassi originale (vi-iii abbassato-v-i). Un analogo procedimento cadenzale ristabilisce la tonalità di Sol alla fine della seconda terzina. Lo stacco tematico principale di questa sezione

ESEMPIO 15 (145³⁻⁴)



risuona ancora in orchestra a introdurre una sezione di collegamento: il testo è ripartito tra le voci di Victorin e del Conte, cui le altre si aggiungono via via fino a concludere cadenzando con una rapida allusione al motivo dell'es. 16. Nell'insieme questa prima sezione ha una forma tipo A-A-B-(A').

^{xxxiv} «[VICTORIN], JULIETTE, LUCIENNE, FRITZ, / Hoch, hoch! / JULIETTE / Pst, pst! / GRAF / Bedenkt. / JULIETTE / Brü-

LUCIENNE

Bedenkt, Brügge, kein Geschrei!

Die Polizei

JULIETTE

die betet,
die Kunst ist frei!

ALLE

Die Kunst – Pst, pst!

(Dämpfen sich selber zu leisem Ton)

– ist frei!

VICTORIN *(Arm in Arm mit dem Grafen)*xxxiv Bei! Fest und Tanz,³⁶

ohne sie kein Glanz,

die göttliche,^{xxxv}

unersättliche,

immer vergnügte,

besiegende, besiegte,^{xxxv}

die mit allen Phrynen

und Colombine

und Phyllis

LUCIENNE

Ricordatevi... Bruges – niente schiamazzi!

La polizia...

JULIETTE

è a pregare,
l'arte è libera!

TUTTI

L'arte – pst, pst!

(Smorzano il tono delle loro voci)

– è libera!

VICTORIN *(a braccetto con il Conte)*

Sia festa o ballo,

senza lei non c'è lo sballo,

la divina,

insaziabile,

sempre divertente,

vinta, ma vincente,

tra tutte le Frini

e Colombine,

e Fillidi

segue nota xxxiv

ge, kein Geschrei! / GRAF / Polizei... / LUCIENNE / ... die betet, / die Kunst ist frei! / ALLE / Die Kunst ist frei! / VICTORIN / Doch – «[VICTORIN], JULIETTE, LUCIENNE, FRITZ, / Evviva, evviva! / JULIETTE / Pst, pst! / CONTE / Ricordatevi... / JULIETTE / Bruges, niente schiamazzi! / CONTE / La polizia... / LUCIENNE / è a pregare... / L'arte è libera! / TUTTI / L'arte... è libera! / VICTORIN / Ma».

³⁶ Dopo poche battute di collegamento affidate all'oboe, il clima vira decisamente verso i toni dell'operetta: la canzone accennata da Victorin e ripresa dal Conte (149, *Plötzlich viel ruhiger, wiegend un zurückhalten sehr, gräziös* – $\frac{2}{4}$, Sol) attacca con un temino danzante:

ESEMPIO 16 (149¹⁻⁹)

VICTORIN

Doch bei Fest und Tanz, oh-ne sie kein Glanz,

oh-ne sie, die Göt-tlich un-er-sätt-li-che,

Retrospectivamente lo colleghiamo all'inciso che, all'inizio della scena, si ascolta alle parole «tolles Tänzerblut». Victorin e il Conte si alternano cantando ciascuno una strofa, per unire le voci nella terza. Alla canonica cadenza fa seguito una frase contrastante, nell'altrettanto canonico relativo minore, cantata da Fritz/Pierrot. Che la presenza di un attore in costume da Pierrot sia da ricollegare al riferimento alla maschera fatto da Frank nella scena precedente è sottolineato dall'indicazione della partitura, dove si prescrive che lo stesso baritono interpreti anche il ruolo di Fritz. Le sue frasi malinconiche confluiscono nella ripresa della prima sezione, con il ritorno a Sol e le voci di Victorin e del Conte a ripetere in imitazione il temino della canzone (es. 16).

xxxv «[VICTORIN] / Ohne sie, die Göttlich, Unersättliche. / GRAF / Ja, bei! Fest und Tanz, / ohne sie kein Glanz, / Stets Vergnügte, / Stets besiegende, Besiegte. / VICTORIN / » – «[VICTORIN] / senza di lei, la divina, insaziabile. / CONTE / Sì, che sia festa, che sia danza / senza lei non c'è tripudio, / sempre divertita e divertente, / lei vinta, eppure sempre vincente. / VICTORIN / ».

und Willis
um die Wette
bezaubernde Mariette.

FRITZ (*bat sich eine Laterne, gelehnt, halb schwärmerisch, bat mit Selbstironie, begleitet sich auf der Laute*)

O Mond, vernimm die traurige Litanei;
mit wem brach sie mir heute wohl die Treu?
Das Herz der Unbeständigen
ist nimmermehr zu bändigen.

LUCIENNE, JULIETTE (*tänzelnd auf ihn zu*)

Du guter, treuer Pierrot,
fehlt dir Gaston nicht irgendwo?
Sie und der Wohlgeknäuel,³⁷
sie treiben arge Ränke.
(*Lacheln*)

VICTORIN (*von der anderen Seite kommend*)

Stören wir verliebten Spiele,³⁸
scheuchen wir sie auf vom Pfühl.
Nach der Wasserpromenade
frommt die artge Serenade.
(*Alle begleiten sich auf Stöcken oder Schirmen. Fritz auf der Laute – zum Ständchen*)
Höre du Reizende,³⁹
silbernen Lautenklang,
deine Getreuen,

e Villidi
sempre reginetta
magica Marietta.

FRITZ (*appoggiato a un lampione, si accompagna con il liuto in tono ora entusiasta ora autoironico*)

Luna, ascolta la triste litania:
dimmi con chi oggi ha spezzata la fede giurata?
Non si può domare il cuore
di chi sempre se ne svolazza via!

LUCIENNE, JULIETTE (*danzano verso Fritz*)

Tu, Pierrot, buono e scioccone,
non ti manca l'amico Gastone?
Lei e il suo bellimbusto,
stanotte che bel trambusto!
(*Ridono*)

VICTORIN (*proveniente dall'altro lato*)

E allora avanti, avanti
curiosiamo fra i due amanti.
Dopo l'acqua della passeggiata,
rasserena la strana serenata.
(*Tutti si accompagnano durante la serenata con i loro bastoni e ombrelli, e Fritz con il liuto*)
Ascolta, ammaliatrice,
il suono argentino del liuto.
I tuoi fedeli

³⁷ Perfezionata con una regolare cadenza la quadratura formale di questa canzone dalla canonica forma A-A-B-A, segue una breve coda: mentre Fritz/Pierrot rimane nella tonalità di Sol, il contrappunto delle voci di Juliette e Lucienne, soffermandosi – e infine procedendo parallelamente – su intervalli di quarta, sovrappone alla sua melodia nostalgica un'intonazione acida e straniata.

³⁸ La successiva frase di Victorin apre una breve sezione di transizione (155, *Sehr bewegt*): il suo invito a intonare una serenata, impreziosito dalla forma strofica e dai distici, viene raccolto da tutte e cinque le voci unite in un motivetto (palesamente derivato dall'*incipit* della canzone di Victorin – es. 16) a imitazione di uno strumento a pizzico.

³⁹ Il motivetto *pizzicato* è inopinatamente echeggiato da otto voci di basso fuori scena (157, *Anmutig, rubig* – 6), mentre l'orchestra improvvisamente tace. La partitura e il libretto non indicano a chi appartengano tali voci. È probabilmente l'autore non intendeva che per il pubblico fosse esplicita la loro provenienza. Questa interiezione corale suggerisce una presenza inquietante, ma riteniamo che, nell'intenzione di Korngold, la loro spiegazione dovesse rimanere aperta: la loro presenza è una incoerenza tipica della dimensione onirica, rispetto alla quale ciascuno spettatore rimane libero di compiere le proprie personali associazioni. Si prosegue quindi con un concertato vocale dal tono danzante, contrappuntato dall'onomatopea del *pizzicato*. L'espressione si fa sempre più concitata finché, su una ripresa del tema di danza ascoltato alla fine del quadro primo, ai cinque personaggi si unisce Marietta, salutata da un'autentica acclamazione: il suo nome è invocato su un'altra minima variante dell'*incipit* dell'es. 16, ripetuta in canone dalle voci divise in due gruppi e raddoppiate *ad libitum* dal coro. Anche in questo caso – come nel precedente intervento dei bassi – non è specificata l'eventuale funzione scenica di questo coro: le soluzioni sono aperte all'interpretazione del regista o del direttore d'orchestra. Ma in effetti queste voci non rivestono una specifica funzione drammaturgico-musicale, e non sembrano destinate che a rinforzare quelle dei solisti, impegnate a rendersi chiaramente udibili a dispetto di un consistente tessuto strumentale.

die alten und neuen,
 schmachten schon lang!
 Führst doch den Reigen
 zu tollem Geniessen,
 höre den Sang!
 Komm dich zu zeigen,
 komm zu versüssen,
 komm zu den Deinen,
 komm zu gefallen,
 lasse den Einen,
 schenke dich Allen!

MARIETTA (*ist während des Ständchens Arm in Arm mit Gaston, von rückwärts kommend, auf der Brücke in Rücken der Singenden erschienen und hat hier fröhlich zugehört*)

Ich komm zu den Meinen,
 ich komm zu gefallen,
 lasse den Einen,
 schenke mich Allen!

(*Lacht laut auf*)

ALLE (*wenden sich überrascht um und begrüßen jubelnd die unter sie Tretenden*)

Marietta! Hoch!

LUCIENNE

Wo warst du, Marietta?⁴⁰

MARIETTA

Hatt' heute keine Lust zu proben,
 ging mit Gaston aufs Land.

JULIETTE

Und er, dein Freund, der Dürsterling?

MARIETTA

Bin durchgebrannt.
 Man will doch einmal atmen.
 (*Lächelt Gaston bedeutsam an*)

VICTORIN (*stellt vor*)

Herr Graf Albert, ein Freund
 der Kunst aus Brüssel.

Lud uns zu Wein und leckerer Schüssel.

di oggi e di ieri
 languono da molti giorni!
 Conduci la danza
 a folli piaceri,
 ascolta il nostro canto!
 Vieni a mostrarti,
 vieni ad addolcirci,
 vieni dai tuoi amanti
 vieni ad accontentarci
 lascia il tuo cavaliere,
 donati a tutti!

MARIETTA (*durante la serenata, a braccetto con Gaston avanzando dal fondo è apparsa sul ponte che rimane alle spalle dei cantanti, e qui ha ascoltato divertita*)

Vengo dai miei amanti,
 vengo ad accontentarvi,
 lascio quell'uno
 e a tutti mi dono!

(*Scoppia in una forte risata*)

TUTTI (*si volgono sorpresi e salutano esultanti la donna che li ha raggiunti*)

Marietta! Evviva!

LUCIENNE

Dove sei stata Marietta?

MARIETTA

Oggi non avevo voglia di provare.
 Sono stata in campagna con Gaston.

JULIETTE

E il tuo amico, quel tristone?

MARIETTA

Me la sono svignata.
 Qualche volta serve respirare.
 (*Sorride ammiccante a Gaston*)

VICTORIN (*fa le presentazioni*)

Il Conte Albert, un amico
 dell'arte, di Bruxelles.

Ci ha invitati a bere e mangiare bene

⁴⁰ La sezione successiva (161, *Bewegt* – $\frac{2}{4}$, Re) si apre con un breve passaggio dialogico per concludersi con l'intervista dei commedianti contro la Città: il tutto suona agli occhi di Paul come un crescendo di blasfemia e profanazione. Dal punto di vista musicale è interessante rilevare una ripresa di tutti i principali motivi di questa scena: quasi una rassegna in funzione di ricapitolazione, prima di abbandonarne i toni e segnare una decisa svolta drammatica.

MARIETTA

Schön, kleiner Graf!
Was kannst du sonst *noch*?

GRAF

Lieben!

MARIETTA

Brav so. Machs nur recht toll!
Gibt's Sekt?
Woll ihr bei mir gedeckt?
Doch nein, hier draussen, das ist neu!

GRAF

Die Kunst ist frei.

(Marietta blickt ihm lächelnd in die Augen. Gaston mit einer grotesken Pirouette auf Lucienne und Juliette zu, die sich in ihn einhängen und an ihn schmiegen)

LUCIENNE, JULIETTE (zu Gaston)

Schon fängt sie ihn mit einem Blick.
Kehrst du zu uns zurück?

(Fritz, der Pierrot, hat einen Korb mit Sekt und Gläsern aus dem Boot geholt und schmachtet Marietta seufzend an. Victorin schenkt ein, verteilt die Gläser, alles in traumhaft rascher Sprunghaftigkeit)

MARIETTA (springt auf die Bank)

Schach Brügge!

Und Schach der dumpfen Lüge!

*(Alle wiederhoben)*Und nun Musik!⁴¹

Ein nicht zu heiter, nicht zu traurig Stück.

Musik, die wie im Tanz sich wiegt,

sanft lockend durch die Mondnacht fliegt,

ganz leise rührt und verführt.

(Springt von der Bank und schlägt Pierrot auf die Schulter)

Auf Pierrot! Du triffst es fein!

Ein Deutscher bist du, bist vom Rhein!

FRITZ (verneigt sich tief)

Da ihr befiehlt, Königin,⁴²

fügt gern sich Pierrots treuer Sinn.

MARIETTA

Bene, signor Contino,
cos'altro sai fare?

CONTE

Amare!

MARIETTA

Benone. Buon divertimento!

C'è anche Champagne?

Vogliamo apparecchiare da me?

Non è meglio qui fuori? È una novità!

CONTE

L'arte è libera.

(Marietta fissa negli occhi il Conte sorridendo. Gaston, con una piroetta grottesca, si avvicina a Lucienne e Juliette che lo prendono a braccetto e si stringono a lui)

JULIETTE, LUCIENNE (a Gaston)

Lo ha già acchiappato con uno sguardo.

Torni da noi?

(Fritz, il Pierrot, che ha preso il secchiello con lo champagne e i bicchieri dalla barca, sospira languido a Marietta. Victorin riempie e distribuisce i bicchieri. Tutto avviene in maniera irregolare, stranamente rapida)

MARIETTA (saltando sulla banchina)

Scacco a Bruges!

E scacco alla lugubre menzogna!

(Tutti ripetonono)

E adesso, musica!

Una canzone né troppo allegra né troppo triste.

Una musica che si libri come una danza

e voli lieve nella notte lunare,

e commuova e seduca.

(Salta giù dalla banchina e dà pacche sulle spalle al Pierrot)

Su, Pierrot! Chi meglio di te!

Sei un tedesco, sei del Reno!

FRITZ (inchinandosi profondamente)

Comandate, mia regina,

Pierrot obbedisce sempre a Colombina.

⁴¹ L'invito imperioso a cantare che Marietta rivolge a Pierrot (166, *Ruhig* – $\frac{3}{4}$, Sib) – che dalle sue parole sappiamo essere di origine renana – è suggellato da una citazione parodistica del *Rheingold* di Wagner.

⁴² Introdotta da un brevissimo recitativo (166⁸, *Immer langsamer* – $\frac{2}{4}$, → Reb) la canzone di Pierrot è, dopo il *Lied del lutto*, l'unico altro 'pezzo chiuso' dell'opera (169, *Sehr Zurückhaltend* – $\frac{3}{4}$). Concepito anch'esso come

(Singt. Die andern phantastisch um ihn gruppiert, zumeist vorgebeugten Hauptes starr die Augen auf ihn gerichtet. Unbeweglich wie im Traum!)

Mein Sehnen, mein Wähnen,
es träumt sich zurück,
im Tanze gewann ich,⁴³
verlor ich mein Glück.
Im Tanze am Rheine,
beim Mondenscheine,

(Canta. Gli altri si raggruppano intorno a lui in pose fantasiose, immobili come in sogno, per lo più con il capo piegato in avanti e gli occhi fissi su lui)

Ogni mio desiderio, ogni pensiero
torna indietro nel tempo,
nella danza ho ottenuto
la felicità che ho perduto.
A danza sul Reno
al chiaro di luna

segue nota 42

una sorta di valzer lento, è un brano straordinario per la concezione formale, che sfugge a qualsiasi definizione precostituita. Di quello che potrebbe sembrare il tema principale (posto all'attacco poetico della strofa) e che compare tre volte, occorre sottolineare che, alla prima apparizione, si presenta come una sorta di introduzione non integrata nella forma del brano.

⁴³ In effetti il *Lied*, dal punto di vista strutturale della musica, inizia qui (1697, *Subito a tempo: langsamer sentimentale Tanzliedweise*) per distendersi in una 'melodia lunga': «Mein Sehnen, mein Wähnen, es träumt sich zurück» ne conclude infine l'arcata formale ponendosi come sua conclusione cadenzale. La seconda parte del *Lied* (171, *Sehr weich und gesangvoll*) è costruita giustapponendo le frasi a coppie – ciascuna riprende e varia la precedente – e congegnandole in modo che tutte quante siano collegate alle altre da analogie tematiche. La prima coppia di frasi, di più ampio respiro, si conclude con una modulazione al relativo minore (si noti uno straordinario preziosismo espressivo: l'appoggiatura sulla tonica non risolta alla parola «Komödiant»). Le due frasi successive oscillano tranquillamente su accordi cadenzali in Reb. La prima frase dell'ultima coppia (in Reb, cadenza sul relativo minore) è affidata a un coro di otto soprani (anche qui partitura e libretto non forniscono una giustificazione scenica alla presenza di queste voci), alle quali, nella frase conclusiva, si unisce il baritono. La frase questa volta conclude, senza dubbi o inquietudini, alla tonica. E a questo punto, inopinatamente, ricompare il motivo «Mein Sehnen, mein Wähnen»: come appendice conclusiva – e, dunque, in una funzione ancora diversa rispetto alle precedenti. L'immediatezza comunicativa del brano – che sembra fluire in un unico gesto inventivo, con la naturalezza di un'improvvisazione – dissimula in effetti una studiata sottigliezza formale: anche in questo caso, come nel *Lied del luto*, una quantità di indicazioni agogiche ed espressive guida ad un'esecuzione di straordinaria elasticità ritmica e fraseologica. Si tratta insomma di un'altra pagina eccezionalmente accattivante. Che – al di là dell'ammirazione per la propria pura bellezza – suscita nell'ascoltatore (implicitamente) e nel critico (esplicitamente) il problema della sua ragione di essere nell'economia dell'opera. Perché, come nel *Lied del luto*, Korngold sospende il tempo psicologico 'normale'? Perché – fatta salva l'analoga giustificazione scenica (si tratta di canzoni intonate in quanto tali dai personaggi) – inserisce un elemento che, nella sua pura bellezza, stride con il contesto? Riteniamo che una spiegazione vada ricercata proprio nell'analogia con il *Lied* di Marietta. Entrambe le pagine hanno a che fare con l'inconscio del protagonista e con il tema della sua nostalgia. Ma mentre la prima si riferiva direttamente all'oggetto della nostalgia di Paul – e da Paul proiettato sulla figura di Marietta – questa volta il riferimento è filtrato attraverso il tema della nostalgia di Pierrot per la patria. Evidentemente – si è già notato – la presenza del personaggio Fritz/Pierrot si spiega con la collocazione di questa scena in una dimensione onirica, ed altrettanto evidentemente l'immagine della maschera è stata evocata dal riferimento di Frank: «Come noi voliamo solo in sogno, / lei da sveglia, / ci obbliga ai suoi piedi, come Pierrot,». Non è casuale che Korngold prescrivere che lo stesso interprete di Frank canti, nelle vesti di Fritz/Pierrot: «La magia della danza / fece di me un attore, / seguì la divina bellezza: / m'insegnò a baciare fra le lacrime.». Fritz è dunque l'*alter ego* di Frank perché questi ne ha suscitato l'immagine: ma ciò che Paul vede, in Pierrot, sono i tratti della propria cattiva coscienza. E di Paul, dunque, che Pierrot è l'*alter ego* psicologico, non di Frank: e la sua nostalgia, sotto le apparenze innocenti, cela l'inquietudine del senso di colpa. Il *Lied* di Pierrot, che in sé ci appare come un gioiello musicale di incantevole bellezza, eseguito nel contesto dell'opera genera un'ombra di inquietudine: la sua bellezza rimuove i fantasmi dell'inconscio di Paul, che ancora non può riconoscere il proprio volto dissimulato dalle sembianze della maschera. Lo spettatore dell'opera arriverà a una simile decodifica 'freudiana' assistendo allo spettacolo? Forse no. Ma non dobbiamo dimenticare che la comunicazione artistica si serve di meccanismi di intuizione, e si giova più dell'allusione che della linearità razionale.

gestand mirs aus Blauaug
 ein inniger Blick,
 gestand mirs ihr bittend Wort:
 o bleibe, o geh mir nicht fort,
 bewahre der Heimat
 still blühendes Glück,
 mein Sehnen, mein Wähnen,
 es träumt sich zurück...

Zauber der Ferne
 warf in die Seele
 gegen den Brand.
 Zauber des Tanzes
 lockte, ward Komödiant,
 folgt ihr der Wundersüssen,
 lernt unter Tränen küssen.

Rausch und Not, und Wahn und Glück,
 ach, das ist Gauklers Geschick...
(Sinkt Marietta zu Füßen)

MARIETTA

Bravo, guter Pierrot,⁴⁴
 du darfst mich küssen.
(Bietet ihm die Wange, die Pierrot lange küsst)
 dir,^{xxxvi} Victorin, die Hand.
(Reicht ihm sie zum Kusse, die Victorin ergreift und lange küsst)

Für Sie, Herr Graf, die andere.
(Graf wie Victorin)

MARIETTA *(mit Genegnung)*

Wenn ich winke, wie sie packen!

GASTON *(mit dem Sprunge des Grotesktänzers zu Marietta hin)*

MARIETTA

Und was dir bleibt? Der Nacken?

(Gaston küsst sie in den Nacken. Alle fünf Personen verharren einige Augenblicke in dieser Pose. Dazu eine leise, schwüle Musik. Dann reisst sich Marietta, die sich bisher geschlossenen Auges lustvoll den Liebkrosungen hingegen mit einer brutale Gebärde los)

mi confessò un profondo sguardo
 di occhi azzurri,
 mi confessò la sua preghiera:
 o resta, non andar via da me,
 qui nella patria
 è la tua felicità.
 Ogni mio desiderio, ogni mio pensiero
 torna indietro nel tempo...

La magia della lontananza
 ha scagliato la mia anima
 contro gl'incendi.
 La magia della danza
 fece di me un attore,
 seguì la meravigliosa dolcezza:
 m'insegnò a baciare fra le lacrime.

Dolore e languore, felice follia
 questa la sorte iniqua del saltimbanco...
(Cade ai piedi di Marietta)

MARIETTA

Bravo il mio Pierrot,
 ti concedo di baciarmi.
(Porge la guancia a Pierrot che la bacia a lungo)
 E tu, Victorin, la mano.
(Porge la mano a Victorin perché la baci)

Per Lei, signor Conte, l'altra...
(Il conte fa lo stesso)

MARIETTA *(con soddisfazione)*

Ad ogni mio cenno, come corrono!

GASTON *(si lancia verso Marietta con un salto da danzatore grottesco)*

MARIETTA

E cosa resta a te? Il collo!

(Gaston le bacia il collo. I cinque personaggi rimangono immobili per qualche istante in questa posa, mentre si sente piano una musica soffocante. Quindi Marietta, che fino a questo momento si è abbandonata a occhi chiusi alle espressioni amoro-rose, si stacca con un gesto brusco)

⁴⁴ La nuova sezione (174^s, *Nicht schleppen!* – →) mostra i preparativi della compagnia per l'improvvisata e blasfema messinscena della risurrezione in *Robert le Diable*. La concitazione della situazione è restituita dal caleidoscopico succedersi di situazioni musicali, nelle quali vari motivi vengono ripresi e repentinamente accantonati.

^{xxxvi} Aggiunta: «Und» – «E».

Trollt euch, Faune!
 Nun bin ich erst recht in Laune.
 Lust quillt aus mir,^{xxxvii}
 braust *wild* in mir!
 Tanzen will ich staunt Bagage!
 Tanzen will ich ohne Gage.^{xxxvii}
 Ich fehlte bei der Prob' heut als Hélène,
 So mach ich in «Robert der Teufel»
 jetzt meine Szene.

VICTORIN, GRAF

Ein toller Einfall, den ich lobe!⁴⁵

Ich halte mit!

Das Kloster, die Beleuchtung passen.^{xxxviii}

FRITZ

Ich hol das Segeltuch als Totenlaken.
(Läuft zum Boot)

VICTORIN *(zu Gaston)*

Du bist Robert!

JULIETTE, LUCIENNE

Wir sind die auferweckten Nonnen.
(Werfen die Mäntel ab)

VICTORIN

Und lockt mit Grazie zu Erdenwonnen.

FRITZ *(zurückgekehrt)*

Hier das Segeltuch!

MARIETTA *(zeigt auf einen der Bäume)*

Dort hängt der Zauberzweig.
(Fritz hat das Segeltuch Marietta umgehängt)

VICTORIN

Und diese Bank hier sei der Sarkophag!

MARIETTA *(indem sie sich auf die Bank legt)*

Hélène streckt sich drauf als Leiche.

VICTORIN

Und pfeife ich das Stichwort der Musik
 erwachst du aus dem Todesschlaf.

MARIETTA *(sich ein wenig aufrichtend und auf den
 Arm stützend)*

Verführt als auferstandne Tote

Robert, das Schaf.

Via, satiri e fauni!

Adesso sono di ottimo umore.

Tremo d'ardore,

ardo d'amore.

Voglio ballare senza marmaglia attonita!

Voglio ballare senza compensi!

Oggi non ho provato la parte di Hélène

ma ora farò la mia scena

in «Roberto il Diavolo».

VICTORIN, CONTE

Un'idea folle, e io l'apprezzo!

Ci sto!

Il convento, l'illuminazione sono adatti!

FRITZ

Prendo la vela come sudario.

(Corre alla barca)

VICTORIN *(a Gaston)*

Tu farai Roberto!

LUCIENNE, JULIETTE

E noi le monache risvegliate.

(Gettano via i loro mantelli)

VICTORIN

E seducete con grazia ai piaceri mondani.

FRITZ *(ritorna)*

Ecco la vela!

MARIETTA *(indicando un albero)*

Ecco il ramoscello magico.

(Fritz ha messo addosso a Marietta la vela)

VICTORIN

E questa banchina sarà il sarcofago!

MARIETTA *(preparandosi sulla banchina)*

Qui Hélène si stende, come una salma...

VICTORIN

E quando io fischietto la melodia,
 ti risvegli dal sonno della morte.

MARIETTA *(sollevandosi un poco e reggendosi su un
 braccio)*

Come una morta risuscitata
 sedurrò Roberto, l'agnellino.

^{xxxvii} Differente ordine d'intonazione dei versi: «Tanzen will ich staunt Bagage! / Tanzen will ich ohne Gage. / Lust quillt aus mir / braust in mir und verbrennt mich!».

⁴⁵ La caratteristica cadenza dei commedianti, che ascoltiamo in conclusione del segmento precedente (181, *Sehr lebendiges Zeitmass* – 9, →), rilancia i modi petulanti e operettistici degli amici di Marietta.

^{xxxviii} Aggiunta: «vortrefflich!» – «alla perfezione».

(Setzt sich noch einmal auf, mit dämonischem Ausdruck)

Ich wills nicht fehlen lassen! Los!⁴⁶

(Aus der Kirche, in der Gottesdienst beendet ist, fällt von fern die Orgel ein. Die Beghinen erscheinen in gespenstisch lautlosem Zug wie vorher und nehmen im Rücken der handelnden Personen, wie der Vorgänge nicht achtend, den Rückweg über die Brücke zum Kloster)

VICTORIN (pfeift das Aufweckungsmotiv aus «Robert der Teufel»)

MARIETTA (erhebt sich langsam von ihrem Lager, mit Geste und Mimik einer zum Leben erwachten Toten, und schreitet mit lockenden, verführerischen Bewegungen auf Gaston zu)

(Im Kloster sind plötzlich mit einem Schlage die Fenster beleuchtet. In den Fenstern erscheinen Beghinen in weissem Nachtgewand als unbeweglich starrende Zeugen der Ereignisse. Das erleuchtete Zifferblatt der Uhr zeigt Mitternacht. Die allegorischen Figuren des Uhrwerks bewegen sich aus der einen Öffnung heraus in die andere hinein. Dazu stürmischer Wolkenzug am Nachthimmel. Aufgeregtes Glockengeläute. Man sieht zwischen den Bäumen Paul, durch einen vereinzelter Lichtstrahl beleuchtet, starren Blickes dastehen)

PAUL (stürzt hinter den Bäumen hervor)^{xxxix}

MARIETTA (die sich nicht stören lässt)

Du bist! Kommst grade recht!

Du bist der richtige Robert.

(Beginnt ihn dämonisch-verführerisch zu umtanzen)

(Sedendosi nuovamente con espressione diabolica)

Tutto sarà perfetto! Su, in scena!

(Dalla chiesa, dove è finito il servizio liturgico, si ode l'organo in lontananza. Le beghine appaiono in una processione muta e spettrale, come la precedente, e, come senza notare quanto accade, tornano al convento, passando alle spalle dei personaggi dell'azione)

VICTORIN (fischieta il motivo della risurrezione dal «Roberto il Diavolo»)

MARIETTA (si solleva lentamente dalla panchina, mimando i gesti di un risveglio dalla morte e, con movimenti seduttivi, avanza verso Gaston)

(All'improvviso nel convento s'illuminano le finestre e vi appaiono le beghine nei loro candidi indumenti da notte, come testimoni immobili degli eventi. Il quadrante illuminato dell'orologio segna la mezzanotte. Le figure allegoriche dell'orologio si muovono, apparendo da un'apertura e scomparendo nell'altra. Nubi nel cielo notturno. Forte scampanio. Tra gli alberi, illuminato da un esile raggio di luce e isolato, appare Paul, immobile con sguardo fisso)

PAUL (viene fuori dagli alberi)

MARIETTA (senza alcun turbamento)

Sei tu! Arrivi al momento giusto!

Sei il Roberto giusto.

(Incomincia a danzare seducente e con gesti demoniaci intorno a Paul)

⁴⁶ Ma all'esortazione di Marietta, Korngold ci propone un nuovo spettacolare cambiamento di ambientazione sonora (185, *Sehr breit und feierlich, erhaben* – e, Re), riprendendo il concerto di campane dell'Intermezzo: ancora una volta la strumentazione per blocchi stratificati comunica il senso di una presenza monumentale, incombente, e l'allitterazione del motivo in Mi♭ (es. 1), contrapposta al solenne scampanio in Re, genera uno stridore politonale dai tratti allucinati. Un tessuto strumentale improvvisamente rarefatto fa da sfondo a Victorin, che fischia il tema da *Robert le Diable* (187, *Sehr rasch* – do♯): il suo segnale scatena (188, *Plötzlich im Tempo: schauriges Marschzeitmass (nicht eilen!)* – Fa) la ripresa del tema della canzone dei commedianti: stravolto armonicamente e uditiivamente, ritorna sotto un aspetto minaccioso ed inquietante. Un'improvvisa transizione a mi♭ e l'attacco dell'organo, sovrastati dall'urlo degli ottoni, determinano uno straordinario effetto di intensificazione emotiva: il quadro dipinto da Korngold sembra ormai l'equivalente sonoro di un delirio figurativo alla Hieronymus Bosch. Con un nuovo repentino cambiamento di immagine (189, *Stürmisch bewegt* – →), ricompare la sezione tumultuosa che nel preludio precedeva il concerto di campane (cfr. 109). (191, *Frei, sehr betont, zurückhaltend*)

^{xxxix} Aggiunta: «Halt ein! / Du eine auferstandene Tote? Nie!» – «Fermati! Tu, una donna risorta? Mai!».

PAUL (*fasce mit eisernem Griff Marietta bei der Hand, sie zum Stillstehen zwingend und ihr ins Gesicht schreiend*)

Du! Du! Eine auferstandene Tote? Nie!⁴⁷

(*Reißt ihr das Laken vom Leibe. Die Beghinen und Erscheinungen sind werkschwunden, das Kloster dunkel*)

MARIETTA

Narr!

GASTON (*springt mit einem grotesken Tänzersprung von der einen Seite hinzu*)

VICTORIN

Zurück von ihr!

FRITZ^{XI} (*von der anderen Seite*)

Zurück!

GRAF^{XII} (*Paul entgegen*)

Die Hand von dieser Dame!

MARIETTA

Lasst nur, Bajazzi, lass es, Gräflin, sein,
mit dem werd fertig ich allein.

Geht! Geht nach Haus!

Adieu, adieu, das Fest ist aus.

(*Da die andern mit Gebärden remonstrieren*)

Genug getollt. Ruh will der Kai.

(*Zum Grafen mit Beziehung*)

Herr Graf, es gibt ein Wiedersehn.

GRAF (*küsst ihr die Hand*)

(*Das Gassenliedchen trällernd, entfernt sich die Gesellschaft. Marietta und Paul allein*)

IV. SZENE

MARIETTA (*mit frecher Ruhe*)

Du machst mir eine Szene?

Spürst mir nach?

PAUL (*afferra Marietta per la mano con una morsa di ferro, costringendola a rimanere ferma e le grida in faccia*)

Tu, tu una morta risorta? Mai!

(*Le strappa di dosso il sudario. Le beghine e le altre apparizioni si sono dileguate, il convento è al buio*)

MARIETTA

Folle!

GASTON (*con un salto grottesco li raggiunge da un lato*)

VICTORIN

Via da lei!

FRITZ (*dall'altro lato*)

Indietro!

CONTE (*di fronte a Paul*)

Via la mano da questa signora!

MARIETTA

Fermi tutti, pagliacci, fermo Contino,
lasciate perdere, me la vedo da sola con lui.

Andate! Andate a casa!

Adieu, adieu! La festa è finita.

(*Gesti di protesta degli altri*)

Ci siamo divertiti abbastanza. La banchina esige la
[sua quiete.]

(*Al Conte con intenzione*)

Signor Conte, noi ci rivedremo.

CONTE (*le bacia la mano*)

(*Canticchiando, la compagnia si allontana. Marietta e Paul rimangono soli*)

SCENA IV³

MARIETTA (*con calma impertinente*)

Mi fai una scenata?

Segui le mie tracce?

⁴⁷ Il *crescendo* che ne consegue culmina nell'intervento di Paul, che interrompe la pantomima blasfema. Ancora una volta la concitazione della successiva discussione è sottolineata dalla rapida successione di immagini motiviche. L'intervento di Marietta (192, *Hier bereits* - &, →) si dipana mentre la pittura sonora della *Città Morta* sembra dissolversi: il tema dell'es. 2, iterato ossessivamente, è infine soppiantato dal motivo della canzonetta dei commedianti, sul quale l'allegria compagnia si disperde, in un clima ormai decisamente surreale.

^{XI} «GRAF».

^{XII} «FRITZ».

PAUL (*losbrechend*)

Verlogen und verderbt bist du!¹⁸

Wirfst zuchtlos dich und schamlos weg!

Nahmst mir sogar den Freund!

Du warst bei Frank!

MARIETTA (*trotzig*)

Das ist nicht wahr!

PAUL

Er selbst gestand es, kurz zuvor;

Hier

(*Hebt den Schlüssel empor*)

dies entriss ich ihm!

MARIETTA (*wütend*)

Nun wenn du weisst

was gibt dir Rechte über mich?

Ich tu, was mir gefällt.

PAUL (*geht drohend aus sie los*)

Du, hüte dich!

MARIETTA (*zuckt höhnisch die Achseln*)

Du bist grotesk!

PAUL (*ausser sich*)

Erniedrigt hast du mich mit deiner Niedrigkeit,
betrogen meinen Traum.

MARIETTA (*trocken*)

Dann geh, ich halt dich nicht.

PAUL (*seiner kaum mächtig*)

Und glaubst du, Elende, ich liebe dich?

Dein Fleisch begehrt ich,

dein wissendes Liebkosen!

Nie, niemals liebt ich dich,

ich liebe eine Andere.

MARIETTA

Die jagte dich doch fort?

Wer hielt es aus mit dir?

PAUL

Schweig oder hör, was dich zerschmettert!

Vernimm mein grauenvoll Geheimnis!

PAUL (*esplodendo*)

Sei sporca e marcia!

Senza vergogna e senza pudore!

Mi hai portato via persino l'amico...

Sei stata con Frank!

MARIETTA (*ostinata*)

Non è vero!

PAUL

Lui stesso l'ha ammesso poco fa.

Ecco

(*Mostrando la chiave*)

questa, l'ho presa a lui!

MARIETTA (*inferocita*)

Ora lo sai,

ma che diritti hai su me?

Io faccio quel che mi piace.

PAUL (*lanciandosi verso di lei minaccioso*)

Tu, stai attenta!

MARIETTA (*scrollando le spalle sarcastica*)

Sei grottesco!

PAUL (*fuori di sé*)

Mi hai insozzato con la tua sporcizia,
hai ingannato il mio sogno.

MARIETTA (*secca*)

E allora vattene, non ti trattengo.

PAUL (*quasi perdendo il controllo*)

E tu, miserabile, credevi che ti amassi?

Desideravo la tua carne,

le tue sapienti carezze!

Non ti ho mai, mai amata...

amo un'altra.

MARIETTA

Ti ha cacciato via, l'altra?

E chi riuscirebbe a sopportarti?

PAUL

Taci, oppure ascolta ciò che ti annienterà!

Apprendi il mio tremendo segreto!

¹⁸ Il quadro secondo si conclude con un ampio duetto (195, *Leidenschaftlich erregt* – c, → Reb), nel quale si rispecchia l'analogo brano alla conclusione del quadro precedente. L'esordio è un recitativo punteggiato da una nuova variante, nervosa e concitata, del tema dell'es. 1. Mentre Marietta continua a intervenire con secche interiezioni, il canto di Paul si fa via via più intenso liricamente, e nel frattempo il tessuto dell'orchestra si arricchisce di elementi tematici connessi al ricordo di Marie, fino al conclamato lirismo della frase in cui Paul proclama che la moglie era «una santa».

Ich küsste eine Tote *nur* in dir
 liebkost in deinem Haar nur das der Andern,
 erlauscht in deiner Stimme nur die ihre.
 Fühlt, dich umarmend, nichts als ihre Haut,
 nur ihre Wärme, ihren Duft.
 Nur sie allein liebt ich,
 in dir liebt ich nur meine Tote!

MARIETTA (*beisst sich auf die Lippen*)
 Verdammst, das Bild, dein totes Liebchen?

PAUL

Wags nicht, sprich nicht von ihr
 's war meine Gattin! Eine Heilige!⁴⁹
 Du gleichst betörend ihr,
 bist ihr unwürdig Ebenbild!
 Begreifst du nun, was du mir warst?
 Ein Nichts, ein leerer Schatten
 für meine ewig, heiss Geliebte!
 Wie hasse, wie veracht ich dich,
 die meinen edlen Schmerz *befleckt*,
 den reinen Wahn mir hat beschmutzt!
 Ich bin gesunken, tief gesunken!
 Doch nun hab ich mich wieder,
 hab abgerechnet, bin befreit,
 erlöst bin ich!⁵⁰ Wir zwei sind fertig!
 (*Bricht in lautes Schluchzen aus und sinkt auf die Bank hin. Gesprochen*)
 Wie unglücklich bin ich!

(*Der Mond tritt aus den Wolken*)

MARIETTA (*nähert sich ihm lauernd, den Moment der Schwäche benützend. Legt die Hand sanft auf Pauls Schulter*)

Paul, du leidest.⁵⁰

So wild du mich beschimpft hast,

In te ho baciato soltanto una morta,
 nei tuoi capelli ho accarezzato quelli dell'altra,
 nella tua voce ho ascoltato soltanto la sua.
 Abbracciandoti, sentivo soltanto la sua pelle,
 il suo calore, il suo profumo.
 Amavo soltanto lei,
 in te amavo soltanto la mia morta!

MARIETTA (*mordendosi le labbra*)
 Maledizione... Il ritratto... La tua innamorata morta?

PAUL

Non osare parlare di colei
 che fu mia moglie! Una santa!
 Le assomigli in maniera conturbante,
 sei indegnamente la sua immagine!
 Hai capito ora cosa significavi per me?
 Un nulla, un'ombra vuota
 della mia amata eterna e ardente!
 Quanto ti odio, quanto ti disprezzo,
 tu, che hai insozzato la mia nobile sofferenza,
 la mia pura follia!
 Sono caduto, sono caduto in basso!
 Ma adesso mi sono ritrovato,
 siamo alla resa dei conti, sono libero,
 redento! Tra noi due è finita!
 (*Prorompe in forti singhiozzi e si accascia sulla banchina. Parlato*)
 Quanto sono infelice!

(*La luna appare fra le nuvole*)

MARIETTA (*gli si avvicina con sguardo indagatore e, sfruttando il momento di debolezza, appoggia dolcemente la mano sulle spalle di Paul*)

Paul, tu soffri.

Anche se mi hai offesa profondamente

⁴⁹ L'esclamazione di Paul (201, *Breit, mit grossem Ausdruck* – c, Reb → la) è allo stesso tempo il culmine dell'introduzione e l'attacco del segmento successivo: un arioso del tenore le cui frasi si proiettano progressivamente verso regioni sempre più acute. La sua disperazione è sottolineata dai suoi singhiozzi, nella regione acuta, sulla seconda minore discendente del tema 'spettrale' che infine torna, nella sua formulazione 'violenta', a sottolineare una frase («Wir zwei sind fertig!») che Korngold prevede esplicitamente «gridata».

⁵⁰ Aggiunta: «ja, erlöst!» – «sì, redento!».

⁵⁰ Le frasi del solo di Marietta (204, *Noch schwerer, mit grösster Gewalt und schmerzlichem Ausdruck* – c, Miß), sempre caratterizzate da un intervallo di terza ascendente/discendente, assumono il tono di una dolente riprovazione, delineando un arioso che sfocia infine in una frase lirica di ampio respiro. Ancora una volta Korngold interconnette due sezioni successive. La grande frase lirica di Mariette (207, *Seltsam lockend* – c, →) confluisce quindi nella sezione *a due*.

du dauerst mich. Was ist geschehn?
Du übertreibst. Man stellt mir nach.
Ich seh nicht übel aus, hab heisses Blut.
Bin jung, bin jung!
Ich bin vergnügt und liebe das Vergnügen.
Bin Tänzerin, gehör der Welt
und brauch den Rausch für meine Kunst.
Was willst du denn? Du Undankbarer!
Hab ich nicht glücklichlich dich gemacht?
Gehöre ich nicht dir?
Mein Leib, dess Duft dich so berückt,
mein Haar, das deine Hand durchwühlt.

PAUL (*verwirrt*)

Ja, ja!... Der Duft, das Haar...

MARIETTA (sich neben ihm setzend, schnell)
Siehst du, ein wenig liebst du mich doch!

PAUL (*schwach*)

Nein, ich begehrte dich.

MARIETTA (schmeichelnd)

Und willst mich nun nicht mehr?

PAUL (*verstört*)

Lass mich, lass mich.

(Wie um sich vor sich selbst zu entschuldigen)

Entweicht^{xliii} hab ich der Toten Recht!

Hielt ich, auch fern dich ihrem Heim,

entweicht hab ich sie schon in deinem Haus.

Und was du^{XLIIV} gabst, was du^{XLIIV} gewährst,

hat grausam holden Traum^{XLIV} zerstört.

MARIETTA

Nichts ist zerstört, nichts ist geschehn,

belügst^{XIV} dich selbst.

Ersehnten Traum, ersehntes Glück,⁵¹

ho compassione di te. Cosa è successo?
Tu esageri. Molti uomini mi stanno dietro.
Non sono brutta, ho il sangue caldo.
Sono giovane! Giovane!
Sono allegra e amo i divertimenti.
Sono una ballerina, appartengo al mondo intero
e ho bisogno di ebbrezza per la mia arte.
Che vuoi? Ingrato!
Non ti ho reso felice?
Non ti appartengo?
Il mio corpo, il suo profumo che tanto t'inebria,
i miei capelli, fra i quali la tua mano si perde...

PAUL (*confuso*)

Sì, sì!... Il profumo, i capelli...

MARIETTA (*sedendosi accanto a lui, rapida*)

Vedi, nonostante tutto un po' m'ami!

PAUL (*debolmente*)

No, ti desideravo.

MARIETTA (*suadente*)

E ora non mi vuoi più?

PAUL (*sconvolto*)

Lasciami... lasciami

(Come volendosi scusare con se stesso)

Ho profanato il diritto della morta!

E anche se ti ho tenuta lontano dal suo rifugio,

l'ho profanato già a casa tua.

E quel che hai donato, quel che hai concessó

ha crudelmente distrutto il dolce sogno.

MARIETTA

Nulla è distrutto, nulla è accaduto:

ti inganni da solo.

Il sogno bramato, la felicità agognata,

Aggiunta: «Schändlich» - «Vergognoso».

Aggiunta: «mir» – «a me».

XIV Aggiunta: «Du» - «tu».

La temperatura lirica si riscalda ulteriormente all'apparire di un nuovo elemento tematico

ESEMPIO 17 (1211^a-212^s)

MARIETTA

Er - sehn ten Traum, — er - sehntes Glück — ge-

PAUL

genosset^{XI VI} dus nicht süß und warm?
 Gab ich dir nicht und keine andere?
 Winkt es dir weiter nicht in meinem Aum?
 Du bist verdüstert, armer Freund,
(Auf das Wasserweisend)
 dem schwarzen Wasser gleichst du hier,
 für das der bleiche Mond kaum scheint.
(Ihm das beleuchtete Gesicht zuwendend)
 Mich aber liebkost der weisse Strahl,^{XI VI}
 wie mir erst recht die Sonne hold.
 Und selbst so reich beschenkt zum Lebensmahl,
 schenk ich dir Mondessilber, Sonnengold!
(Mit allem Zauber der Verführung, umfasst ihn, schmiegt sich an ihn)
 Sieh ins Gesicht mir, das du so geliebt.
 Dein ist! Und dein mein Aug,
 und dein zu heisser Stund
 der durstige, lustgeschwellte Mund.
 PAUL *(stöhnend)*
 Dein Mund, dein Mund.
 MARIETTA *(aufspringend und ihn mitreissend)*
 Hier, nimm und trink!
 PAUL *(sinkt an ihre Brust. Langer Kuss)*

non li hai forse goduti con dolcezza e con calore?
 Io te li diedi, e nessun'altra!
 Non ti senti più attratto tra le mie braccia?
 Povero amico, sei asserato,
(Indicando l'acqua)
 assomigli a quest'acqua nera,
 che non riluce neppure al pallore della luna.
(Volgendo a lui il volto illuminato)
 Mi accarezza il bianco raggio,
 come anche il sole amato.
 E tutte le ricchezze ricevute al banchetto della vita,
 le dono a te, argento lunare, oro solare!
(Con le migliori arti della seduzione, lo abbraccia, lo stringe a sé)
 Guardami nel volto che tanto hai amato...
 È tuo! Tuo il mio sguardo,
 e tue nelle ore di passione
 le labbra bramosi ebbre di piacere...
 PAUL *(gemendo)*
 La tua bocca, la tua bocca.
 MARIETTA *(alzandosi di scatto e trascinandolo)*
 Ecco, ecco, prendi e bevi!
 PAUL *(si abbandona sul suo petto. Lungo bacio)*

segue nota 51

M.
 nos - set dus - nicht süß und warm? Gab ich dir nicht und keine andere?

P.
 Brüg - ge entweiht hab ich dich und sie!

M.
 nicht und kei - ne and - re?

P.

col quale inizia un'ampia frase di Marietta, contrappuntata da Paul («Brügge, entweiht hab ich dich und sie!»). La ripresa, poco oltre, di questa frase di Paul (riproposta una seconda sotto), appare particolarmente significativa: l'allusione ad una simmetria formale sembra conseguire alla preponderante effusione lirica che caratterizza questo duetto: un esempio difficilmente superabile di invenzione melodica nel contesto di un *durchkomponieren* di ovvia discendenza wagneriana.

^{XI VI} Interpolata: «PAUL / Brügge, entweiht hab ich dich und sie!» – «PAUL / Bruges, ho profanato te e lei!».

MARIETTA

Willst du noch fort von mir,
mich opfern deiner Toten?

PAUL (*an ihrer Brust*)

Betörend Weib,⁵²
bin dir verfallen,
und dich gekettet...

Unlösbar...

Gibst mir den Rausch...

MARIETTA

Des Lebens und der Liebe Macht,
sie halten dich
und mich gekettet ...
unlösbar.

Schlürf voll den Trank
der höchsten Lust,
den süßen Rausch,
Vergessenheit.

PAUL (*seiner nicht mächtig*)

Verlass mich nicht, ich liebe dich...
geh nicht von mir!

MARIETTA (*hoch aufgerichtet, triumphierend*)

So sprich:

wen küssest du in mir?

PAUL

Nur dich, nur dich.

MARIETTA

Wess Haar liebkoolest du?

PAUL

Das deine, nur das deine.

MARIETTA (*dämonisch flüsternd*)

So komm.

PAUL (*will zum Hause Mariettas*)

Zu dir, zu dir!

MARIETTA (*abwiegend, mit grosse dämonischer Leidenschaft*)

Nein, nicht zu mir!

Ich will dich fortan ganz!

MARIETTA

Vuoi ancora andartene via da me,
sacrificarmi alla tua morta?

PAUL (*stringendola al petto*)

Donna seduttrice,
mi arrendo
e m'incatenano a te...

Per sempre...

Donami l'ebbrezza...

MARIETTA

La forza della vita e dell'amore
ti tengono a me avvinto,
incatenato...

per sempre.

Ti darò la coppa
del sommo piacere,
la dolce ebbrezza,
l'oblio.

PAUL (*perso ogni controllo di sé*)

Non lasciarmi, ti amo...
non andartene!

MARIETTA (*fiera del suo trionfo*)

E allora dimmi:

chi baci, quando mi baci?

PAUL

Solo te, solo te...

MARIETTA

Di chi sono i capelli che accarezzi?

PAUL

I tuoi, soltanto i
{tuoi...

MARIETTA (*sussurrando diabolica*)

Allora vieni...

PAUL (*facendo per andare a casa di Marietta*)

Da te, da te!

MARIETTA (*schermendosi, con grande passione diabolica*)

No, non da me!

Da ora in poi ti voglio tutto!

⁵² La sezione conclusiva del duetto (218, *Langsam, mit Ruhe – e, La*) comincia con la ripresa del tema dell'es. 17 da parte di Paul. Questo spunto tematico unifica il tessuto strumentale che accompagna il dialogo – tra delirio ed estasi – dei protagonisti. La tensione si scarica in una perentoria affermazione cadenzale in La – una delle tonalità collegate al personaggio di Marietta: il duetto precipita quindi verso il passaggio conclusivo, cantato all'unisono e suggellato da una coda che, riprendendo il motivo di Marietta, ribadisce trionfalmente la tonalità di La.

Im Haus der Toten suche ich dich auf,
zu bannen das Gespenst für immer!
Nie wieder soll es siegen!
Ich will zu dir!
Zum erstenmal zu dir!

PAUL (*estatisch, seiner nicht mächtig*) MARIETTA
Wohin du willst, So komm,
wohin du willst, und trink Vergessenheit
gib mir den Trank, im süßen Rausch!
gib mir Vergessenheit,
den süßen Rausch!

PAUL (*nimmt sie um den Leib und stürmt mit ihr über die Brücke ab*)

(Der Vorhang fällt rasch.)

Verrò a trovarti nella casa della morta,
e cacerò per sempre lo spettro!
Non deve più vincere!
Voglio venire da te!
Per la prima volta da te!

PAUL (*come in estasi, avendo perso il controllo di sé*) MARIETTA
Ovunque vorrai, Vieni
ovunque vorrai! e berrai l'oblio
Dammi la coppa in dolce ebbrezza!
dammi l'oblio,
la dolce ebbrezza!

PAUL (*cingendola per la vita si precipita con lei sul ponte*)

(Il sipario si chiude rapidamente.)

DRITTES BILD

*Der Vorhang geht mit den ersten Takten des Vorspiels auf und zeigt die Bühne wieder mit Schleiern in roten Beleuchtung verführt. Wenn sich die Schleier heben, erscheint der Schauplatz des 1. Bildes. Fahler Morgen.*⁵³

ERSTE SZENE

(Die Türe öffnet sich: Marietta erscheint in weissem Morgengewande und verharrt kurze Zeit regungslos auf der obersten Stufe. Dann stürzt sie mit wilder Bewegung vor das Bild; das so unverhüllt ist wie zum Schluss des 1. Bildes)

MARIETTA

Dich such ich, Bild!⁵⁴
Mit dir hab ich zu reden!
(Betrachtet das Portrait Mariens)
Schön bist du und gleichst mir,
sag, gleichst du mir noch?
Wo^{xviii} ist deine Macht?
Zum zweitenmal starbst du,
du stolze Tote.
An mir der Lebenden
Liebesnacht!
Die ihr abgeschieden,⁵⁵

QUADRO TERZO

Il sipario si apre alle prime battute del preludio sulla scena di nuovo avvolta da nebbie illuminate di rosso. Quando esse si dissolvono appare la scena del quadro primo. È un pallido mattino.

SCENA PRIMA

(La porta si apre: appare Marietta in vestaglia bianca e rimane brevemente immobile sul gradino superiore. Poi, con un movimento selvaggio, si precipita innanzi al dipinto ancora scoperto come alla fine del quadro primo)

MARIETTA

Cercavo proprio te, quadro!
Devo parlare con te!
(Osserva il ritratto di Marie)
Sei bella e mi rassomigli,
ma, dimmi, mi rassomigli ancora?
Dov'è il tuo potere?
Sei morta per la seconda volta,
orgogliosa morta,
in me, nella notte d'amore
dei vivi!
Voi, recisi dalla vita,

⁵³ Il preludio del quadro terzo (*Ein wenig zurückhaltend* – $\frac{6}{8}$, Do) si apre con lo stesso motivo associato a Marietta che aveva siglato la conclusione del quadro precedente. La sua elaborazione fornisce la maggior parte del materiale a questa pagina sinfonica, che peraltro ripropone parecchi spunti motivici in quella che, come l'inizio del preludio del quadro secondo, ha l'apparenza di una sorta di ricapitolazione destinata a ricollocare l'ascoltatore nel clima espressivo dell'opera, e a ricreare la continuità dell'azione interrotta dall'intervallo. Si tratta comunque di un'altra pagina segnata da un torrido virtuosismo strumentale (si noti in particolare l'impegno richiesto ai corni poco dopo l'inizio del brano).

⁵⁴ Il confronto tra Marietta e il ritratto di Marie (234, *Äusserst lebhaft-erregt* – $\frac{6}{8}$, $\rightarrow$) è un notevole esempio di 'recitar cantando' novecentesco: la protagonista esordisce con una frase di recitativo di grande tensione (la discesa dall'acuto, il salto di ottava conclusivo, sono sottolineati dagli energici accordi scolpiti in orchestra), per procedere con un arioso che indugia su vari elementi tematici, senza svilupparne o affermarne decisamente alcuno. L'armonia instabile, le continue variazioni di metro, la discontinuità del discorso strumentale garantiscono una perfetta fluidità nella declamazione della parola parlata, interpretando allo stesso tempo l'incertezza e la profonda inquietudine del personaggio.

^{xviii} Aggiunta: «Sag,» – «Di!».

⁵⁵ Dopo un'inopinata inflessione lirica (240, *Breiter, ruhig, gesangvoll* – $\frac{2}{4}$, Do) alle parole «Lebenden Liebesnacht», il canto di Marietta si distende decisamente verso l'arioso (243, *Vorwärts [sempre accelerando]* – $\rightarrow$): nell'ultima sezione l'articolazione del fraseggio del soprano in incisi di breve respiro e la maggiore regolarità accentuativa del tessuto tematico in orchestra aderiscono espressivamente alle invocazioni del personaggio, che si concludono (alle parole «von Luft und von Liebe») riprendendo un semitono sotto il segmento di recitativo dell'esordio, corrispondente alle parole «Mit dir hab ich zu reden».

brecht nicht den Frieden,
drängt nicht ins Leben!
Lasst uns, die wir atmen
und *leiden*^{XIVIII} und streben
^{XLIX} die springenden Bronnen,
^{XLIX} die Stürme und Sonnen,
^{XLIX} das trunkne Getriebe
von Lust und von Liebe!

(Es ist hell geworden. Vereinzelte Glockentöne. Aus der Ferne dringt leise in unbestimmten Klängen eine mysteriös, traumhafte Marschweise, dazu der Gesang der Kinder, die sich zum Ausgangspunkt der Prozession begeben)

KINDER (*draussen*)
O süßer Heiland mein,⁵⁶
einst werd ich um dich sein.
In deiner Liebe Hut
werd ruhen ich so gut.

MARIETTA
Die Kinder sinds. Sie sammeln sich
zur heiligen Prozession
und rufen mit des Lebens Wort
mich von der Toten fort.

KINDER (*draussen*)
Einst sagst du: komm zu mir
ins selige Revier,
zu blühen am Himmelsrain,
ein leuchtend Blümelein.

non turbate la nostra pace,
non penetrate nella vita!
Lasciate a noi, che respiriamo,
soffriamo e aneliamo,
le sorgenti zampillanti,
le tempeste e i fulgori,
l'ebbro ingranaggio
del piacere e dell'amore!

(È diventato chiaro. Risuonano rintocchi isolati di campane. Si sente da lontano il suono indistinto di una melodia marziale misteriosa e sognante, insieme con il canto dei bambini che si dirigono verso il punto di partenza di una processione)

BAMBINI (*fuori scena*)
O mio amato Salvatore,
un giorno sarò vicino a te.
Nella protezione del tuo amore
riposerò in pace.

MARIETTA
Sono i bambini. Si riuniscono
per la santa processione
e con la parola della vita mi chiamano
lontano dalla morta.

BAMBINI (*fuori scena*)
Dicesti un giorno: venite a me
nel regno dei beati
per sbocciare nel firmamento
come fiorellini splendenti.

^{XIVIII} «leben,» – «viviamo».

^{XLIX} Aggiunta: «Lasst uns» – «Lasciate a noi».

⁵⁶ Sulla conclusione del recitativo di Marietta attacca inaspettatamente, dietro le quinte, un coro di voci bianche (244¹, *Viel langsamer, ruhig* – g , $\text{do}\sharp$). La loro melodia allude al modo dorico (trasposto a Sol $\sharp$) richiamando immediatamente l'ambientazione ecclesiastica. In effetti anche questa presenza sembra ascrivere ad una dimensione scenografica: la processione di bambini (tanto più suggestiva in quanto non vista, ma solo immaginata dallo spettatore) è un'altra materializzazione della *Città morta*. Il fascino innocente che promana da questo corale (delicatamente sostenuto dall'orchestra, dove due violini solisti sono impegnati in un disegno dallo slancio ascendente davvero celestiale) esercita una sorta di fascinazione su Marietta, che reagisce con una delle più toccanti effusioni di lirismo dell'intera opera. Il corale viene ripreso – ancora una volta sulla conclusione della frase della protagonista – un semitono sopra, in re: al disorientamento per questa dislocazione tonale, si aggiunge il senso di inquietudine generato dalla celesta, che si sovrappone con il motivo dell'es. 2 eseguito in Mi $\flat$: la stridente bitonalità ha infallibilmente l'effetto di raggelare il clima espressivo: mai il timbro di questo strumento si è caricato di un effetto più sinistro. La potenza della suggestione timbrica ci rivela la vera natura di questa scena di apparente purezza: anche i bambini, con il loro canto innocente, sono parte dell'incubo e manifestazione del dissidio interiore di Paul. Così la ripresa della frase lirica di Marietta (247, *Ruhig, mit weichem Ausdruck*), più concisa e come spogliata del suo carattere estatico, non trova la conclusione cadenzale: rimane come mozzata, sopraffatta dalla sovrapposizione di un disegno turbolento che preannuncia lo sviluppo della situazione.

MARIETTA

Der Kinder Sang, er schwingt und schwillt,
bestärkt des Lebens Drang.

II. SZENE

PAUL (*stürzt verstört herein*)Du hier?⁵⁷MARIETTA (*die Schmollende spielend*)

Als ich erwachte, warst du fort.

PAUL (*düster, den Blick zu Boden gerichtet, von Gewissensangst gequält vor sich hin*)

Mich trieb's in die Strassen,
die Andacht und Gebet erfüllt.

MARIETTA

Und ich hatt Langeweile ohne dich.

Da stieg ich in *das* untere,
ins interessante Stockwerk,
besuchte deine Tote.

PAUL (*aufschreckend*)

Fort, fort von hier!

MARIETTA

Empfingst du selber mich nicht hier,
das erste Mal?

MARIETTA

Il canto dei bambini... s'innalza e si diffonde
e rinvigorisce l'impeto vitale.

SCENA II¹PAUL (*precipitandosi dentro turbato*)

Tu qui...?

MARIETTA (*fingendosi imbronciata*)

Quando mi sono svegliata, non c'eri...

PAUL (*torvo, con lo sguardo al suolo, torturato da rimorsi di coscienza, tra sé*)

Mi sentivo sospinto a vagare per le strade
colmo di devozione e di preghiera.

MARIETTA

Ed io senza di te m'annoiavo.

Così sono scesa al piano di sotto,
quello più interessante della casa
ed ho fatto visita alla tua morta.

PAUL (*sussultando*)

Via, via di qui!

MARIETTA

Non mi hai forse accolta in questa casa
la prima volta?

⁵⁷ Il nucleo principale del quadro terzo dell'opera è un nuovo grande duetto tra Paul e Marietta (248, *Ausserst rasch* – $\frac{3}{4}$, Re). L'esordio propone ancora una volta una sorta di arioso drammatico attento a sottolineare, con le inflessioni del gesto vocale, il decoro del testo recitato. In orchestra brulca un fitto tessuto motivico che non si distende in compiute espressioni tematiche proprio per non distrarre l'attenzione dal contenuto testuale: ma – ad indicare la processione che va avvicinandosi alle finestre di Paul – compare un nuovo importante elemento tematico, il cui carattere è definito dalla presenza inquietante del tritono

ESEMPIO 18 (250⁷⁻⁸)

I toni del confronto tra i due personaggi oscillano tra una tensione che riflette la cupa condizione psicologica di Paul e il tentativo di Marietta di mantenere il confronto nei limiti di una lieve conversazione, un po' come fa Nedda nel finale di *Pagliacci*. Il versante disimpegnato e volgare del personaggio prende corpo nella sua citazione di due canzoni ascoltate nel quadro secondo. Nel tentativo di sedurre Paul, la donna intona prima il *Lied di Pierrot* (254 – c, Re) – un'ulteriore conferma dell'identificazione di Paul nella maschera si trova nella frase con cui il soprano conclude l'accenno («Lieb sang er das, mein Pierrot, ja, ber brennt lichterloh!»). L'allusione di Marietta sembra turbare Paul, che su un brusco mutamento dello sfondo armonico (255 – $\frac{3}{4}$, sib), cambia discorso e richiama l'attenzione sull'arrivo della processione. A questo punto Marietta torna alla carica, e tenta la carta della gelosia (256, *Rasch und lustig* – Mi) riprendendo la volgare canzonetta del quadro secondo («diridi-diridi-diridon...»). Qui Paul reagisce bruscamente (257, *Ausserst rasch*), e la brutalità della sua reazione è esplicitata sommariamente da un martellamento di accordi dissonanti.

PAUL

Ja, damals.

Doch heut,
(Fasst sie bei der Hand)
 komm fort!

MARIETTA *(sich losmachend)*

Nein, ich bleib da.

Sehn wir doch auch den Umzug besser hier.

PAUL

Komm, ich beschwöre dich!

MARIETTA

Den kleinsten Wunsch versagst du mir!

Vergisst so rasch du, was du schwurst?

*Was ich dir gab?**(Schmiegt sich schmeichelnd an ihn)*

PAUL *(schwach werdend und nervös um sich blickend)*

O schweig.

(Draussen hat die traumhafte Marschmusik wieder eingesetzt, die das Nahen des Zuges ankündigt. Sie erklingt gedämpft während des Folgenden)

MARIETTA *(zum Fenster eilend und die Hände zusammenschlagend)*

Die Menschen!

Das ist nicht Brügge heut, die tote Stadt.

*(Will das Fenster öffnen)*PAUL *(hält sie zurück)*

Was fällt dir ein!

Wenn man dich säh!

MARIETTA

Schon wieder!

Schämst dich noch immer meiner!

*(Wendet sich erzürnt ab)*PAUL *(nachgebend)*

Ich öffne halb, stell dich zur Seite,
 gedeckt durch mich.

MARIETTA *(wirft sich ärgerlich in einen Stuhl)*

Nun will ich gar nichts sehn!

PAUL *(beschwichtigend)*

Sei klug! Sei gut!

(Sich erinnernd)

Doch ich vergass der Lichter,
 die landesüblich.

(Geht in den Hintergrund, öffnet einen Schrank und entnimmt ihm zwei Leuchter mit Wachskerzen, die er anzündet und aufs Fensterbrett stellt)

PAUL

Sì, allora.

Ma oggi,
(Prendendola per mano)
 vieni via!

MARIETTA *(liberandosi dalla presa)*

No, resto qua.

Vedo meglio la processione da qui.

PAUL

Vieni via, ti scongiuro!

MARIETTA

Mi neghi il più piccolo desiderio!

Dimentichi così presto quel che hai giurato?

Quello che ti ho donato?

(Gli si stringe addosso e cerca di blandirlo)

PAUL *(sta cedendo e si guarda intorno nervosamente)*

Oh, taci...

(Fuori risuona di nuovo onirica la musica marziale, annunciando l'avvicinarsi della processione. Accompanya sommessa quanto segue)

MARIETTA *(affrettandosi alla finestra e battendo le mani)*

C'è gente!

Oggi non sembra neanche Bruges, la città morta.

*(Cerca di aprire la finestra)*PAUL *(trattenendola)*

Cosa ti viene in mente?

Se qualcuno ti vede!

MARIETTA

Ancora!

Ti vergogni ancora di me!

*(Si gira infuriata)*PAUL *(cedendo)*

Aprò a metà, mettiti di lato,
 nascosta dietro di me...

MARIETTA *(lasciandosi cadere su una sedia con rabbia)*
 Ora non voglio vedere più nulla!

PAUL *(cercando di placarla)*

Sii comprensiva! Sii buona!

(Ricordandosi all'improvviso)

Mi son scordato le luci,
 come si usa qui.

(Si dirige verso il fondo, apre un armadio e prende due candele di cera che accende e colloca sul davanzale della finestra)

MARIETTA (*beginnt währenddessen gelangweilt auf ihrem Stuhle vor sich hinzusingen*)

Mein Sehnen, mein Wähnen,
es träumt sich zurück,
im Tanze gewann ich,
verlor ich mein Glück.
Im Tanze am Rheine,
beim Mondenscheine...^L

(Fröhlich)

Lieb sang er das, mein Pierrot.

Ja, der brennt lichterloh!

PAUL (*sich vom Fenster aus umwendend, wie beschwörend*)

Der fromme Zug!

MARIETTA (*ohne hinzublicken*)

Lass mich zufrieden!

Behalt sie, deine fromme Maskerade!

(Mit den Füßen wippend)

Wie fade!

Bleib du in deiner Loge, ich sing mir eins.

(Trällert)

Diridi, diridon,

was soll es, dass du ferne bist?

Hab dich ja heut doch noch nicht geküsst.

Diridi, diridon, Gaston!

(Springt auf)

Gaston, Gaston! Zu ihm, zu ihm!

PAUL (*zornig auf sie zu, sie brutal auf den Sitz niederdrückend*)

Du schweigst und bleibst mir, wo du bist!

MARIETTA (*blickt ihn halb überrascht, halb trotzig an und folgt ihm mit den Blicken, während er zum Fenster geht. Von der Strasse her dringt dumpfes Geräusch: Die Menschenmenge, die sich angesammelt hat, um die Prozession zu erwarten. Die Marschweise wird lauter. Der sich nahende Zug bannt Pauls Aufmerksamkeit. Er gibt sich der feinen seelischen Zwiespalt beschwichtigenden frommen Zeremonie hin, so dass er die Anwesenheit Mariettas zu vergessen scheint. Aus der Marschmusik, die immer weiter geht, löst sich der Gesang der Kinder los*)⁵⁸

MARIETTA (*durante quest'ultima azione, annoiata inizia a cantare tra sé sulla sedia*)

Ogni mio desiderio, ogni mio pensiero
torna indietro nel tempo,
nella danza ho ottenuto
la felicità che ho perduto.
A danza sul Reno
al chiaro di luna

(Gaiamente)

La cantava bene il mio Pierrot,

lui ama ardentemente!

PAUL (*si allontana dalla finestra, come implorando*)

La processione devota!

MARIETTA (*senza guardare*)

Lasciami in pace!

Tieniti pure la tua mascherata pia!

(Sollevandosi e abbassandosi sulle punte dei piedi)

Che noia!

Stattene pure nella tua loggia, io canterò una

[canzoncina.

(Canticchia)

Diridi, diridon,

perché oggi sei lontano?

Non ti ho ancor baciata...

Diridi, diridon, Gaston!

(Balzando in piedi)

Gaston, Gaston! Da lui, da lui!

PAUL (*molto irritato, va verso di lei e la rimette a sedere brutalmente*)

Taci e resta dove sei!

MARIETTA (*lo guarda sorpresa e tracotante nel contempo e lo segue con lo sguardo mentre lui va di nuovo alla finestra. Dalla strada sale un rumore sordo, prodotto dalla folla radunata per aspettare la processione. La melodia marziale diventa sempre più forte. La processione che s'avvicina attira l'attenzione di Paul: egli rimane così rapito dalla cerimonia pia, che riesce a placare il suo conflitto interiore e sembra dimenticare la presenza di Marietta. Dalla musica marziale che prosegue si stacca il canto dei bambini*)

^L Aggiunta: «Gestand mirs aus Blauaug» – «mi confessò di occhi azzurri [un profondo sguardo]».

⁵⁸ Ma non c'è tempo per proseguire il battibecco: dalle finestre fanno irruzione i suoni della processione (258, *Gemessen und schwer* – → Miß). Il corteo è annunciato da un preludio strumentale dal fraseggio regolare ma asimmetrico (4+2+4+2+4 bb.) nel quale, in un cammino armonico che conduce alla dominante di Re^b, si alter-

KINDER (*draussen*)

O süsser Heiland mein
wir, deine Kindlein,
geleiten treu und gut
dein kostbar heilig Blut.

PAUL (*beim Fenster*)

Die Kinder sinds an der Spitze.⁵⁹
In ihren silbern schimmernden Kleidchen,
umtrippeln sie ein schneelig Osterlamm.
Statuen jetzt und Kirchenbanner,
von Mönchen vor sich hergetragen.

MÖNCHE (*draussen*)

Pange lingua gloriosi,⁶⁰
corporis mysterium.

BAMBINI (*fuori scena*)

Oh mio adorato Salvatore,
noi, pargoli tuoi, con ardore
scortiamo il sacro sangue
del tuo dolore.

PAUL (*alla finestra*)

I bambini sono alla testa.
Nei loro vestitini che brillano argentei
recano a piccoli passi un candido agnello pasquale.
Ora i monaci portano
statue e stendardi.

MONACI (*fuori scena*)

Pange lingua gloriosi,
corporis mysterium.

segue nota 58

nano incisi lunghi, dal carattere di passacaglia, derivati dal tema della processione (es. 18), e incisi brevi il cui acido disegno pentafonico, armonizzato per quarte, elabora e contrae il profilo discendente dell'es. 1 e il ritmo anapestico variamente associato a Marietta.

ESEMPIO 19 (258¹⁻⁶)

Gemessen und Schwer



Al culmine di un *crescendo* (dal *piano* iniziale si arriva a *fortissimo*) nel quale si è gradualmente affermato il timbro degli ottoni, il tema della processione si impone decisamente. Il corale ascoltato nella prima scena riappare (260 – Re^b) perdendo il carattere dell'innocenza per acquistare quello della solennità: il timbro delle voci bianche è amplificato dalla sua sovrapposizione al coro femminile, e il ritmo è scandito dal motivo della processione, che echeggia inesorabilmente. In tutta questa scena occorre evidenziare la maestria con cui Korngold dà corpo ad un incubo: la processione è *descritta* sulla scena da Paul e questa sua descrizione corrisponde in effetti ad un *incubo* del personaggio. Ma la musica invade il palco con una pregnanza emotiva tale da potersi sostituire alla effettiva presenza fisica.

⁵⁹ Si tratta di una musica costruita allo scopo deliberato di conquistare visceralmente l'ascoltatore, mettendolo nella condizione di condividere la condizione emotiva di Paul. Che è quella dell'esaltazione: le perorazioni 'eroiche', prive di ritegno, degli ottoni, rendono perciò inequivocabile il senso del successivo arioso di Paul (262 – c).

⁶⁰ La natura dissociata dell'esaltazione del protagonista è confermata dal successivo intervento corale (263³, *Pesante* – Re): alle considerazioni di Paul fa seguito un coro di monaci. Il loro *Pange lingua*, intonato sugli intervalli dissonanti del tema della processione, sembra contraddire l'ambientazione tonale (Re, con stridente contrasto rispetto al Re^b) che trova conferma solo quando alle voci inquietanti dei monaci si aggiungono il coro femminile e le voci bianche. Lo snodarsi della processione è descritto da Paul con ciò che sembrerebbe la ripre-

PAUL

Nun die historische Gruppe!

(Der Marsch bekommt hellere, ritterliche Farben)

Die alten frommen Herrn von Flandern
in Kreuzzugsrüstung und Brokaten.
*Patrizier von Brügge stellen
sie dar*¹¹ in alten Prachtkostümen.
*Uns*¹² ob die Helden, Heiligen und Krieger,
der Memling und Van Eick,
erwacht zum Leben, durch die Strassen schritten.
(Zu Marietta)

So komm und schau doch, Marietta!

MARIETTA *(verharrt in finsterner Ruhe)*

PAUL *(wieder abgezogen und in den ihn seelisch be-
wegenden Anblick versinkend, während der Marsch
ausgeprägteren hieratischen Charakter annimmt)*
Ein flutend Meer von goldnen Messgewändern!⁶¹
Und zwischendurch, Blutstropfen gleich versprengt,
das Chorhemdrot der Sängerknaben,

PAUL

Ora il gruppo in costumi storici!

*(La marcia assume a poco a poco un andamento più
chiaro, cavalleresco)*

Gli antichi, devoti Signori della Fiandre
in broccati e ricche armature da Crociata,
sono impersonati dai nobili di Bruges,
nello splendore dei loro costumi antichi,
e loro stessi sono eroi, santi e guerrieri,
di Memling e Van Eick:
risvegliati alla vita, marciano per le strade.
(A Marietta)

Vieni a guardare, Marietta!

MARIETTA *(ferma in un silenzio lugubre)*

PAUL *(di nuovo distolto, assorto nello spettacolo che
commuove il suo animo, mentre la marcia assume un
carattere spiccatamente ieratico)*
Un mare fluttuante di paramenti dorati!
E qua e là, come gocce di sangue,
il rosso delle tuniche dei fanciulli cantori

segue nota 60

sa di una tecnica cara agli operisti dell'Ottocento: la narrazione di eventi simultanei a quelli dell'azione principale, ma impossibili (o troppo costosi!) da rappresentare – si pensi alla battaglia di *Giovanna d'Arco*, o alla scena dell'approdo in *Otello* in Verdi. Ma come abbiamo già sottolineato, in questo caso ciò che Korngold persegue è la descrizione dell'*illusione* di una scena: di qui la dimensione ipertrofica dei mezzi espressivi, che il musicista profonde con abbondanza creando un repertorio di situazioni cui attingeranno i musicisti di Hollywood (le convenzioni dello *standard* musicale del cinema spettacolare classico sono state letteralmente forgiate da un manipolo di compositori mitteleuropei israeliti – Korngold in testa – rifugiatisi in California negli anni Trenta).

¹¹ «Patrizier stellen sie dar / von Brügge» – «sono impersonati dai nobili di Bruges».

¹² «Als» – «Come quando».

⁶¹ Anche questa volta la dissolvenza del coro lascia spazio ad un arioso sovraccitato di Paul (266, *Wieder ruhiger, in sanfter Ekstase* – sol#), e il cambiamento di ambientazione tonale assume il carattere di una dissociazione (si modula a una tonalità a distanza di tritono). La consapevolezza della dimensione onirica di questa esaltazione sembra infine affiorare alla coscienza di Paul – come quando, in sogno, sospettiamo di sognare. Le didascalie del libretto indicano che a questo punto il fondo della scena diventi improvvisamente trasparente, cancellando la separazione degli spazi e rendendo concretamente visibile la compenetrazione tra l'appartamento (estensione dell'io di Paul) e la spettrale Città. Le parole di Paul («Des Glaubens selig süsse Frenesie zwingt alles auf die Knie!») si accompagnano (270¹, *Unmerklich zurückhaltend* – Re^b) a una parossistica reiterazione in orchestra del disegno tematico (es. 19) a cui, con spettacolare procedimento enarmonico (l'area tonale di Sol# è stata reinterpretata come Lab, dominanti della tonalità del corale) fa seguito una grandiosa risoluzione cadenzale. Si tratta di una cadenza ostentatamente spettacolare, mozzafiato, ridondante nei mezzi impiegati (che, ancora una volta, transiteranno al vocabolario filmico, con analoga efficacia di effetti, ma certamente senza la sottigliezza che Korngold celsa dietro questo apparato trionfale). Perché, a questo punto, si fa esplicito il senso dello stato di eccitazione di Paul: Marietta-Marie, Marie-Bruges, la Processione-la Città Morta... Quello di Paul, sotto le apparenze del misticismo, è un delirio erotico. La scena a cui abbiamo assistito è la metafora dell'amplesso la cui impossibilità è stata rimossa dall'inconscio di Paul: e la ipermodulazione e conseguente cadenza finale, a loro volta, sono il simbolo, nemmeno troppo dissimulato, di un devastante orgasmo.

die Weihrauchfässer schwanken,
den heiligen Duft kredenzen
in mystischen Kadenzen.
Berauschend wogt die farbige Flut.
Und unter schwankem Baldachin
der Bischof trägt den goldenen Schrein,
den kleineren Dom, besetzt mit Edelstein.
Inbrunst ergiesst sich durch die Strassen.
Des Glaubens selig süsse Frenesie,
zwingt alles auf die Knie!

*(Neigt sich, unwillkürlich mitgerissen, tief zur Erde.
Der Hintergrund des Zimmers wird transparent.
Ein gespenstig Traumbild: Der Zug, die Kinder,
dann die Kreuzritter die Geistlichkeit und die Chorknaben,
wie es Paul beschrieben hat, scheinen im
Hintergrunde vorbeizuschreiten. Das Bild wächet zu
grosser, strahlendster Helligkeit an um plötzlich zu
verblassen. Vollständige geheimnisvolle Stille)*⁶²

MARIETTA (*sieht Paul halb ironisch, halb wie mit neu-
erwachten Interesse an*)

Du bist ja fromm!⁶³

(Näherte sich ihm dämonisch)

Ja wer dich liebt¹⁰⁰ muss teilen
mit Toten und mit Heiligen.

(Plötzlich)

che fanno oscillare i turiboli
spargendo il sacro odore
in mistiche cadenze.
Che spettacolo inebriante di colori.
E sotto il baldacchino ondeggiante
il vescovo regge la teca aurea,
il piccolo duomo tempestato di pietre preziose.
Il fervore si effonde nelle strade.
Il dolce incantamento della fede
costringe tutti a inginocchiarsi!

*(Coinvolto spontaneamente s'inginocchia a terra. Il
fondo della scena diventa trasparente. Una visione
onirica, spettrale: la processione dei bambini, i ca-
valieri dell'ordine teutonico, ecclesiastici e fanciulli
cantori, come Paul l'ha descritta, sembra attraversa-
re il fondo. L'immagine diventa sempre più lumino-
sa e poi all'improvviso si spegne. Assoluto silenzio
carico di mistero)*

MARIETTA (*guardando Paul, divisa fra un moto d'iro-
nia e un interesse che si risveglia in lei*)

Tu sei davvero devoto!

(Gli si avvicina con fare diabolico)

Chi ti ama, ti deve dividere
con morti e con santi.

(D'improvviso)

⁶² La coda di questa sezione (272²) ne è decisamente la conferma: su una spossata sequenza accordale il coro (soprani e bassi alternati ogni battuta a contralti e tenori) cantilla *pianissimo*, rapidamente e ossessivamente su uno sfiato Re (nella prima ottava per soprani e contralti, con tenori e bassi all'ottava sotto) le parole «mysterium corporis»: l'esito è, senz'altro, cinicamente blasfemo. Ancora una volta il quesito sorge spontaneo: Korngold ventenne ha fatto tutto ciò intenzionalmente? Forse no. Ma se queste relazioni possono non essere intenzionali, certamente non sono casuali. Che il giovane compositore sia pervenuto a queste soluzioni per via intuitiva, anziché per un deliberato calcolo, non offusca, ma esalta la grandezza del suo genio drammaturgico-musicale.

⁶³ Le esplicite *avances* di Marietta (273, *Plötzlich sehr lebhaft, fast doppelt so rasch*) evocano le immagini minacciose della processione: frammenti dei temi principali (es. 2 e 11) emergono in toni da incubo da un tessuto orchestrale assillante. Al culmine (276, *Mit furchtbarer Gewalt, einstimmend* – *mi*) Korngold richiede che una coppia di trombe e una coppia di tromboni, collocati in un palco al di sopra della fossa dell'orchestra squillino il tema iniziale dell'opera (es. 1). La decodifica simbolica di questo gesto sonoro (le trombe 'dal cielo') non richiede spiegazioni: vorremmo invece sottolineare come il senso di questo inciso tematico, presentatosi sin dalle prime battute senza una precisa cifra espressiva, abbia assunto nel corso dell'opera significati ora beffardi, ora grotteschi, ora sinistri, caricandosi col procedere dell'azione di una coloratura sempre più 'fatidica'. In questo passaggio, ancora una volta condotto in un rapido trascolorare di tinte armoniche senza mai scivolare nell'atonalità, i colori orchestrali raggiungono il parossismo, e la stratificazione della strumentazione conferisce al tessuto dell'orchestra il massimo spessore: per il tenore, sostenere il declamato drammatico richiesto dalla parte dopo due ore di canto senza risparmio è davvero una prova ai limiti delle possibilità umane. La frase di Marietta («Du siehst Gespenster»), è sottolineata dal sinistro inciso (es. 11) di cui viene ribadita l'associazione al soprannaturale.

¹⁰⁰ Aggiunta: «der».

Ich aber^{11V} will dich gar nicht, oder ganz!
(Umfasst ihn und zieht ihn vorn Fenster weg)
 Geh, lass das Schaugepränge!
 Geh,^{1V} dich zu mir. Dann bin ich wieder gut.
 Wie hübsch dir die Verklärtheit steht!
 Küsst mich, mein Junge.

PAUL *(abwehrend)*

Nicht jetzt, nicht hier.

MARIETTA *(verführerisch hingegen)*
 Gerade jetzt, gerade hier.

(Der Marsch setzt voll dräuender Dissonanzen ein. Der Zug erscheint neuerlich im Hintergrunde in rot-aufflammendem Licht, diesmal in bewegungsloser Erstarrung; alle, wie im Schreiten begriffen, die Körper nach vorwärts geneigt, die Augen drohend auf Paul gerichtet, die Arme gegen ihn erhoben)

PAUL *(entsetzt auffahrend, taumelt rückwärts)*

Der fromme Zug, er dringt^{1VI} ins Zimmer,
 dringt drohend auf uns ein,
 furchtbar Gesicht! Lass mich!
(Stößt Marietta zurück und bedeckt die Augen mit den Händen. Die Erscheinung ist verschwunden)

MARIETTA *(gereizt)*

Du siehst Gespenster.

Das macht der Moder dieses Raums,
 dein dumpfer Aberglaube.

PAUL *(sich fassend)*

Aberglaube?^{1VII} 64

Mein Glaube ist die Treue,
 mein Glaube ist der Liebe ewge Weih
 und heilig dieser Glaube!
 Er weih auch diesen Raum,
 erfüllet ihn mit selgem Traum.

Ma ora io ti voglio per intero o per nulla!
(Lo abbraccia e lo allontana dalla finestra)
 Lascia lo sfarzo dello spettacolo!
 Vieni vicino a me, e diverrò di nuovo buona.
 Come sei carino nella tua devozione!
 Baciarmi, ragazzo mio.

PAUL *(schermendosi)*

Non ora, non qui.

MARIETTA *(offrendogli seduttiva)*
 Proprio adesso, e proprio qui.

(La marcia si carica gradatamente di dissonanze minacciose. La processione riappare di nuovo sul fondo, avvolta da una luce rosso-fiamma. Adesso i partecipanti sono immobili, i corpi piegati in avanti, lo sguardo torvo rivolto a Paul, le braccia alzate contro di lui)

PAUL *(trasale sconcertato, vacilla indietreggiando)*

La processione dei devoti irrompe nella stanza...
 viene verso di noi minacciosa...

Visione orribile! Lasciami!

(Spinge indietro Marietta e si copre gli occhi con le mani. L'apparizione si è dileguata)

MARIETTA *(irritata)*

Tu vedi fantasmi.

È l'effetto di questo spazio lugubre
 e della tua superstizione...

PAUL *(dominandosi)*

Superstizione?

Il mio credo è la fedeltà,

è l'eterna consacrazione all'amore!

E sacro è questo credo!

Consacra anche questo spazio
 e lo riempie con il sogno santo.

^{11V} Aggiunta: «Hör mich» – «ascoltami».

^{1V} «Komm, setz» – «Vieni, siediti».

^{1VI} Aggiunta: «herein» – «qui».

^{1VII} Aggiunta: «Nein, kein Aberglaube!» – «No, non è superstizione!».

64 La replica di Paul, uno dei momenti chiave nella definizione del personaggio, è occasione per uno straordinario momento di lirismo (278², *Ganz ruhig, getragen, mit innigster Empfindung* – Do → Re). La commossa dichiarazione di fede di Paul è sottolineata dalla scelta della luminosa tonalità di Do, la tranquilla sicurezza delle affermazioni del personaggio traspare dalla condotta vocale, che predilige grandi intervalli. Nondimeno il fraseggio conserva l'elasticità di andamento determinata dall'asimmetria delle frasi, e la pagina assume il carattere formale dell'arioso lirico, pur possedendo le caratteristiche espressive e la funzione strutturale di una vera e propria breve aria.

Und unsichtbar ragt ein¹⁸¹ Altar,
vor dem sich niederwirft
mein Schmerz um die, die war.

MARIETTA (*leidenschaftig*)

Und wieder die Tote,⁶⁵
wie du mich erniedrigst!
Sie schläft doch und fühlt nicht,
nicht Untreu, nicht Liebe.
Ich aber, *ich* lebe,
und fühle die Kränkung.

E invisibile s'innalza un altare,
dinanzi a cui si prostra il mio dolore
per colei, colei che fu.

MARIETTA (*appassionata*)

E di nuovo la morta...
O, come mi umilia!
Lei dorme e non sente
l'infedeltà o l'amore.
Invece io vivo,
sento la mortificazione.

¹⁸¹ Aggiunta: «Und unsichtbar erbauet ragtmir ein» – «E invisibile s'innalza un».

⁶⁵ Il clima espressivo, colorato di una velatura di nostalgia amarezza, si prolunga nel successivo *solo* di Marietta (281, *Leidenschaftlich, gesteigert* – E_b , $\text{Re}_b \rightarrow \text{Do}$). In effetti i due *solo* devono essere intesi come un'unica entità formale. L'intervento di Marietta è senza dubbio specchio e amplificazione di quello di Paul: si noti che Marietta, partendo dalla tonalità su cui aveva concluso Paul, si riporta (pur non concludendo con una cadenza perfetta) nell'area tonale di Do, chiudendo così il cerchio del percorso armonico. Anche il soprano è qui gratificato (e pesantemente impegnato! – la sua linea vocale la porta a toccare gli estremi dell'estensione, dal Si_2 a un luminoso Do_3) da una invenzione melodica di straordinaria sensualità, cui la asimmetria dell'arioso non fa che conferire ulteriore fascino: la tematica riprende, allusivamente, atteggiamenti motivici collegati al tema dell'amore (si ascolti, alle parole «Und der erste, der Lieb mich gelehrt», un incantevole controcanto del flauto che si riverbera nell'invenzione melodica dell'intera pagina).

ESEMPIO 20 ('283-283')

Sehr ruhig

FLAUTO

MARIETTE

Und der Er - - - ste, der Lieb mich

FL.

M.

ge - lehrt, er wars, der mich zer - stört.

Anche qui ci troviamo di fronte ad una pagina che, pur presentandosi come un arioso espressivo all'interno di un ampio duetto, si presenta nondimeno con il peso e l'importanza di una grande aria. Non ci sentiamo di escludere che Korngold abbia fatto una concessione alle 'convenienze' teatrali, consegnando ai propri interpreti, e in particolare al soprano, un eccezionale veicolo di pura esibizione vocale, e al pubblico, in un momento strategico dell'evoluzione del dramma, un momento di puro edonismo – il tutto senza tradire le ragioni della drammaturgia né compromettere il clima di tensione espressiva fin qui costruito con tanta cura, anzi integrando perfettamente forma e contenuto. Sull'appendice di questa oasi lirica Paul proclama ancora la purezza di Marie.

Ich gab mich dir frei,
 sie war deine Gattin,
 sie lebte geborgen,
 ich kam aus der Gosse,
 getreten, gehöhnt!
 (*Weicher, wie einer ehrlichen Regung folgend*)
¹¹⁸Der Erste, der Lieb mich gelehrt,
 wars auch,¹¹⁹ der mich verriet zerstört...
¹²⁰Die Zähne biss im Trosse ich zusammen,
 litt, stritt, gewann, verlor,
 rang unter Qualen ich empor,¹²¹
 entwand mich einer Hölle Flammen,
 sprengt¹²² das verschlossene Tor
 zum Garten lichter Lebenslust¹²³
 errang mir an mich selbst den Glauben...
 (*Mit tränenerstickter Stimme, die Hände auf die Augen gepresst*)
 Soll, darf die Tote mir ihn rauben?
 PAUL (*wie bedäupt vor sich in*)
 Rein war sie, rein,
 vergleich dich nicht mit ihr.
 MARIETTA (*wieder losbrechend*)
 Du Heuchler!¹⁶⁶
 Vor wenig Stunden noch hast du
 mein Laster angebetet
 und ihrer Reinheit nicht gedacht!
 Und wenn ich will,
 liegst wieder du zu Füßen mir,

Io mi sono data a te liberamente,
 lei era tua moglie,
 viveva nascosta.
 Io sono venuta dalla strada,
 umiliata, derisa!
 (*Più dolce, come seguendo un sentimento sincero*)
 Il primo che m'ha insegnato l'amore
 fu anche colui che mi tradì, mi distrusse...
 Mordendomi le labbra coi denti, mio malgrado,
 ho sofferto e lottato, ho vinto e perso,
 ho combattuto fra le torture...
 sono sfuggita alle fiamme dell'inferno,
 la porta chiusa ho spalancato
 del giardino risplendente dei piaceri della vita.
 Mi sono costruita da sola la mia fede...
 (*Con voce soffocata dalle lacrime e le mani sugli occhi*)
 Deve, può la morta portarmela via?
 PAUL (*come stordito, tra sé*)
 Era pura, pura,
 e non osare paragonarti a lei.
 MARIETTA (*esplodendo nuovamente*)
 Ipocrita!
 Soltanto poche ore fa ancora
 invocavi i miei peccati
 e di certo non pensavi alla sua purezza!
 E se solo volessi,
 subito cadresti ai piedi miei,

¹¹⁸ Aggiunta: «Und» – «e».

¹¹⁹ «er wars» – «egli era?».

¹²¹ «Ich litt, ich stritt, ich wagt, gewann, verlor, / Rang unter Qualen mich empor, / Die Zähne biss im Trotz ich zusammen, – «Io ho sofferto, io ho lottato, rischiato, ho vinto e perso, / tutto osato... mille torture ho superato... / Mordendomi le labbra con ostinazione».

¹²² Aggiunta: «kämpfend» – «combattendo».

¹²³ «jauchzender Lust,» – «della gioiosa speranza».

¹⁶⁶ E quanto basta a scatenare la reazione di Marietta (288, *Plötzlich sehr lebhaftes Zeitmass* – «e, -»): dalla lusinga, la donna passa alla recriminazione. Il corrispondente cambiamento di ambientazione musicale è esplicito: la ritmica accentuativa conduce a delineare segmenti di frase che danno luogo a ripetizioni simmetriche, l'armonia non esprime con chiarezza una tonalità prevalente pur spostandosi in modo repentino su aree contrastanti, energici arpeggi ascendenti e grandi salti (un'undicesima discendente alla parola «unrein»!) conferiscono alla linea vocale di Marietta un inequivocabile carattere volitivo. Con gli interventi di Paul il monologo si trasforma in un breve dialogo concitato: ancora una volta il meccanismo espressivo si basa sul peso espressivo della parola, con il sostegno dell'orchestra limitato a puri gesti sonori; e, significativamente, il culmine emotivo del confronto (alle parole «Ihr weichen?») è sottolineato utilizzando il motivo dell'es. 1, qui declamato minacciosamente dal soprano.

mir^{LXIV} die du unrein schiltst,^{LXV}
 gierst nach geschmähter Lüste^{LXVI} Macht,^{LXVII}
 und teilst mich mit den Pierrots,
 mit deinem Freund und jedem ersten Besten
 der mir gefällt...!

PAUL (*drohend auf sie zu, ihr die Türweisend*)
 Verworfne, fort^{LXVIII} aus dem geweihten Raum!^{LXIX}

MARIETTA (*sich gross aufrichtend*)
 Ihr weichen? Nie!
 Zum Kampf mit ihr!
 (*Stürzt leidenschaftlich vor das Bild*)
 Und offenen Augs, Weib gegen Weib,
 heissatmend Leben gegen Tod!
 Bin ich nicht schön,
 strafft Jugend nicht der Glieder Pracht?
 Nehm ichs nicht auf mit ihr,
 (*Deutet auf das Bild*)
 mit den gemalten Schemen?

PAUL

Schweig!^{LXX}

MARIETTA

Bin ich nicht schön⁶⁷
 und macht mich meine Kunst nicht stark?
 Und hebt sie mich nicht über jene
 (*Greift nach einer der Photographien*)
 und über blasses Abbild
 von dem, was war?

PAUL (*entreisst ihr heftig die Photographie*)
 Lass das und geh!

MARIETTA (*wild*)
 Wo steckt ihr Zauber
 in dieser öden Trödelkammer?
 Ich werde mit ihm fertig
 ich schwörs, ich schwörs.

davanti a me, colei che condanni.
 Tu brami di disporre di gioie che sprezzì,
 e mi dividi con ogni Pierrot,
 con il tuo amico e con il primo
 che mi vada a genio!

PAUL (*verso di lei minaccioso, indicando la porta*)
 Sgualdrina, vattene, via da questo spazio consacrato!

MARIETTA (*sollevandosi in tutta la sua altezza*)
 Cedere a lei? Mai!
 Alla lotta con lei!
 (*Si precipita appassionata davanti al ritratto*)
 Ad occhi aperti, donna contro donna,
 vita pulsante contro la morte!
 Non sono bella,
 non vedi rifulgere il fascino della giovinezza?
 Non tengo testa
 (*Accenna al quadro*)
 al fantasma dipinto?

PAUL

Taci!

MARIETTA

Non sono bella,
 e la mia arte non mi dà forza?
 E non mi innalza
 (*Prende una delle fotografie*)
 sull'immagine impallidita
 di colei che fu?
 PAUL (*le strappa con forza la fotografia di mano*)
 Lascia stare e vattene!
 MARIETTA (*con furia*)
 Dove si cela la sua magia
 in questa tetra raccolta di cianfrusaglie?
 Io la sconfiggerò
 lo giuro, lo giuro...

^{LXIV} Aggiunta: «ja mir» – «sì a me».

^{LXV} Aggiunta: «PAUL / Verruchte, schweig und geh!» – «PAUL / Bugiarda taci e vattene!».

^{LXVI} Aggiunta: «freier» – «liberamente».

^{LXVII} Aggiunta: «Stöhnst nach wild durchraister Liebesnacht,» – «gemi dopo una notte di passione selvaggia».

^{LXVIII} Aggiunta: «von hier» – «da qui».

^{LXIX} Aggiunta: «MARIETTA / Narr! / PAUL / Hinweg!» – «MARIETTA / Pazzo! / PAUL / Via!».

^{LXX} Aggiunta: «, und las das!» – «, e lascia perdere!».

⁶⁷ Decisa a soggiogare Paul, Marietta torna ad esprimersi attraverso il lato sensuale della propria personalità musicale (294, *Mit innerem Schwung* – 3, Sol): un ritmo di valzer si instaura repentinamente, mentre la tonalità si assesta sul Sol, già in precedenza associato al lato frivolo del personaggio.

(Ihr Blick fällt auf die Kristalltruhe, sie eilt auf diese zu, öffnet sie rasch und zieht die Haarflechte hervor)

Ah, was ist das?⁶⁸

PAUL (stürzt auf sie zu)

Rühr das nicht an!

Das ist geheiligt!

MARIETTA (lacht mit jähem Stimmungswechsel schrill auf, läuft vor Paul um den Tisch herum davon, die Flechte in der Hand hoch emporhaltend, Paul ihr nach. Fragend)

Ihr Haar?

(Triumphierend)

^{LXXI}

Ihr Haar!

Lass mich vergleichen,

Tot ists und ohne Glanz.

Ist meins nicht seidiger, nicht weicher?

PAUL (ausser sich, verfolgt sie, um ihr die Flechten zu entreissen)

Gib her, nimm dich in Acht!

Mein Heiligtum, entweih es nicht!⁶⁹

MARIETTA (lachend)

Der tote Tand, ein Heiligtum?

Du phantasierst!

PAUL (wie vorher)

Gib her, gib her,

Das Haar, es wacht und droht.

MARIETTA (immer lachend)

Du schenkst mir das, nicht wahr?

PAUL (keuchend)

Das Haar, der goldne Schatz, den sie mir liess,

es wacht in meinem Hause,

es wacht und rächt!

Nimm dich in Acht!

(Il suo sguardo cade sullo scrigno di cristallo. Corre in quella direzione, l'apre veloce e prende in mano la treccia)

Ah, che cos'è?

PAUL (precipitandosi su di lei)

Non la toccare!

È sacra!

MARIETTA (con repentino mutamento d'umore scoppiata a ridere stridula e corre intorno al tavolo tenendo in alto la treccia, mentre Paul la insegue. Interrogativa)

I suoi capelli?

(Con tono di trionfo)

I suoi capelli!

Facciamo un confronto:

sono spenti e senza splendore.

I miei non son forse più morbidi, di seta?

PAUL (come impazzito, seguendola per strapparle la treccia)

Dammela, stai attenta!

La mia reliquia! Non profanarla!

MARIETTA (ridendo)

Quel gingillo morto una reliquia?

Vaneggi!

PAUL (come prima)

Dammela, dammela,

i capelli vigilano e minacciano...

MARIETTA (sempre ridendo)

Me li regali, vero?

PAUL (con affanno)

I capelli, il tesoro d'oro, che mi ha lasciato...

veglia nella mia casa...

veglia e si vendica!

Attenta!

⁶⁸ Ma la scoperta del ritratto di Marie (Korngold ci ricorda così che ci troviamo in un incubo: nello sviluppo dell'azione la Marietta reale si è già imbattuta nel dipinto) impone una sorta di battuta di arresto al procedere del ritmo (299, *Plötzlich neues Zeitmass: lebhaft, fantastisch* – Fa# → La^b). Il discorso si fa frammentato a causa di una sorta di ricapitolazione di vari temi (ess. 6, 8, 15): ma la tonalità (riportata al Fa# associato al lato demoniaco di Marietta) e la strumentazione (con l'insistenza di tastiere e percussioni nel registro acuto), aggiungono un tono allucinato ai commenti sferzanti della donna.

^{LXXI} Aggiunta: «Gewiss, gewiss,» – «Certo, certo».

⁶⁹ Il nuovo ritorno a Fa# (304, *Lebhafter*), sottolinea l'accelerazione agogica. La ripresa della ritmica trascinante si associa all'elaborazione dell'es. 6, che per la prima volta esce dal ruolo di interiezione e diventa materiale tematico portante. Il tono concitato è ancora una volta sottolineato dalla strumentazione a strati (i legni sono impegnati in concitate figurazioni di sfondo su cui si staglia la tematica principale).

MARIETTA (*springt katzenartig auf die podiumartige Erhöhung, schlingt sich die Flechte wie eine Kette um den Hals und hält sie mit beiden Händen fest. Beginnt dann bohnlachend zu tanzen*)

Ich tanz den letzten Glut der Liebe!⁷⁰

Ich tanz den letzten Kuss,

ich tanz die Macht des Lebens.^{LXXII}

PAUL (*der eine Zeitlang wie fasziniert, starr zusehen, erfasst sie, zerrt sie in den Vordergrund und wirft sie zu Boden*)

Gib oder stirb!⁷¹

MARIETTA (*sich in der Abwehr aus den Ellbogen stützend, trotzig schreiend*)

Nein! Nein! Du tust mir weh!

Du bist verrückt.

PAUL (*erdrosselt sie im Ringen mit der Haarflechte*)

MARIETTA (*aufschreiend*)

Ah!

(*Fällt entseelt zurück. Kurze Pause*)

PAUL (*starrt entsetzt die Tote an*)

Jetzt gleicht sie ihr ganz,

(*Aufschreiend*)

Marie!

(*Dunkelheit wie zum Schluss des 1. Bildes. Kurzes Zwischenspiel. Aus dem Dunkel hat zuerst allein die Gestalt Pauls hervorzutreten, der in eben derselben Stellung wie zum Schluss des 1. Bildes zu sehen ist; dann erhellt sich allmählich die ganze Umgebung. Das Zimmer genau wie im 1. Bild*)

III. SZENE

PAUL (*öffnet langsam die Augen, blickt um sich, fährt mit der Hand zur Stirne, sucht die Stelle, wo in der Vision die Tote lag. Langsam, noch verwirrt*)

MARIETTA (*salta come un gatto sul podio rialzato, gira la treccia intorno alla gola come una collana e la tiene con le mani. Quindi incomincia a ballare ridendo sarcastica*)

Ballo l'ultimo ardore d'amore,

ballo l'ultimo bacio,

ballo il potere della vita!

PAUL (*che per qualche istante l'ha guardata come affascinato, l'afferra, la trascina in proscenio e la scaraventa sul pavimento*)

Dammela o muori!

MARIETTA (*parando i suoi colpi si regge sui gomiti e urla ostinata*)

No! No! Mi fai male!

Sei folle.

PAUL (*durante la lotta la strangola con la treccia*)

MARIETTA (*gridando*)

Ah!

(*Cade morta. Breve pausa*)

PAUL (*fissa morridito il corpo esanime*)

Ora le rassomiglia completamente,

(*Gridando*)

Marie!

(*La scena si oscura come alla fine del quadro primo. Breve interludio orchestrale. Quindi emerge dal buio dapprima la figura di Paul, nella stessa posizione della fine del quadro primo; poi lentamente s'illumina l'intero ambiente. La stanza è esattamente come nel quadro primo*)

SCENA III^a

PAUL (*apre lentamente gli occhi, si guarda intorno, si porta una mano alla testa e cerca il luogo dove si trovava la morta nella visione precedente. Adagio, ancora confuso*)

⁷⁰ La replica di un Paul quasi sopraffatto è un momento di transizione formale: la tonalità si porta nella regione di La maggiore su cui (310, *Sehr wichtig*) attacca una sorta di valzer-rondò quanto mai eccitato. La presenza ossessiva dello xilofono sottolinea il carattere malsano di questa danza e il senso di inquietudine comunicato dalle repentine sbandate tonali. Il canto orgiastico di Marietta è sottolineato da motivi a lei associati (ess. 8, 15) che vengono integrati nei disegni di accompagnamento dell'orchestra. La coda strumentale, su un ritmo di cavalcata selvaggia, è punteggiata solo dalle risate di Marietta. È chiaro che questa tensione non può protrarsi ulteriormente.

^{LXXII} «des Lebens siegende Macht» – «il potere vittorioso della vita».

⁷¹ Al grido di Paul («Gib oder Stirb!») la situazione precipita. (317, *Rasch* – c, →). L'immenso duetto si conclude con inaspettata concisione: poche frasi di recitativo 'gridato', punteggiate da accordi martellati in orchestra. Infine, mentre il tema dell'es. 2 risuona su un pedale di Si nella regione grave dell'orchestra, il tema dell'es. 1 fa capolino in Lab: lo stridore bitonale gli conferisce questa volta un carattere tinto di beffarda amarezza.

Die Tote, wo,⁷²
lag sie nicht hier,
verzerrt, gebrochenen Augs?
(*Erblickt die Kristalltruhe, die ein Mondstrahl beleuchtet*)

^{1XXIII} Das Haar, unangetastet leuchtet wie zuvor,
Wie wird mir, was hab ich erlebt,^{1XXIV} geschaut?

BRIGITTA (*öffnet die Tür im Hintergrund und stellt
sachte eine brennende Lampe vorn auf den Tisch*)

Die Dame von vorher, Herr Paul,⁷³
sie kehrte an der Ecke um.

PAUL (*sie liebevoll anblickend*)

Brigitta, du, in alter Lieb und Treu.

MARIETTA (*tritt herein, in Erscheinung und Haltung
genau wie sie zu Ende des 1. Bildes fortging, leicht
und lebenswürdig*)

Da bin ich wieder,⁷⁴
kaum dass ich sie verlassen,

La morta... dove...

non giaceva qui...

sconvolta... con gli occhi stravolti?

(*Scorgendo lo scrigno di cristallo illuminato da un
raggio di luna*)

I capelli, intatti, luccicano come prima...

Che cosa ho vissuto, cos'è accaduto?

BRIGITTA (*entra dalla porta di fondo e colloca con
prudenza una lampada accesa sul tavolo*)

La signora di prima, signor Paul:
all'angolo è tornata indietro.

PAUL (*guardandola con affetto*)

Brigitta, tu, con antico affetto e fedeltà...

MARIETTA (*entra con lo stesso portamento con cui era
uscita alla fine del quadro primo, soave e amabile*)

Eccomi qui di nuovo,

l'avevo appena lasciato,

⁷² Il breve interludio che collega la seconda e la terza scena (319, *Sehr langsam beginnend* – →) corrisponde al momento del risveglio di Paul. La musica descrive puntualmente le sensazioni di chi riacquista coscienza dopo un sonno tormentato dagli incubi. Varie immagini tematiche si riaffacciano, susseguendosi e sovrapponendosi imprevedibilmente, e ripresentandosi in una veste sfuocata. Il clima generale tende faticosamente verso un atteggiamento disteso: la graduale rarefazione del tessuto strumentale lascia infine spazio ad una luminosa interiezione del flauto: il timbro morbido degli archi, nelle battute successive, introduce quindi il recitativo di Paul. (321, *Nicht schleppen!* – →) Il ritorno alla realtà del protagonista è tuttavia ancora tormentato dalle angosciose visioni del sogno. Il suo recitativo alterna instabilmente registri e dinamiche contrastanti, la sua angoscia si esprime in una frase («was hab ich geschaut?») sottolineata da un ultimo sussulto – *fortissimo* – dell'orchestra.

^{1XXIII} Aggiunta: «Und hier» – «E qui».

^{1XXIV} Aggiunta: «nein, was hab ich» – «No, cos'è».

⁷³ Solo il contatto con un'altra persona può tranquillizzare del tutto chi riemerge da un incubo: per Paul è la presenza rassicurante della governante (323, *Ruhiger werdend* – Sib). Brigitta appare annunciando il ritorno di Marietta, e il panorama musicale cambia repentinamente. Il flauto sottolinea la scena riprendendo in tono garrulo uno dei motivi legati a Marietta (es. 8). Ma la tonalità di Sib è collegata a Marie, al ricordo nostalgico, e alla pace interiore. E Paul si rivolge alla fede domestica con una frase traboccante di affetto, che riecheggia la brevissima arietta di Brigitta del quadro primo.

⁷⁴ Marietta, rientrando, porta un ulteriore alleggerimento del tono (324, *Dasselbe Zeitmass* – c). Il flauto, sullo sfondo di un morbido tappeto di archi, riecheggia in tono lieve un motivo sentimentale,

ESEMPIO 21 (324+5)



mentre Marietta si esprime in uno stile 'di conversazione' disegnando l'immagine di una donna elegante, sicura del proprio fascino, garbatamente civettuola: così come ci si era presentata nel quadro primo. E con altrettanta grazia si allontana quando si rende conto, senza darsene spiegazione, dell'improvvisa indifferenza di Paul (325, *Ganz ruhig* – c, →).

vergass den Schirm und meine Rosen.

(*Lächelnd, mit Beziehung*)

Man sollt es für ein Omen nehmen,
ein Wink, als ob ich bleiben sollte.

(*Da Paul stumm und in sich gekehrt bleibt, wendet sie sich nach einer Pause, deutliches pantomimisches Spiel, die Achsel zuckend, mit feinem ironischem Lächeln, kokett den Schirm schwingend und an dem Rosenstrauch riechend, zur Türe. Dort trifft sie mit dem eintretenden Frank zusammen, der sich stumm vor ihr verbeugt. Sie nickt ihm lebenswürdig lächelnd zu. Ab*)

FRANK

Das also war das Wunder?⁷⁵

(*Auf Paul zu, dessen beide Hände fassend und ihm ins Auge blickend*)

Es war das Wunder,
ich les in deinem Aug,
ist es nicht mehr.

PAUL (*langsam, tieferst*)

^{LXXV} Ich werde sie nicht wiedersehn.⁷⁶

Ein Traum hat mir den Traum zerstört,
ein Traum der bittren Wirklichkeit

ho dimenticato l'ombrello e le rose...

(*Sorridendo ammiccante*)

forse è un segno del cielo,
un cenno che dovrei rimanere.

(*Dal momento che Paul resta zitto, e ripiegato in se stesso, Marietta, dopo un pausa, con evidente gesto pantomimico, si gira verso la porta scrollando le spalle e, con un bel sorriso ironico, fa dondolare l'ombrello e odora il mazzo di rose con modi seduttivi. A questo punto incontra Frank che arriva e, muto, le fa un inchino. Lei fa un cenno con il capo, sorridendo con malizia, ed esce*)

FRANK

Era questo il miracolo?

(*Avanzando verso Paul, prendendogli le mani e guardandolo negli occhi*)

Era il miracolo...

lo leggo nei tuoi occhi...

non lo è più.

PAUL (*lentamente, con profonda gravità*)

Mai più la rivedrò.

Un sogno ha distrutto il mio sogno,
un sogno dell'amara realtà

⁷⁵ E, così come avevano fatto Brigitta e Marietta, anche Frank ricompare improvvisamente (326², *Verbreiternd*). Le brevi frasi di recitativo rivolte a Paul ci restituiscono il personaggio diretto e amichevole dell'inizio dell'opera: e a questo punto è esplicito il senso di 'ricapitolazione' di questa scena. Frank, Brigitta e Marietta ristabiliscono la loro concretezza deformata nel sogno, riacquistano il loro spazio nella realtà quotidiana. Per quanto il paragone possa apparire irriverente, Paul si trova nella stessa situazione di Dorothy, nel *Mago di Oz*, quando si risveglia e riconosce gli operai della fattoria che, nel sogno, erano divenuti l'Uomo di latta, lo Spaventapasseri e il Leone timido.

^{LXXV} Aggiunta: «O Freund,» – «Amico».

⁷⁶ Ristabilito il pieno contatto con la realtà, Paul si rende conto di aver trovato nel sogno la catarsi, e di aver finalmente elaborato il lutto per la perdita della moglie (328, *Sehr ruhig und getragen* – ³/₄, *Si*). Uccidendo in sogno Marietta/Marie, si è liberato di un'ossessione insana: potrà ora coltivare la memoria di Marie in una prospettiva riequilibrata – con tenerezza e nostalgia, ma senza morbose illusioni, perché la risurrezione «qui non c'è». La rappresentazione artistica di questi principi freudiani trova, nell'opera di Korngold, una soluzione di drammaturgia musicale non meno che geniale. Paul, in maniera del tutto imprevedibile per l'ascoltatore, riprende il *Lied del lutto* dalla sezione centrale. Prima della ripresa del ritornello, Frank lo invita a lasciare «la Città dei morti» intonando l'ultima volta il motivo legato a Bruges (es. 2): estremo riferimento a una realtà che ormai Paul si è lasciato definitivamente alle spalle. Il tenore può finalmente liberare i propri sentimenti, cantando il ritornello del *Lied* (332, *Sehr langsam, mit tiefster Empfindung* – *e*). Finalmente troviamo il senso della collocazione di quella meravigliosa pagina alla fine del quadro primo. Dove, come si è sottolineato, costituiva una sorta di anomalia, di *dissonanza concettuale*. Quella dissonanza trova la sua risoluzione ora, quando Paul, risolta la propria dissonanza interiore, si riappacifica con la memoria della moglie. Ora può, senza generare *disagio* in chi ascolta, intonare un canto di incontaminata bellezza. Ed è chiara qui anche una posizione estetica di Korngold: il canto – senza aggettivi e senza riserve – è quello che si dipana nella tonalità tradizionale. Di qui un possibile, implicito ostracismo critico nei confronti di un autore che le contingenze della storia hanno condotto a percorrere strade parallele a quelle dell'ufficialità artistica del Vecchio Continente? In ogni caso, Korngold fa calare il sipario in

den Traum der Phantasie, *des süßen Trugs*.
Die Toten schicken solche Träume,
wenn wir zu viel mit und in ihnen leben.
Wie weit soll unser Trauer gehen,
wie weit darf sie es, ohn' uns zu entwurzeln?
Schmerzlicher Zwiespalt des Gefühls!

FRANK (*herzlich*)

Ich reise wieder ab.
Sag, willst du mit mir?
Fort aus der Stadt des Todes?

PAUL (*auf dem Stuhl zurücksinkend und schmerzlich das Haupt senkend*)

Ich wills, ich wills versuchen.

FRANK (*gibt Brigitta ein Zeichen sich mit ihm zurück-zuziehen und Paul allein zu lassen*)

PAUL (*allein vor sich hin*)

Glück, das mir verblieb,
lebe wohl, mein treues Lieb.

Leben trennt von Tod,
grausames Gebot.^{LXXVI}

Harre mein in lichten Höhn,
Hier gibt es kein Auferstehen.

(*Er erhebt sich, schliesst mit langsamer Feierlichkeit die zum Zimmer der Toten führende Tür ab, nimmt die sie schmückenden Blumen ab, verhüllt das Bild und nimmt auch hier die Blumen an sich, sie an die Brust drückend. Dann lässt er die Gardine des Fensters herab, ergreift die Tischlampe und schreitet gesenkten Hauptes auf die Ausgangstüre im Hintergrunde zu. Wenn er sie erreicht hat, öffnet und Abschied nehmend zurückblickt, fällt langsam der Vorhang.*)

il sogno della fantasia, del dolce inganno.
I morti mandano sogni del genere
quando viviamo troppo con loro e in loro.
Fin dove dovrà spingersi il nostro lutto,
fin dove potrà spingersi senza sradicarci dalla vita?
Dolorosa lacerazione dell'animo!

FRANK (*affettuosamente*)

Io parto nuovamente.
Dimmi, vuoi venire con me?
Via dalla città della morte?

PAUL (*sprofondando di nuovo sulla sedia e chinando il capo con sofferenza*)

Voglio... voglio provarci.

FRANK (*fa cenno a Brigitta di ritirarsi con lui e lascia Paul da solo*)

PAUL (*da solo, tra sé*)

O felicità che mi sei rimasta,
addio, fedele amata.

La vita è disgiunta dalla morte,
secondo un terribile comandamento.

Attendimi nei cieli di luce,
qui non c'è resurrezione.

(*Si alza, chiude la porta che conduce alla stanza della morta con gesto lento e ieratico, toglie i fiori dalla porta e dal ritratto stringendoli al petto. Copre il ritratto, poi chiude le tende, prende la lampada dal tavolo e si dirige lento a capo chino verso la porta d'uscita in fondo. Quando la raggiunge l'apre e, mentre si volge indietro a dare un ultimo addio, si chiude lentamente il sipario.*)

segue nota 76

un'atmosfera di completa pacificazione. La coda strumentale (333, *Ganz Langsam*) suggella l'opera in un clima letteralmente celestiale. «Harre mein in lichten Höhn», ha cantato Paul: e l'arpa, che nella penultima battuta disegna l'accordo di tonica ascendendo all'acuto, sottolinea queste parole con la suggestione di un timbro tradizionalmente collegato ad immagini paradisiache. Ma, con effetto ben altrimenti suggestivo, il vero suggello a quest'opera immensa è nell'ultima apparizione del suo motivo fondamentale (es. 1), che tintinna due volte, in Sib, nel timbro argentino di celesta e pianoforte. Depurato da stridori politonali, conserva le dissonanze intrinseche alla sua armonizzazione per quello che sono: abbellimenti timbrici. Il motivo dell'opera ci saluta quindi, non senza un accenno di affettuosa ironia, con lo scintillio di un *carillon*: il *carillon* di un vecchio cofanetto, che ormai si può chiudere e riporre con i suoi innoli, segni di memorie ormai distaccate.

^{LXXVI} «Machtgebot» – «obbligo di forza».



Copertina dello spartito di Schott.

L'orchestra

Ottavino (anche III flauto)	4 Corni in Fa
2 Flauti (il II anche II Ottavino)	3 Trombe in Do
2 Oboi	Tromba bassa in Do
Corno inglese	3 Tromboni
2 Clarinetti in La e Si $\flat$	Bassotuba
Clarinetto basso in Si $\flat$	
2 Fagotti	Timpani (4 caldaie)
Controfagotto	Glockenspiel
	Xilofono
Mandolino	Triangolo
2 Arpe	Tamburo basco
Pianoforte (eventualmente verticale)	Raganella
Celesta	Tamburo militare
Armonium	Gran cassa
	Piatti
Violini I	Piatto sospeso
Violini II	Tam Tam
Viole	Frusta
Violoncelli	
Contrabbassi (con la consistenza più ampia possibile)	

Sul palco

Organo, 2 trombe in Do, 2 clarinetti in Mi $\flat$, triangolo, tamburo basco, snare drum, gran cassa, piatti, sette campane gravi (preferibilmente lastre di acciaio)

 , macchina del vento

In posizione rialzata (sopra la buca dell'orchestra, in un palco a destra):

2 trombe in Do, 2 tromboni (se possibile raddoppiati)

Die tote Stadt impiega un organico strumentale di grandi dimensioni, pur non potendosi definire eccezionale rispetto agli standard dell'epoca: per esempio non può essere paragonato a quello, veramente enorme, di *Salome*. In effetti i legni hanno la classica

distribuzione a tre, e solo la tromba bassa, tra gli ottoni, allarga una distribuzione del tutto consueta già nelle orchestre di fine Ottocento.

Se la presenza di due arpe è tutto sommato scontata in un organico di questo genere, non comune, invece, è quella di tre strumenti a tastiera (celesta, armonium e pianoforte) e di un mandolino. Anche il nutrito complesso delle percussioni non comporta l'uso di strumenti insoliti o in numero eccezionale.

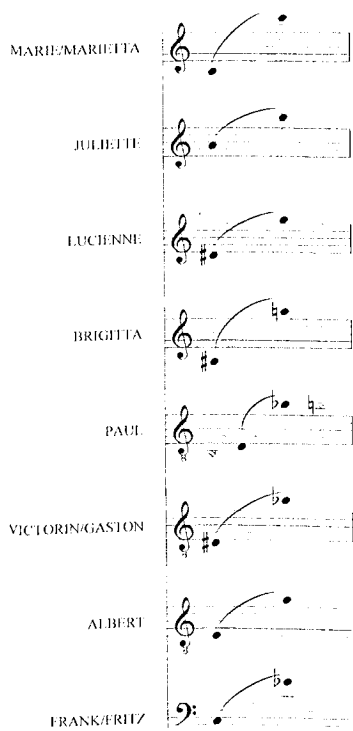
L'impiego di strumenti in palcoscenico è del tutto consueto già nell'Ottocento e Korngold ne adopera meno di quelli delle bande di palcoscenico dell'opera italiana, mentre è notevole l'impiego di un set di campane gravi: Korngold auspica l'uso delle cosiddette campane 'a lastra', che nelle tessiture gravi sono più efficaci delle consuete campane tubolari nell'imitazione del suono delle campane da chiesa. Osserviamo che, per quanto il loro ruolo sia richiesto da un'esigenza di caratterizzazione ambientale, le campane si integrano nel tessuto strumentale complessivo, contribuendo a generare quelle ampie fasce sonore dalle quali deriva il carattere monumentale di numerose pagine sinfoniche dell'opera. Una curiosità è la collocazione di un piccolo gruppo di ottoni in un palco di proscenio a destra della buca, per determinare l'effetto di una musica 'dall'alto'.

Ma, nonostante tutte queste considerazioni, resta il fatto che l'orchestra della *Tote Stadt* 'sembra' di dimensioni eccezionali: e ciò in conseguenza non della dimensione, ma del modo in cui è trattata da Korngold. Così, per esempio, va rilevato che gli strumenti in palcoscenico sono concepiti in termini che vanno al di là della consueta rappresentazione di una fonte sonora specifica, individuata come tale nell'ambito dell'azione scenica; il complesso di palcoscenico di quest'opera implica invece una autentica spazializzazione del suono: la definizione di un blocco sonoro autonomo consente a Korngold di giocare sia per contrapposizione che per sovrapposizione con l'orchestra in buca, contribuendo a determinare la sontuosa dimensione sonora che di quest'opera è la cifra particolare.

Analogamente, pianoforte, armonium e celesta non sono impiegati per aggiungere tocchi di colore particolare, ma sono integrati nel tessuto strumentale e frequentemente inclusi in inedite combinazioni timbriche, determinando un significativo ispessimento della massa sonora.

Assai spesso, più in generale, gli strumenti suonano in regioni della loro tessitura che determinano automaticamente un aumento del loro peso fonico complessivo, secondo una concezione della sonorità sinfonica tipico dei compositori espressionisti, ma che in Korngold assume una carattere di straordinaria rotondità timbrica in relazione alla strutturazione armonica, nella quale l'uso estensivo delle dissonanze avviene sempre all'interno di un quadro di riferimento tonale: la dimensione timbrica complessiva deriva quindi non solo dal colore strumentale, ma dalla sua combinazione e dalla sua relazione con la stratificazione dell'armonia. Per contro è frequentissima la divisione degli archi in più leggi.

Le voci



Die tote Stadt impegna otto cantanti solisti, che danno voce a undici personaggi: infatti l'interprete di Marie, il tenore impegnato nel ruolo di Victorin presta la voce – anch'egli fuori scena – a Gaston, che in scena è impersonato da un mimo; infine Korngold prescrive che la parte di Fritz sia sostenuta dallo stesso baritono impegnato nel ruolo di Frank.

Tra tutte quante, tuttavia, spiccano le parti dei due protagonisti. Il tenore chiamato ad interpretare Paul, in particolare, deve essere dotato di eccezionali qualità vocali, per quanto la sua parte non ecceda i normali limiti di estensione della voce tenorile (dal Re_1 al $Si\flat_3$; il $Si\flat_1$ ed il $Si\flat_3$, come si evince dalla particolare grafia nel diagramma, sono destinati ad essere emessi con una modalità intermedia tra il canto intonato e la voce parlata – o gridata: si tratta quindi di altezze indicate in maniera solo approssimativa). Tuttavia la sua tessitura è costantemente sbilanciata all'acuto, e gli è richiesto di sostenere lunghi passaggi imperniati su note tra il Fa e il La della seconda ottava, quasi sempre confrontandosi con una scrittura strumentale di insolita densità. Queste caratteristiche sembrerebbero in-

dicare la necessità di affidare il ruolo ad un *Heldentenor*: tuttavia Korngold non lesina indicazioni espressive che impegnano il tenore a emettere *piano* suoni molto acuti, e a cantare in maniera morbida ed espressiva non meno passaggi di quelli che richiedono una vocalità tesa ed energica. L'ideale sarebbe un (quasi chimerico) tenore lirico dotato di una resistenza e di un volume di voce fuori del comune. In ogni caso per affrontare questa parte sembra indispensabile il possesso di una tecnica di emissione impeccabile, per salvaguardare gli organi della fonazione da rischi di deterioramento.

Lo stesso genere di problemi riguarda il soprano protagonista. Sulla carta la sua estensione (dal $Si\flat_2$ al Do_3) indicherebbe un soprano drammatico, o addirittura un mezz-

zosoprano con un facile registro acuto: ma in effetti la sua nota più grave è raggiunta in un passaggio declamato, con un effetto quasi di *parlato*, mentre la tessitura è complessivamente assai acuta: tutte le sue frasi significative si collocano nella seconda ottava, e con il tenore condivide un problema di peso sonoro in relazione all'orchestra. Tuttavia la parte potrebbe, anche in questo caso, essere destinata ad un soprano lirico spinto, considerando che include numerosi passaggi la cui ottimale realizzazione richiede morbidezza di emissione ed un perfetto legato, e naturalmente una tecnica tale da consentire alla cantante di dimenticare i problemi vocali per concentrarsi su un ruolo che esige grande sottigliezza interpretativa e che, al pari di quello del tenore, impone all'interprete una spasmodica pressione psicologica.

Anche il ruolo di Frank impegna il baritono nella regione acuta della sua tessitura: in effetti la voce gravita spessissimo al di sopra del Do centrale, pur non spingendosi oltre al Fa₃. Non si tratta quindi di un ruolo vocalmente impervio, e dal punto di vista interpretativo, pur richiedendo una grande espressività, comporta carattere deciso più che sottigliezza attoriale. Il problema tuttavia si complica per la necessità che il medesimo cantante interpreti – come ha previsto l'autore – anche il ruolo di Fritz/Pierrot. L'estensione di Fritz è analoga a quella di Frank, tuttavia qui al baritono è richiesta una inconsueta delicatezza di emissione e quella capacità di cesellare le frasi normalmente padroneggiate dagli specialisti del *Lied*. Così è inevitabile che il cantante impegnato nei due ruoli disponga di una duttilità tecnica tale da consentirgli di calarsi in due dimensioni vocali diametralmente opposte e, addirittura, di alleggerire e schiarire la voce per passare dall'energica espressività di Frank all'emissione carezzevole richiesta dalla canzone di Fritz.

Un altro ruolo assai delicato per il peso che riveste nello sviluppo della vicenda è quello di Brigitta: è affidato ad una voce grave, secondo le consuete convenzioni, per connotare l'età non più giovane della governante. Tuttavia richiede una voce che vada al di là dei limiti tecnici ed espressivi di una caratterista: nonostante la relativa brevità, è un ruolo da affidare a una cantante duttile ed espressiva, capace di un'emissione morbida anche nella regione acuta della sua estensione.

I comprimari non sono confinati a ruoli di comparsa, essendo impegnati in *ensembles* di una certa estensione che risultano comunque musicalmente impegnativi. La parte di Juliette è destinata a un soprano lirico-leggero, quella di Lucienne ad un mezzosoprano. I due uomini sono tenori dall'analoga tessitura (quella di Victorin/Gaston, un poco più estesa, potrebbe eventualmente distinguersi dall'altra per un timbro più chiaro).

Die tote Stadt in breve

a cura di Maria Giovanna Miggiani

Nato a Brno in Moravia nel 1897, Erich Wolfgang Korngold era figlio del critico musicale Julius, recensore influente e temuto della «Neue Freie Presse» viennese tra il 1901 e il 1934. Acclamato *enfant prodige*, Erich fu educato a Vienna, allora epicentro culturale d'Europa, dove studiò con Zemlinsky, e fu oggetto dell'ammirazione, fra gli altri, di Mahler e Puccini. Nel 1910 il musicista tredicenne esordì all'Opera di Vienna con il balletto *Der Schneemann* (*Il pupazzo di neve*), cui seguirono due atti unici, *Der Ring der Polycrates* e *Violanta*, diretti da Bruno Walter alla Staatsoper di Monaco nel 1916. *Die tote Stadt* è la quarta opera di Korngold e anche la più celebre. Nel 1934 il compositore, minacciato (come tutti gli israeliti) dalla furia nazista montante, si trasferì negli Usa per collaborare con l'industria cinematografica di Hollywood e ideò le colonne sonore di numerosi film, tra cui quelli in costume con Errol Flynn. Il conseguimento di due premi Oscar attesta l'apprezzamento e il successo da lui ottenuti in questo campo. Dopo la seconda guerra mondiale Korngold fece sporadicamente ritorno in Austria ma il mondo intellettuale del tempo, ormai rivolto all'avanguardia, gli riservò ben poca attenzione. L'ultima decade della sua vita fu dedicata a pezzi strumentali da concerto, con temi talora tratti dalle sue colonne sonore. Il compositore morì a Hollywood nel 1957.

Die tote Stadt è desunta dal dramma *Le mirage* di Georges Rodenbach, a sua volta adattamento di un precedente romanzo dello stesso Rodenbach, *Bruges-la-Morte* (1892). In questi due componimenti di ispirazione simbolista e *Jugendstil*, influenzati da Maeterlinck e da Poe, predomina il tema della decadenza e della morte. Dal dramma il giovane Korngold ricavò velocemente un atto unico, ma Hans Müller, autore del libretto di *Violanta*, lo convinse a trasformarlo in un'opera in tre atti. Poiché Müller non volle seguire la stesura di questo lavoro, il libretto fu scritto congiuntamente dal compositore e dal padre e firmato con lo pseudonimo Paul Schott (che combinava il nome del protagonista dell'opera con il cognome della casa editrice di Korngold, la ditta B. Schott e figli di Magonza). Composta tra il 1916 e il 1920, il 4 dicembre 1920 *Die tote Stadt* (*La città morta*) fu rappresentata contemporaneamente ad Amburgo (direttore Egon Pollack) e a Colonia (direttore Otto Klemperer, grande sostenitore di talenti eccentrici, come Janáček, anch'egli nato a Brno), replicata a Vienna un mese dopo, il 4 gennaio 1921, e a New York il 19 novembre: l'opera del musicista appena ventitreenne fu accolta da uno straordinario successo. Alle prime rappresentazioni parteciparono cantanti di altissimo livello come Maria Jeritz, Lotte Lehmann, Richard Tauber e Richard Mayr. Nel decennio successivo fu rappresentata più volte in tutta Europa e in America.

La vicenda dell'opera si svolge a Bruges alla fine dell'Ottocento. In seguito alla morte dell'adornata moglie Marie, Paul ha trasformato una stanza della casa in un tempio a lei dedicato. Nella città decadente, dopo alcuni anni di lutto, egli incontra una ballerina, Marietta, venuta in città per una rappresentazione teatrale, dai tratti estremamente somiglianti alla defunta Marie. Invita la donna a casa, e quando s'allontana, Paul sogna di vivere con lei una notte d'amore che è anche un incubo: la nuova arrivata profana i ricordi più preziosi della donna amata e irride i sen-

timenti del vedovo a tal punto che questi giunge a strangolarla con i capelli della morta. Al termine del sogno poco tempo è passato dal congedo: Marietta torna a casa di Paul per riprendersi l'ombrello e le rose che aveva dimenticato. Guarito dal sogno, Paul decide di non rivederla più ma anche di lasciare Bruges, la città morta. Alla fine egli si interroga sull'utilità, per i vivi, di amare troppo i trapassati.

In Rodenbach, autore della fonte letteraria, la città morta non è solo un'immagine di sfondo ma un organismo paradossalmente vivo e potente, capace di influire negativamente sulle azioni dei suoi abitanti. I due Korngold ridimensionarono il riferimento a Bruges e conferirono ai personaggi una diversa caratterizzazione drammatica e psicologica. In particolare il compositore scrisse di essere rimasto affascinato dall'idea «che sia necessario arginare il lutto per una cara persona morta al fine di dare spazio ai diritti della vita». In Rodenbach il protagonista è incapace di staccarsi dal culto mortuario della moglie e giunge ad uccidere proprio colei che potrebbe fornirgli un'opportunità di guarigione. L'influsso nefasto della città morta dunque si concretizza e ha il sopravvento nella sconfitta definitiva del vedovo, assassino per amore. Nel libretto dell'opera, invece, non a caso intitolato inizialmente da Korngold *Il trionfo della vita*, la relazione infelice di Paul con Marietta e il suo epilogo tragico avvengono solo in sogno. L'esplorazione onirica, fondamentalmente assimilabile alla teoria delineata da Freud nell'*Interpretazione dei sogni* (1899), permette al protagonista di elaborare il proprio lutto, di staccarsi definitivamente dall'ossessione della persona perduta e di avviarsi verso una nuova stagione esistenziale.

Tra i migliori strumentatori del suo tempo, Korngold seppe sfruttare le risorse di compagini estremamente ampie, sul modello di Richard Strauss, e la sua scrittura vocale, che permette grandi opportunità agli interpreti, è accuratamente armonizzata con l'orchestra. Il materiale musicale, in stato di costante fermento, non è organizzato in temi ampi, ma piuttosto in brevi, intensi motivi capaci di ritrarre la vita inconscia del protagonista fino agli strati più riposti: accanto all'intervallo di quarta (e il suo inverso, la quinta), la cui ricorrente presenza allude al passato e all'onnipresenza della città morta, l'aspirazione di Paul a vivere secondo schemi più vitali e gioiosi è più volte affidata a una settima ascendente, mentre i sensi di colpa, gli scrupoli che lo affliggono sono espressi da un'inflexione cromatica discendente.

Alla sua morte Korngold era certo di essere stato dimenticato dal grande pubblico che lo aveva osannato al tempo della sua giovinezza. Tuttavia, a partire dagli anni Settanta del secolo scorso, la sua musica ha conosciuto una fortuna rinnovata e crescente e proprio *Die tote Stadt* sembra avviata a ridiventare quel titolo di repertorio che era stato a partire dalla prima rappresentazione fino al 1933.

Argomento - Argument - Synopsis - Handlung

Argomento

Il libretto dell'opera *La città morta* di Erich Wolfgang Korngold è basato sul celebre romanzo *Bruges-la-Morte* del poeta belga Georges Rodenbach e sul dramma *Le mirage*, che il poeta stesso ebbe a desumere dal romanzo. Il luogo dell'azione, lo sfondo onnipresente dell'opera, è Bruges, la città morta, che nell'atmosfera mistica delle sue chiese e dei suoi monasteri, delle sue campane, delle facciate gotiche consunte dalle intemperie, delle vie d'acqua stagnante e dei canali abbandonati languisce nel sogno del proprio passato. In questa città morta, che riempie i viventi di pensieri sul tempo trascorso e di fantasie mistiche su una vita ultraterrena, Paul, il protagonista dell'opera, ha innalzato un altare di dolore e di ricordi a Marie, la moglie adorata da lui perduta. Benché Marie sia mancata già da alcuni anni, la memoria dell'amata monopolizza ogni suo pensiero. Una camera speciale, dedicata esclusivamente al culto della morta e delle sue reliquie, è il santuario ove egli si abbandona a reminiscenze dolorose. Qui, in una teca di cristallo, riluce la chioma dell'amata, oggetto di una particolare venerazione.

Per caso giunge in città una compagnia itinerante d'opera, tra i cui componenti vi è Marietta, una ballerina che assomiglia in ogni minimo dettaglio alla morta, specie per i capelli biondo-dorati. Paul attribuisce questa somiglianza sorprendente all'intervento di forze soprannaturali e trasferisce sulla ballerina, con tutto l'ardore dei suoi sensi agitati, le emozioni provate per la moglie morta. Egli sogna che Marietta sia la donna trapassata, risorta a nuova vita per rinnovare la loro unione perfetta. Lo stato d'animo estatico suscitato in lui da questa avventura lo porta a una visione di sogno che lo proteggerà dalla delusione pericolosa che lo minaccia. In una sequenza fantastica di avvenimenti questa visione gli rivela la vera natura di Marietta, ma anche il carattere innaturale e pericoloso del culto mortuario cui si è votato. Paul sogna che Marie, la moglie morta, si stacchi dal ritratto e lo inviti a «guardare e comprendere» ciò che incombe su di lui. E improvvisamente al posto di Marie, la moglie morta, appare Marietta, la ballerina, che sembra danzare in scena in ritmi orgiastici.

All'inizio del quadro secondo Paul si trova di notte su una banchina solitaria davanti alla casa di Marietta, divorato dalla gelosia e in attesa che l'amata appaia. Egli le sacrifica il suo migliore

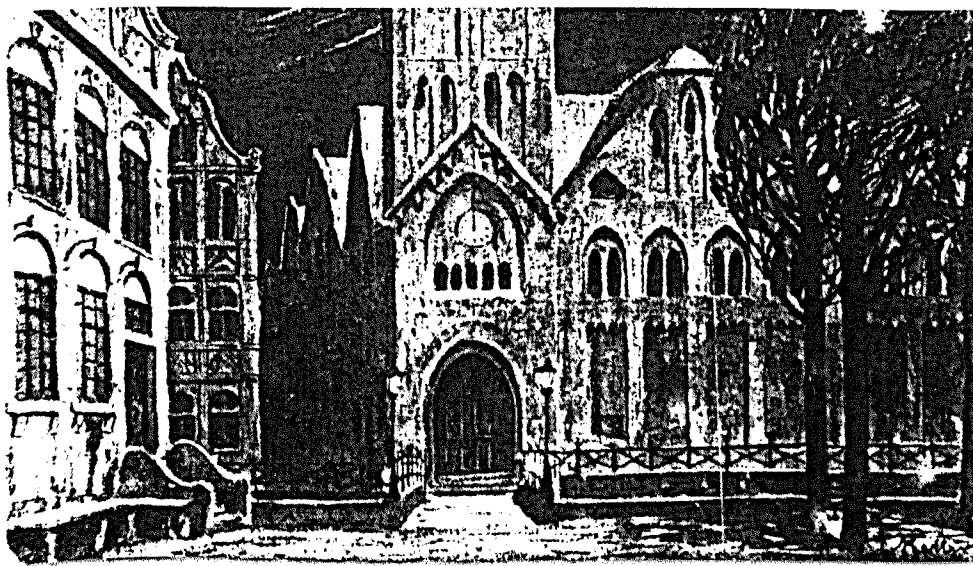
¹ L'argomento che qui si pubblica, apparso in lingua inglese e tedesca, viene tratto dal libretto stampato in occasione della prima americana della *Tote Stadt* al Metropolitan Theatre di New York - *DIE TOTE STADT* / (*The dead City*) / Opera in three acts founded on G. Rodenbach's / *Das Trugbild*, / by Paul Schott / English version by R.H. ELKIN / Music by / ERICH WOLFGANG KORNGOLD / [...] / German version ©1920 by Schott's Sohne / English version ©1921 by Schott's Sohne - ed è firmato da Julius Korngold, padre del compositore nonché coautore del libretto (insieme al figlio) col *nom de plume* di Paul Schott. Maria Giovanni Miggiani ha tradotto l'argomento dal tedesco all'italiano e Mireille Arditi dal tedesco al francese.



Bozzetto scenico (1) per la prima amburghese di *Die tote Stadt* (4 dicembre 1920); messinscena di Hans Loewenfeld.

amico, adescato dalla seduttrice, e scopre che anche la fedele governante si è allontanata da lui a causa di Marietta. Poi gli sembra di vedere Marietta circondata dai ballerini della sua compagnia e dai suoi amanti, mentre, davanti al portale di un antico convento, sta provando all'aperto la scena delle monache di *Robert le Diable* e in particolare il punto in cui una defunta, la madre superiore Hélène, si alza dalla tomba. Nel prosieguo della visione Paul si vede spinto fuori dal nascondiglio dove ha assistito agli avvenimenti. Il fatto che Marietta derida le sue fantasticherie sacre su una donna morta e risorta porta al culmine la sua indignazione. Egli getta in faccia alla donna dissoluta tutto l'odio che si è accumulato in lui e soprattutto il suo segreto: egli l'ha amata solo per la sua somiglianza con Marie, la moglie morta, e nei suoi confronti, in bilico tra passione e ripulsa, ha sentito per lei solo un desiderio carnale. Marietta, la cui vanità ha ricevuto un colpo mortale, decide ora di lottare sul serio contro la donna morta. Le sue arti di persuasione le rendono facile affascinare ancora una volta il suo ammiratore debole e senza spina dorsale. Egli si arrende di nuovo a lei e rinnega la morta. Egli desidera accompagnarla, andare a casa sua. «No, a casa tua», ella grida con insistenza demoniaca, «a casa della donna morta!». Là ella celebrerà una nuova notte d'amore, là potrà assaporare fino in fondo il trionfo sulla morta.

Nel quadro terzo continuano gli eventi della visione di sogno. Ormai trascorsa la notte d'amore Paul vede Marietta a casa sua, nel santuario in cui conserva le reliquie più care. Colma del sentimento demoniaco del suo trionfo, che ella non si fa scrupolo di esibire davanti al ritratto della morta, ella porta al massimo grado i sentimenti di pietà e di rimorso di Paul. Mentre sta passando una processione per la festa del *Corpus Domini*, Marietta cerca di attirare l'attenzione erotica di Paul. Egli deve baciarla in quel momento, esattamente in quel momento. Orripilato, Paul la respinge. Nella sua eccitazione egli immagina che la processione entri nella stanza e si diriga verso di lui con movenze minacciose. Quando Marietta si fa beffe della sua superstizione, Paul difende il suo credo di amore e di fede con la più profonda emozione e ciò irrita di nuovo Marietta. Ella lo rimprovera brutalmente per la sua ipocrisia, per l'adorazione della sua lussuria, per la sua debolezza e mancanza di



Bozzetto scenico (II) per la prima amburghese di *Die tote Stadt* (4 dicembre 1920); messinscena di Hans Loewenfeld.

carattere. Quando Paul la mette alla porta, ella non se ne va ma riprende ancora una volta la sua lotta contro la morta, afferra una reliquia, i capelli della donna morta, se li avvolge attorno al collo e ridendo sarcasticamente comincia a danzare. Furente Paul si getta sulla creatura che sta dissacrando ciò che egli ha di più sacro e la strangola con la matassa di capelli.

In questo preciso momento la visione termina. Paul si risveglia. Marietta entra – come nel quadro primo – quasi fosse appena uscita. Ella è tornata a prendere le rose che aveva dimenticato. «Forse è un segno del cielo... un invito a restare...?». Poiché Paul resta silenzioso, ella sorride e se ne va, scrollando le spalle. Paul non la rivedrà più. Egli ha capito, adesso è guarito. Un sogno dell'amara realtà ha distrutto il sogno della fantasia: «*Fin dove dovrà spingersi il nostro lutto, fin dove potrà spingersi senza sradicarci dalla vita? Dolorosa lacerazione dell'animo!*»... Paul lascerà Bruges, la città morta, e renderà alla vita ciò che appartiene alla vita. Qui, sulla terra, non è possibile incontrare di nuovo chi se n'è andato prima di noi, non esiste la risurrezione.

Dott. J. K.

Argument

Le libretto de l'opéra *La ville morte* s'inspire du roman *Bruges-la-Morte* du poète belge Georges Rodenbach et du drame *Le mirage* que le poète même avait tiré du roman. La scène de l'action de l'opéra est Bruges, la ville morte, rêvant lassement au passé dans la paix mystique de ses églises et de ses cloîtres, de ses cloches, ses façades gothiques rongées par le temps, ses eaux stagnantes et ses canaux abandonnés. Dans cette ville qui est morte, dont l'atmosphère remplit les vivants de pensées du temps passé et des fantaisies mystiques d'une vie au delà du tombeau, Paul a érigé un autel à la tristesse et à la mémoire consacrée à Marie, la femme adorée qu'il a perdue. Bien qu'elle

soit morte depuis plusieurs années, sa mémoire occupe entièrement sa pensée. Une chambre spéciale, dédiée à son culte de la morte et de ses reliques, est le sanctuaire où il s'abandonne à ses tristes réminiscences. Le hasard amène dans la ville une troupe ambulante d'opéra, dans laquelle se trouve une danseuse, Marietta, dont tous les traits ressemblent à ceux de la femme morte, en particulier ses cheveux blonds.

Paul reconnaît dans cette ressemblance étonnante l'intervention des forces surnaturelles et avec tout l'ardeur de ses sens bouleversés il transfère à la personne de la danseuse les émotions qu'il éprouve pour la femme morte, il voit ressurgir en elle sa femme avec laquelle il pourra renouer une union idéale. L'extase suscitée en lui par cette aventure l'amène à la vision de rêve qui le protégera contre les déceptions dangereuses qui le menacent. Cette vision et sa séquence d'événements fantastiques lui dévoilent la véritable nature de Marietta, ainsi que le caractère non naturel et mortuaire du culte qu'il a embrassé. Il rêve que Marie, sa femme morte, sort de son portrait et l'avertit de «bien observer et comprendre» ce qui adviendra. Et d'emblée à la place de Marie, sa femme morte, c'est Marietta la danseuse qui apparaît et traverse la scène dans un rythme orgiaque.

Au début du deuxième tableau Paul se retrouve sur un quai désert devant la maison de Marietta. Déchiré par la jalousie il attend que son amour paraisse. Il lui sacrifie son meilleur ami que la séductrice a attiré de son côté; et il découvre que même sa gouvernante fidèle s'est détournée de lui. Puis il croit voir Marietta entourée de danseurs de sa compagnie et de ses amants au cours d'une répétition nocturne improvisée en plein air devant le portail de l'ancien cloître. Il s'agit de la scène des nonnes de *Robert le Diable*, dans laquelle une religieuse morte, la mère supérieure Hélène, sort de son tombeau. Paul alors se voit, dans la vision, se précipiter hors de sa cachette où il a été témoin de la scène. La dérision de Marietta de la résurrection de la morte pousse l'indignation de Paul à son comble. Il lance à la figure de la femme débauchée toute la colère qu'il a accumulé et surtout son secret: qu'il ne l'a aimée que parce qu'elle ressemblait à Marie, sa femme morte, et quant à elle il n'avait ressenti pour elle, entre la passion et la répulsion, rien de plus qu'un désir sensuel. Marietta, dont la vanité a reçu un coup mortel, décide de mener une lutte soutenue contre la femme morte. Ses arts de persuasion lui permettent encore une fois de séduire son admirateur qui est faible et sans vigueur. Il se livre à elle de nouveau en désavouant la femme morte. Il souhaite l'accompagner, entrer chez elle. «Non, dans ta maison», elle crie d'un ton démoniaque, «dans la maison de la morte!». C'est là qu'elle célébrera la nouvelle nuit d'amour, qu'elle boira le calice de son triomphe sur la femme morte jusqu'à la lie.

Dans le troisième tableau, où la vision de rêve se poursuit, Paul voit Marietta – une fois la nuit d'amour écoulée et terminée – chez lui dans le sanctuaire où il garde ses reliques. Plein de la sensation démoniaque de son triomphe, qu'elle n'a eu aucun scrupule d'étaler devant le portrait de la femme morte, elle soumet à l'épreuve extrême le sentiment de piété et de remords de Paul. Au passage du cortège qui célèbre la fête du *Corpus Domini* Marietta essaie de détourner l'attention de Paul par ses avances érotiques. Il doit l'embrasser à ce moment précis. Horrifié, Paul la repousse. Dans son excitation il croit voir la procession sacrée pénétrer dans sa chambre et avancer vers lui en le menaçant. Quand Marietta se moque de sa superstition Paul défend sa croyance en l'amour et la foi avec vigueur et provoque ainsi de nouvelles attaques de Marietta. Elle lui reproche brutalement son hypocrisie, l'adoration de sa luxure, sa faiblesse et son manque de caractère. Quand Paul la met à la porte, elle ne s'en va pas et en reprenant sa lutte contre la morte elle arrache la relique, la mèche blonde de cheveux de la morte, l'enroule autour de son cou et en riant de mépris commence à danser. Furieux de rage Paul se jette sur la créature qui est en train de profaner ce qu'il a de plus sacré et il l'étrangle avec la mèche de cheveux.

C'est à ce point que la vision se termine. Paul se réveille. Marietta rentre comme dans le premier tableau, comme si elle venait de sortir. Elle est revenue chercher les roses qu'elle a oubliées.

«Un signe, comme si je devais rester...?» Puisque Paul demeure silencieux, elle s'en va en souriant, haussant les épaules. Paul ne la reverra plus. Il a compris, il est guéri. Le rêve d'une réalité amère a détruit le rêve de sa fantaisie. «*Combien pouvons nous pousser la douleur du deuil sans en être détruit? Dilemme cruel du cœur*»... Paul quittera Bruges, la ville morte, et rendra à la vie ce qui appartient à la vie. Ici, sur terre, on ne peut pas revoir ceux qui nous ont quittés, il n'y a pas de résurrection.

Dr. J. K.

Synopsis

The libretto of Erich Wolfgang Korngold's opera *The Dead City*, is based upon the celebrated novel *Bruges-la-Morte*, by the Belgian poet Georges Rodenbach, and upon the play *Le Mirage*, the poet's own dramatization of his novel. The scene of action, the omnipresent background of the opera, is Bruges, the dead city, wearily dreaming of the past amid the mystic peace of its churches and cloisters, its bells, its weather-worn Gothic façades, its stagnant waterways and abandoned canals. In this city which has died, whose atmosphere fills the living with thoughts of times gone by and mystic fantasies of a life beyond the grave, Paul, the hero of the opera, has erected an altar of sorrow and remembrance, sacred to Marie, the cherished wife whom he had lost. Though she had been dead for some years, her memory still monopolizes his every thought. A special chamber, exclusively dedicated to his cult of the deceased and to her relics, is the sanctuary in which he abandons himself to his sorrowful reminiscences.

Chance brings to the city an ambulant opera troupe, among whose members is a dancer named Marietta, who resembles the dead woman in every least detail of her appearance, and especially as regards her blonde, golden hair. In this marvelous resemblance Paul recognizes the intervention of supernatural forces, and with the whole ardor of his agitated senses he transfers the emotions he feels for the dead woman to the dancer, in whom he dreams the former has risen again to renew an ideal union. The ecstatic mood which this adventure calls in forth him leads to a Dream Vision, which guards him against the dangerous disillusionment that threatens him.

This Dream Vision, in a fantastic sequence of events, discloses Marietta's real nature to him, as well as the unnatural, vitality perilous character of the mortuary cult into which he has fallen. He dreams that Marie, his dead wife, floats forth from her picture and summons him to «behold and understand» what betides him. And at once, in the place of Marie, the dead wife, appears Marietta, the dancer, moving across the stage in orgiastic rhythms.

Paul now – at the beginning of the Second Tableau – finds himself at night on a deserted wharf before Marietta's house, waiting for his beloved to appear, and torn with jealousy. He sacrifices his best friend, whom the seductress has lured to her side, to her; and discovers that his faithful house-keeper has turned away from him because of her. Again, he seems to see Marietta surrounded by the dancers of her company, and her lovers, giving an improvised nocturnal rehearsal in the open, before the portals of the ancient cloister, of that Scene of the Nuns in *Robert le Diable*, in which a dead woman, Helen, the Mother Superior, rises from her grave. Paul now sees himself – still in the Vision – rush forth from the hiding-place where he has witnessed what has occurred. Marietta's mockery of the rising of the dead, which he reverences, has brought his indignation to a climax. He flings into the face of the abandoned woman all the wrath which has accumulated in him, and above all his secret: that he had loved in her only her resemblance to Marie, his dead Wife, and that so far as she was concerned he, vacillating between passion and repulsion, had felt for her no more



Un'immagine (11) della prima amburghese di *Die tote Stadt* (4 dicembre 1920); messinscena di Hans Löwenfeld. In scena: Walter Diehl (Conte Albert), Josef Degler (Fritz/Pierrot), Anny Münchow (Marietta), Felix Rodemund (Gaston), Paul Schwarz (Victorin).

than a sensuous desire. Marietta, whose vanity has received a deadly wound, now determines to take up the struggle with the dead woman in earnest. Her persuasive arts make it easy for her once more to fascinate her weak and spineless admirer. He again surrenders himself to her, denying his dead. He wishes to accompany her, enter her house. «No, to *your* home,» she cries with demoniac insistence, «to the home of the dead woman!». There she will celebrate the new night of love, there drain the draught of her triumph over the dead wife to the dregs.

In the Third Tableau, in which the incidents of the Dream Vision are continued, Paul sees Marietta – the night of love has passed and gone – in his home, in the sanctuary where he keeps his relics. Filled with the demoniac feeling of her triumph, which she has not scrupled to exhibit be-

fore the dead woman's picture, she tries Paul's feelings of piety and remorse to the utmost, while a Corpus-Christi Day processional is passing without, Marietta tries to distract Paul's attention by erotic temptation. He must kiss her that moment, that very moment. Horrified, Paul repulses her. In his excitement he imagines the sacred procession is entering the room, moving toward him with threatening gestures. When Marietta mocks his superstition, Paul defends his belief in love and faith with the deepest emotion, and thereby rouses Marietta to new attacks. She reproaches him brutally with his hypocrisy, his idolatry of her viciousness, his weakness and lack of character. When Paul shows her the door, she does not leave, but once more resuming her struggle with the dead, snatches up the relic, the golden strand of the dead woman's hair, winds it about her neck, and laughing scornfully, begins to dance. Frantic with rage, Paul flings himself upon the creature who is desecrating what he holds most sacred, and strangles her with the strand of hair.

At this moment the Vision ends. Paul awakes. Marietta enters – as in the First Tableau – as if she had just gone away. She has returned to fetch the roses which she had forgotten. «A sign, as though I were to stay ...» Since Paul remains silent, she goes off smiling, shrugging her shoulders. Paul will not see her again. He has understood, he is cured. A dream of bitter realities has destroyed the dream of his fantasy: «*How far should we give way to grief, how far dare, without disaster? Harrowing conflict of the heart*»! Paul will leave Bruges, the dead city, and render unto life that which is life's. On the fields of earth there is no meeting again with those who have gone before, there is no resurrection.

Dr. J. K.

Handlung

Das Buch zu Erich Wolfgang Korngold's Oper *Die tote Stadt* ist dem berühmten Romane des belgischen Dichters Georges Rodenbach *Bruges-la-Morte* und dem vom Dichter selbst danach geformten Schauspiel *Le Mirage* nachgebildet. Schauplatz der Handlung, der immer fühlbare Hintergrund der Oper, ist Brügge, die tote Stadt, die im mystischen Frieden ihrer Klöster und Kirchen, ihrer Glocken, verwitterten gotischen Fassaden, ihrer stillen Wässer und verlassenen Grachten, der Vergangenheit müde nachträumt. In dieser toten Stadt, die den Lebenden mit Vergangenheitsgedanken und mystischen Jenseitsphantasien erfüllt, hat Paul, der Held der Oper, seiner vor mehreren Jahren verstorbenen, geliebten, sein ganzes Wesen ausfüllenden Frau Marie einen Altar der Erinnerung und Trauer errichtet. Ein besonderer nur dem Kult der Toten und ihren Reliquien geweihter Raum ist die Stätte seines steten schmerzlichen Gedenkens an die Tote. Hier leuchtet auch in einer Glastruhe das Haar der Toten, das Gegenstand seiner besonderen Anbetung ist.

Der Zufall führt nun mit einer wandernden Operntruppe eine Tänzerin Namens Marietta in die Stadt, die der toten Frau in der äusseren Erscheinung bis in die kleinste Einzelheit gleicht, nicht zuletzt in dem goldenen Blondhaar. Paul erblickt in dieser wunderbaren Ähnlichkeit das Walten übersinnlicher Zusammenhänge und überträgt mit der ganzen Inbrunst seiner erregten Sinne seine Gefühle für die Tote auf die Tänzerin, in der er sich die Dahingegangene zu idealem Verkehr wiedererstanden träumt. Die eckstatische Stimmung, in die er durch dieses Abenteuer gerät, führt eine Traumvision herbei, die ihn vor der gefährlichen Enttäuschung, die ihm droht, bewahrt. Diese Traumvision bringt ihm in einer phantastischen Handlung das Wesen Mariettas zum Bewusstsein, zugleich den unnatürlichen, lebensfeindlichen Charakter seiner bisherigen Totenvergötterung. Er träumt, dass Marie die tote Gattin, aus ihrem Bilde ihm hervorschwebt und ihn auffordert, «zu

schaufen und zu erkennen,» was ihm bevorsteht. Und schon erscheint an Stelle Mariens, der toten Frau Marietta, die Tänzerin und scheint auf dem Theater in orgiastischen Rhythmus zu tanzen.

Dann sieht er sich – zu Beginn des zweiten Bildes – nachts auf einem einsamen Kai vor dem Hause Mariettens auf die Geliebte wartend, von Eifersucht gequält. Er opfert ihr seinen besten Freund, den die Verführerin an sich gelockt hat, erfährt dass ihrerwegen, sich seine treue Haushälterin von ihm abwendet. Dann glaubt er weiter Marietta, umgeben von ihrer Tänzergesellschaft und ihren Liebhabern, vor dem alten Klosterportal zu sehen, wie sie mit den Kollegen in einer nächtlichen Probe im Freien jene Nonnenszene aus *Robert der Teufel* improvisiert, bei der sich eine Tote, die Oberin Helene, aus dem Sarge erhebt. Paul sieht sich – immer in der Vision – aus dem Verstecke hervorstürzen, in dem er die Geschehnisse belauscht hat. Das Spiel Mariettas mit den ihm heiligen Vorstellungen einer auferstehenden Toten hat seine Empörung gegipfelt. Er schreit der Lasterhaften all die in ihm aufgehäuften Entrüstung ins Gesicht, vor allem sein Geheimnis, in ihr nur das Ebenbild Mariens, eine Tote geliebt, sie selbst aber nur, zwischen Abscheu und Leidenschaft schwankend, sinnlich begehrt zu haben. In ihrer Eitelkeit tödlich verletzt, will Marietta nun erst recht den Kampf mit der Toten aufnehmen. Ihren Verfügungskünsten wird es nicht schwer, den Schwachen und Haltlosen wieder zu berücken, Er ergibt sich ihr von neuem, seine Tote verleugnend. Er will zu ihr, in ihr Haus, «Nein zu dir,» ruft sie dämonisch, «in das Haus der Toten!». Dort will sie die neue Liebesnacht feiern, den Triumph über die Tote bis zur Neige auskosten.

Im dritten Bilde, in dem sich die Geschehnisse der Traumvision weiter fortsetzen, sieht Paul Marietta nach der Liebesnacht in seinem Hause, im Zimmer der Reliquien. In ihrem dämonischen Triumphgefühl, dem sie sich vor dem Bilde der Toten hingegeben hat, stellt sie die frommen und reuigen Empfindungen Pauls auf die äusserste Probe. Draussen zieht die Frohnleichnamsprozession vorüber; Marietta sucht Paul erotisch abzuziehen. Paul soll sie küssen jetzt, gerade jetzt. Entsetzt weist sie Paul von sich. Er glaubt in seiner Erregung den frommen Zug ins Zimmer dringen, mit drohenden Gebärden auf ihn eindringen zu sehen. Da Marietta seinen Aberglauben höhnt, tritt Paul aus tiefstem Gefühl für seinen Glauben an Liebe und Treue ein und reizt hiedurch Marietta von neuem. Brutal wirft sie ihm Heuchelei, der Anbetung ihres Lasters, seine charakterlose Schwäche an den Kopf. Als ihr Paul die Türe weist, weicht sie nicht, nimmt den Kampf mit der Toten wieder auf, greift nach den Reliquien, nach dem Haare der Toten, schlingt die Flechte um den Hals und beginnt hohnlachend zu tanzen. Ausser sich wirft sich Paul auf die sein Heiligstes Schändende und erdrosselt sie mit der Haarsträhne ...

In diesem Augenblick ist die Vision zu Ende; Paul erwacht. Marietta tritt ein, als ob sie eben erst – wie es im ersten Bild geschah – fortgegangen wäre. Sie ist zurückgekehrt, um ihre vergessenen Rosen zu holen: «Ein Wink als ob ich bleiben sollte» ... Da Paul stumm bleibt, entfernt sie sich lächelnd, achselzuckend. Paul wird sie nicht wieder sehen. Er ist wissend geworden, genesen. Ein Traum der bitteren Wirklichkeiten hat ihm den Traum der Phantasie zerstört: «Wie weit darf die Trauer um teure Tote gehen, ohne uns zu entwurzeln? Grausamer Zwiespalt des Gefühls» ... Paul wird Brügge, die Stadt des Todes, verlassen, dem Leben geben, was des Lebens ist. Auf irdischen Gefilden gibt es kein Wiedersehen, mit denen, die von uns gegangen, kein Auferstehen.

Dr. Julius Korngold

Bibliografia

a cura di Emanuele Bonomi

Le tormentate e per molti versi bizzarre vicende biografiche di Korngold trovano un sorprendente riscontro nella bibliografia a lui dedicata. Mentre gli anni della sua attività giovanile, coronati dai grandi successi ottenuti soprattutto in ambito operistico (basti citare il 'dittico' *Der Ring des Polykrates-Violanta*, seguito da *Die tote Stadt* e *Das Wunder der Heliane*, tutte composte tra il 1916 e il 1927), vedono una messe abbondantissima di articoli, saggi e recensioni rivolti al precoce prodigio musicale, autore anche di apprezzata musica da camera, l'ascesa al potere dei nazisti, unitamente alle critiche negative ricevute per la sua musica a cominciare dal *Wunder der Heliane*, indusse il compositore ad accettare l'invito del regista Max Reinhardt a raggiungerlo negli USA nel 1934, un forzato esilio che sarebbe durato per tutto il resto della vita: da quegli anni l'Europa sembrò dimenticarsi di uno dei suoi giovani artisti più promettenti. Le luci della ribalta, termine quanto mai calzante se pensiamo alla successiva carriera cinematografica di Korngold come compositore di colonne sonore, torneranno soltanto cinquant'anni dopo, a partire cioè dagli anni Ottanta, quando la critica e la musicologia daranno finalmente il giusto valore all'opera del musicista.

Dei pochi e scarni profili biografici dedicati al compositore presenti nelle principali enciclopedie musicali segnaliamo le voci della MGG, curata da Arne Stollberg, probabilmente il massimo studio internazionale di Korngold, e contenuta nel decimo volume della *Personenteil*,¹ e del *New Grove Dictionary of Music and Musicians*,² firmata da Brendan G. Carroll, anch'egli fra i più autorevoli esperti in materia. Dedicati prevalentemente o esclusivamente a *Die tote Stadt*, capolavoro teatrale di Korngold, sono invece i profili di Christopher Palmer, nel *New Grove Dictionary of Opera*,³ e di Sieghart Döhring, inserito nella *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*.⁴ In lingua italiana occorre citare almeno il breve profilo del DEUMM, redatto da Wulf Konold.⁵

Per paradosso sono quasi più numerosi i riferimenti contenuti nei dizionari e nei manuali della musica da film, che analizzano la figura di Korngold principalmente come autore di colonne sonore. Tra i titoli più significativi, per la maggior parte redatti da musicologi americani e inglesi,

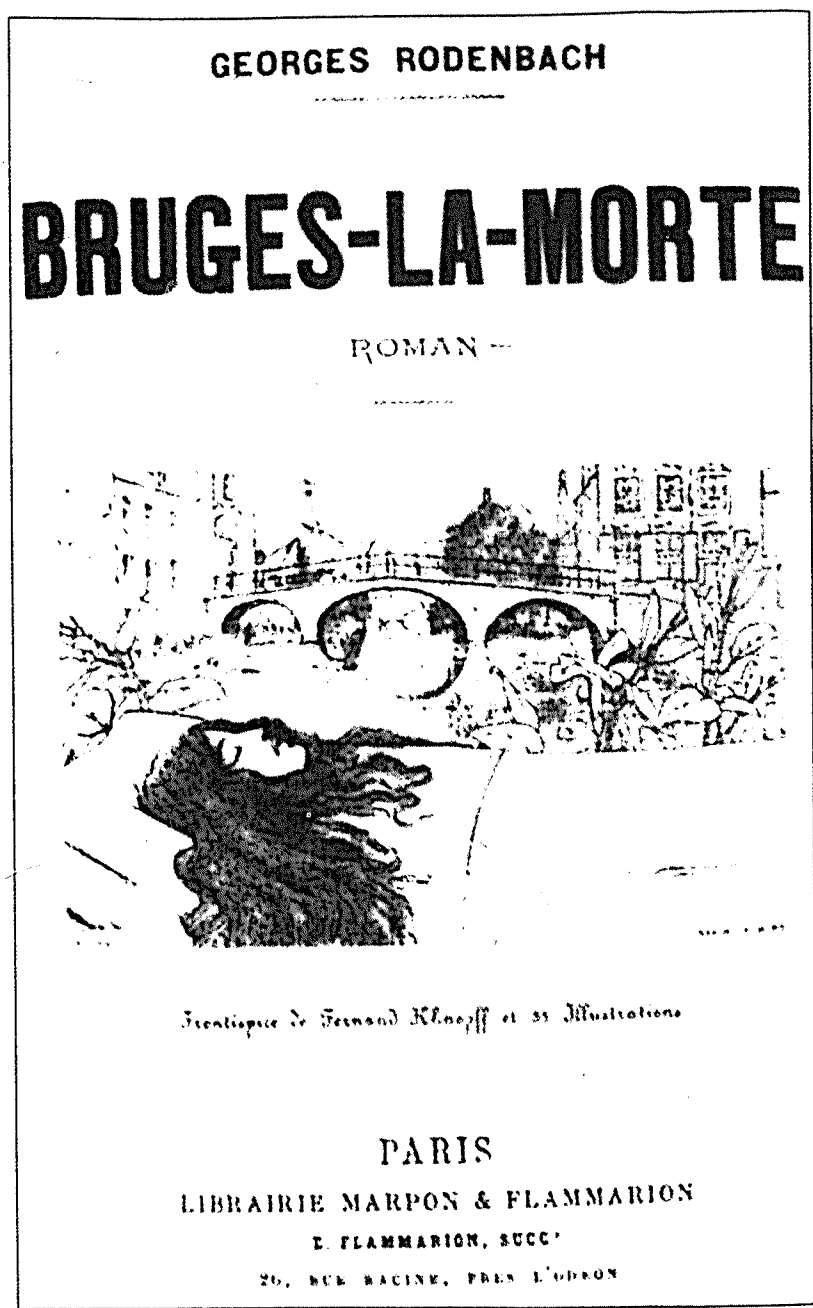
¹ *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik* [MGG], Zweite, neuarbeitete Ausgabe, diretta da Ludwig Finscher, 26 voll., Kassel, Bärenreiter, *Personenteil*, 1999.

² *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Second Edition, a cura di Stanley Sadie e John Tyrrell, 29 voll., London, Macmillan, 2001.

³ *The New Grove Dictionary of Opera*, a cura di Stanley Sadie, 4 voll., London, Macmillan, 1992, II, p. 1029; si veda anche l'ampia voce dedicata a *Die tote Stadt*, IV, pp. 770-771.

⁴ SIEGHART DÖHRING, *Korngold: «Die tote Stadt»*, in *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, a cura di Carl Dahlhaus e Sieghart Döhring, München-Zürich, Pipers, 1989, III, pp. 317-321.

⁵ *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti* [DEUMM], diretto da Alberto Basso, 13 voll., Torino, UTET, 1983-1990, *Le biografie*, IV, pp. 173-174.



Frontespizio, col disegno di Fernand Khnopff (1858-1921), del romanzo *Bruges-la-Morte* di Rodenbach (Paris, Flammarion, 1892). Sul passaggio dal romanzo, attraverso il dramma *Le mirage* (dello stesso Rodenbach), al libretto, per il quale era originariamente previsto il titolo *Der Triumph des Lebens*, cfr. in questo volume il saggio di Arne Stollberg.

segnaliamo i diversi saggi di Tony Thomas,⁶ il volume di Roy M. Prendergast,⁷ che dedica solo qualche cenno alle partiture cinematografiche del compositore, e il manuale di Royal S. Brown,⁸ dove è compresa invece una loro analisi più in dettaglio. Tra i pochi e stringati contributi in altre lingue citiamo i due datati volumi in francese di Henri Colpi⁹ e della coppia Alain Lacombe-Claude Roque,¹⁰ mentre ad un'epoca più recente risalgono i compendi dedicati alla musica da film di Gianni Rondolino,¹¹ Ermanno Comizio¹² e Sergio Miceli,¹³ dove figura solo qualche breve rimando alla produzione hollywoodiana del musicista.

Ad oggi non è stato ancora pubblicato nessun volume che raccolga il lascito scritto del compositore, si tratti di lettere, documenti, ricordi oppure recensioni. Le poche testimonianze dirette possono essere reperite nel primo numero dell'anno 1921 della rivista «Blätter des Operntheaters»,¹⁴ dove accanto alle diverse recensioni dell'opera *Die tote Stadt*, rappresentata a Vienna nel dicembre dell'anno precedente, Korngold illustra le proprie convinzioni artistiche, mentre una interessante descrizione delle esigenze che il compositore di colonne sonore cinematografiche deve rispettare è contenuta nel periodico «Music and Dance in California» del 1940, all'indomani dei primi successi americani di Korngold.¹⁵

La prima biografia del musicista risale addirittura al 1922 (quando Erich aveva soltanto venticinque anni!): dovuta a Rudolf Stefan Hoffmann, è un attento resoconto degli anni giovanili di Korngold.¹⁶ Seguirono poi due preziose testimonianze nate all'interno della cerchia familiare: un affezionato ricordo del padre Julius, successore di Hanslick nella critica musicale viennese e firma prestigiosa per oltre trent'anni della «Neue Freie Presse», che traccia la parabola esistenziale e creativa del figlio fino al suo volontario abbandono del paese natale insieme alla famiglia,¹⁷ e il ritratto lasciatoci dalla moglie Luzi¹⁸ dieci anni dopo la morte del compositore. Per leggere una nuova biografia del compositore dobbiamo attendere la metà degli anni Ottanta, quando anche i musicologi non di lingua tedesca iniziano a occuparsi del musicista. Apre la via l'agile volume di

⁶ TONY THOMAS, *Film Score. The Art and Craft of Movie Music*, Burbank, Riverwood Press, 1991; Id., *International Dictionary of Film and Filmmakers*, IV (Writers and Production Artists), a cura di Samantha Cook, Detroit-Washington-London, St. James Press, pp. 432-433; Id., *Music for the Movies*, Los Angeles, Silman-James Press, 1997, pp. 160-184.

⁷ ROY M. PRENDERGAST, *Film Music, a neglected Art*, New York-London, Norton & Co., 1992.

⁸ ROYAL S. BROWN, *Overtones and Undertones. Reading Film Music*, Berkeley-Los Angeles, The University of California Press, 1994, pp. 97-118.

⁹ HENRI COLPI, *Défense et illustration de la musique dans le film*, Lyon, Société d'édition, de recherches et de documentation cinématographiques, 1963, pp. 286-287.

¹⁰ ALAIN LACOMBE-CLAUDE ROQUE, *La musique du film*, Paris, F. van de Velde, 1979, pp. 273-275.

¹¹ GIANNI RONDOLINO, *Cinema e musica. Breve storia della musica cinematografica*, Torino, UTET, 1991, p. 82.

¹² ERMANNO COMIZIO, *Musicisti per lo schermo. Dizionario ragionato dei compositori cinematografici*, Roma, Ente dello Spettacolo, 2004, pp. 477-479.

¹³ SERGIO MICELI, *Musica per film. Storia. Estetica. Analisi. Tipologie*, Firenze, Pagani eBook, 2007, pp. 171-173 (nuova ed.: Lucca, Ricordi-LIM, 2009).

¹⁴ ERICH WOLFGANG KORNGOLD, «Die tote Stadt». Anlässlich der bevorstehenden Erstaufführungen, «Blätter des Operntheater», Wien, 9, 1921, pp. 3-6; Id., *Wenn ein Künstler richtig stellt*, ivi, pp. 20-23.

¹⁵ ERICH WOLFGANG KORNGOLD, *Some Experiences in Film Music*, «Music and Dance in California», a cura di J. Rodríguez, Hollywood, 1940, pp. 137-139.

¹⁶ RUDOLF STEFAN HOFFMANN, *Erich Wolfgang Korngold*, Wien, Carl Stephenson Verlag, 1922.

¹⁷ JULIUS KORNGOLD, *Child Prodigy. Erich Wolfgang Korngold's Years of Childhood*, New York, Willard Publishing Co., 1945 (il titolo preliminare della raccolta doveva essere *Postludes in major and minor*); Id., *Die Korngolds in Wien: der Musikkritiker und das Wunderkind*, a cura di Bernd O. Rachold, St. Gallen, Musik & Theater Verlag, 1991.

¹⁸ LUZI KORNGOLD, *Erich Wolfgang Korngold. Ein Lebensbild*, Wien, Elisabeth Lafite Verlag, 1967.

Brendan G. Carroll,¹⁹ cofondatore dell'International Korngold Society, al quale seguono nel decennio successivo (e in particolare negli anni intorno al 1997, centenario dalla nascita di Korngold) una serie di biografie che prendono in considerazione anche il periodo 'americano' del compositore. Ricordiamo, in ordine cronologico, i lavori di Jessica Duchén²⁰ e un secondo, voluminoso tomo di Carroll, corredato anche di una esaustiva guida discografica,²¹ a cui aggiungiamo una riflessione recente di Giger sulla carriera del musicista.²² In italiano va senz'altro citato il volume di Mario Tedeschi Turco, che rimane a tutt'oggi l'unico libro di vasto respiro prodotto nel nostro paese.²³

In anni molto recenti hanno visto la luce studi che analizzano in modo convincente la produzione musicale di Korngold, sia quella viennese (in modo particolare quella operistica), che quella hollywoodiana. Alla tecnica compositiva del musicista è dedicato il libro di Helmut Pöllmann,²⁴ mentre una interessante guida musicale alla colonna sonora più celebre di Korngold, quella composta per il film *The Adventures of Robin Hood* di Michael Curtiz (1938), è reperibile nel saggio di Ben Winters.²⁵ Incentrati su tematiche legate al metodo creativo e al personale stile del compositore austriaco sono i due articoli di Olaf Kiener²⁶ e di Bernd O. Rachold,²⁷ così come la tesi di dottorato di Sonja Blickensdorfer, che esamina le opere e le colonne sonore di Korngold,²⁸ e il corposo volume di Robert van der Lek, un curioso esempio di comparazione tra i due generi musicali prediletti del musicista.²⁹ Chi volesse saperne di più sulle numerose colonne sonore composte da Korngold per il cinema di Hollywood consulti anche il puntuale lavoro di Christopher Palmer.³⁰

L'attenzione di critica e studiosi sulla produzione teatrale di Korngold, e nello specifico sul suo capolavoro *Die tote Stadt*, ricalca quanto detto prima a proposito del compositore. Escluse le molte recensioni pubblicate in prossimità della prima rappresentazione dell'opera, tra le quali segnaliamo i diversi contributi apparsi sulla rivista «Blätter des Operntheater» a firma di Erich Wolfgang Korngold, Richard Specht, Wilhelm Wymental³¹ e gli articoli di Camillo Horn³² e di Paul

¹⁹ BRENDAN G. CARROLL, *Erich Wolfgang Korngold, 1897-1957. His Life and Works*, Paisley, Wilfion Books, 1985 («The Music Makers Series, 1»).

²⁰ JESSICA DUCHÉN, *Erich Wolfgang Korngold*, London, Phaidon, 1996 («20th Century Composers»).

²¹ BRENDAN G. CARROLL, *The Last Prodigy. A Biography of Erich Wolfgang Korngold*, Portland (OR), Amadeus Press, 1997.

²² ANDREAS GIGER, *A Matter of Principle: the Consequences of Korngold's Career*, «Journal of Musicology», xvi/4, 1998, pp. 545-564.

²³ MARIO TEDESCHI TURCO, *Erich Wolfgang Korngold*, Verona, Cierre Edizioni, 1997.

²⁴ HELMUT PÖLLMANN, *Erich Wolfgang Korngold. Aspekte seines Schaffens*, Mainz, Schott Musik International, 1998.

²⁵ BEN WINTERS, *Erich Wolfgang Korngold's «The Adventures of Robin Hood»: A Film Score Guide*, 2007 («Scarecrow Film Scores Guides»).

²⁶ OLAF KIENER, *Erich Wolfgang Korngold. Stationen eines Komponisten. Oper, Konzert, Film*, «Filmharmonische Blatt», 3, 1986.

²⁷ BERND O. RACHOLD, *Vom Genie zum Talent. Erich Wolfgang Korngold*, «Stimmen, die um die Welt gingen», 14, 1986.

²⁸ SONJA BLICKENDORFER, *Erich Wolfgang Korngold: Opern und Filmmusik*, PhD, Universität Wien, 1993.

²⁹ ROBERT A. J. VAN DER LEK, *Diegetic Music in Opera and Film. A Similarity between two Genres of Drama analysed in Works by Erich Wolfgang Korngold (1897-1957)*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1991.

³⁰ CHRISTOPHER PALMER, *The Composer in Hollywood*, London, Marion Boyars, 1990.

³¹ RICHARD SPECHT, *Erich Korngolds neue Oper. Einführende Bemerkungen*; WILHELM WYMENTAL, «Die tote Stadt». Zur Erstaufführung in der Wiener Staatsoper, «Blätter des Operntheater», Wien, 9, 1921.

³² CAMILLO HORN, *Erich Wolfgang Korngolds neue Oper*, «Musikalischer Kurier», Wien, 1/2, 1921.



Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938), *Strasse mit roter Kokotte* (1925). Olio su tela. Lugano, Collezione Thyssen-Bornemisza.

Bekker,³³ di *Die tote Stadt* non se ne parlò più fino al 1975, quando la casa discografica RCA pubblicò una registrazione integrale dell'opera che risvegliò improvvisamente l'interesse generale nei suoi confronti.³⁴ Le letture più recenti comprendono i brevi articoli di Karl D. Gräve³⁵ e di Francis Claudon, incentrato sull'analisi delle strette relazioni che intercorrono tra il dramma di Georges Rodenbach e il libretto dell'opera,³⁶ e lo studio di Tatjana Böhme, che mette a confronto le dimensioni temporali in due opere coeve, *Die tote Stadt* e *Der Schatzgräber* di Franz Schreker (1920).³⁷ Il testo critico di riferimento per una piena comprensione delle problematiche inerenti alla drammaturgia dell'opera è il volume monografico di Arne Stollberg,³⁸ mentre un'utile fonte di spunti riflessivi è rappresentata infine dal numero della serie «L'Avant-Scène Opéra» interamente dedicato all'opera di Korngold.³⁹

Per una panoramica generale sul movimento simbolista in Belgio nei primi decenni del Novecento consigliamo i due testi di Paul Gorceix⁴⁰ e di Christian Berg⁴¹, nei quali ampio spazio è riservato all'analisi della produzione letteraria di Georges Rodenbach, mentre sull'immagine della città morta come *topos* ricorrente all'interno della corrente simbolista sono incentrati i volumi di Donald Friedman e di Bernadette Carrère, che mettono la Bruges di Rodenbach in relazione con la 'città morta' per eccellenza, la desolata Venezia di Thomas Mann.⁴²

³³ PAUL BEKKER, *Korngold: «Die tote Stadt»*, in *Klang und Eros*, Stuttgart-Berlin, Deutsche Verlags-Anstalt, 1922.

³⁴ ERICH WOLFGANG KORNGOLD, *Die tote Stadt*, 3LP, RCA Red Seal, ARL3-1199, 1975 (direzione di Erich Leinsdorf); si vedano anche le note contenute all'interno del disco, in particolare: CHRISTOPHER PALMER, *Korngold and «Die tote Stadt»*, e, a firma di una delle interpreti più prestigiose del ruolo di Marietta, MARIA JERITZA, *The Challenge of Korngold's Marietta-Marie* (edizione in due CD: BMG GD87767 ©1975).

³⁵ KARL D. GRAVE, *Zeit für Oper – Oper zur Unzeit. Anmerkungen zu Korngolds «Die tote Stadt»*, «Jahrbuch der Deutschen Oper», Berlin, 1982-1983, pp. 97-107.

³⁶ FRANCIS CLAUDON, «Die tote Stadt». *Quelques questions comparatistes à propos d'un opéra*, «Revue de littérature comparée», 61, 1987, pp. 377-387.

³⁷ TATJANA BÖHME, *Langsamkeit als Folge von Komplexität. Untersuchungen zur musikalischen Eigenzeit in Franz Schreckers Oper «Der Schatzgräber» und Erich Korngolds «Die tote Stadt»*, Aachen, Shaker, 1999 («Berichte aus der Musikwissenschaft», 3).

³⁸ ARNE STOLLBERG, *Durch den Traum zum Leben. Erich Wolfgang Korngolds Oper «Die tote Stadt»*, Mainz, Are Musik Verlag, 2003, 2004² («Musik im Kanon der Künste», 1).

³⁹ Erich Wolfgang Korngold, «La Ville morte», «L'Avant-Scène Opéra», 202, 2001.

⁴⁰ PAUL GORCEIX, *Le Symbolisme en Belgique*, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, 1982.

⁴¹ CHRISTIAN BERG, *Symbolisme belge: la perspective idéaliste (Rodenbach et Elskamp)*, «Cahiers du CERCLÉF», 3, 1985.

⁴² DONALD FRIEDMAN, *The Symbolist Dead City: a Landscape of Poesis*, New York, Garland, 1990; BERNADETTE CARRÈRE, *Envoûtements et sortilèges de la ville morte au tournant du siècle: «Bruges-la-Morte» et «Mort à Venise»*, «Littératures», 24, 1991.

Dall'archivio storico del Teatro La Fenice

a cura di Franco Rossi

Ritorno della città morta

Ho sentito recentemente per radio l'aria di Marietta dall'opera *Die tote Stadt* di Korngold e questa trasmissione radiofonica è stata per me l'occasione, al di là della reale impressione musicale, di immergermi in un sogno profondo. L'espressione e lo stato d'animo di quella musica mi riportarono in maniera struggente il ricordo della personalità e del destino della vita di E. W. Korngold e misteriosamente riveviva in me quell'epoca musicale in cui e da cui era nata questa musica; mi era di fronte quella Vienna che ha impregnato con la sua atmosfera tutta questa musica.

Queste poche righe di Bruno Walter, dedicate alla musica e alla figura di Erich Wolfgang Korngold, testimoniano da una parte l'interesse del direttore d'orchestra nei confronti di un compositore sotto molti punti di vista considerato anomalo, e dall'altra parte contribuiscono ad inquadrare questa figura nella preziosa cornice della Secessione viennese, nella quale il compositore austriaco trascorse la prima parte della propria carriera. Ed è proprio alla descrizione delle più varie e persino impensate componenti musicali (ma non solo tali) che la Biennale di Venezia, in collaborazione con il Teatro La Fenice, destinò la rassegna *Musica nella Secessione* che esplorava un lasso cronologico di una ventina d'anni, dal 1895 al primo conflitto mondiale, e che venne proposta al pubblico veneziano nella settimana a cavallo tra settembre e ottobre del 1980.

È stato presentato il programma della rassegna «Musica nella Secessione» organizzata dal settore musica della Biennale. Il festival, che si svolgerà dal 29 settembre al 5 ottobre, si configura quest'anno come una retrospettiva storica dedicata alla «Musica nella secessione viennese (1895-1915)». [...] Nel complesso della programmazione si sono privilegiati i nomi di Zemlinsky e Schreker – gli autori centrali dello *Jugendstil* viennese – e si propongono musicisti pressoché scomparsi dal repertorio come Korngold, Marx, Hammer e Wellesz al fine di offrire un quadro più ampio possibile di indirizzi compositivi.¹

Il panorama che venne proposto al pubblico veneziano in quest'occasione contribuì a dipingere un affresco nel quale disporre tutti gli elementi atti a comprendere pienamente il tessuto nel quale si mossero e operarono tanti artisti di diversa estrazione e formazione, in un'unione delle arti molto importante per vastità di intenti. Non è un caso che le esecuzioni trovassero supporto in una mostra documentaria (*L'età della Secessione*, a cura di Carlo de Incontrera e Lauro Crisman) ospitata nell'Atrio del Teatro La Fenice e persino in una rassegna cinematografica coordinata da Giuseppe Gosetti e ospitata al Cinema Moderno dal 22 al 27 settembre, suggestivamente intitolata *Piccola grande Vienna. Dall'impero alla nuova borghesia (1905-1925)*.² Sono quindi

¹ «Il gazzettino», 28 settembre 1980.

² FIORELLO ZANGRANDO, *Un prologo filmico*, ivi: «Una rassegna su Vienna così apertamente spaccata in due volti, uno aspro e già segnato dall'angoscia della diaspora e della morte, l'altro colorato del Danubio e delle luci delle sale da ballo non può pretendere un'apparente unità né concettuale né spaziale o temporale.».

molte le arti coinvolte in questo scorcio, da considerarsi un altro apice culturale (dopo il classicismo viennese) per la capitale dell'Impero, anche se la prima città a promuovere la Secessione fu Monaco di Baviera nel 1892 (capeggiata da Franz von Stuck), seguita da Berlino nel 1893 (guidata da Max Liebermann). Nei paesi dell'Europa centrale sono gli artisti modernisti a formare gruppi che presero il nome di Secessione, alludendo al radicale distacco dalla tradizione accademica, ma la versione viennese si avvarrà anche dei centoventi fascicoli della rivista «Ver Sacrum» che fra il 1898 e il 1903 ospitarono molti talenti dell'arte figurativa fra cui spiccava Gustav Klimt, artista estremamente colto e sensibile, raffinato fino alla morbosità. Ma è davvero il caso di parlare di una estetica della Secessione? A questa domanda, posta nel corso della tavola rotonda organizzata a margine della rassegna della Biennale, ha risposto il direttore d'orchestra e musicologo Friedrich Cerha, che

ha ben chiarito durante questa tavola rotonda, testi alla mano, ossia basandosi sulla rivista «Ver Sacrum», organo nella Secessione viennese, che questo movimento di artisti non proclamava nessuna estetica, ma voleva soprattutto difendere l'arte contro il commercio; le posizioni estetiche dei secessionisti erano le più svariate. La grande idea era di un'organizzazione per presentare l'arte fuori dalle istituzioni economicamente interessate ad essa.³

Pur concentrata nello spazio di pochi giorni, grazie alla fitta presenza di concerti (anche un paio nello stesso pomeriggio, in aggiunta naturalmente alla recita serale), la rassegna della Biennale riesce a fornire all'ascoltatore il quadro più vario possibile, comprendendo in esso sia il retaggio tardoromantico (e quindi partendo dalla musica di Brahms, autentico nume tutelare della Vienna d'allora) sia le prime testimonianze legate a quella scuola che con qualche approssimazione verrà presto definita come seriale e dodecafonica. Sono anni cruciali, sensibili alle molte novità che emergono nelle grandi capitali: non è certo un caso che – preziosa coincidenza cronologica – la stessa Venezia apra proprio nel 1895 la prima Biennale d'Arte, decisa certamente in un clima di celebrazioni ufficiali (in occasione delle nozze d'argento di Umberto I) e quindi anche priva di caratteri 'rivoluzionari', ma pur sempre con un occhio e una attenzione del tutto significativi nella scelta degli invitati, da Moreau a Puvion de Chavannes, da Liebermann a Burne-Jones a Millais, anche a voler restare alle rappresentanze estere. È pertanto caratterizzata da una componente decadentista ma anche da aspetti tenebrosi ed esotici, da testimonianze preraffaellite e naturalmente da una forte tendenza liberty.

Vienna è soprattutto sotto l'aspetto musicale il crogiolo di una serie di cambiamenti che si vanno affacciando alla storia: dalla morte di Brahms (e di Bruckner nel 1896) a quella del giovane Wolf, nel 1903, la capitale austriaca attraversa un periodo musicale denso di cambiamenti:

Un critico acuto come Paul Stefan intitolava in maniera funerea *Das Grab in Wien* (La tomba a Vienna) il volume in cui raccoglieva i suoi ricordi viennesi delle stagioni 1903-1911. La metafora funebre con la quale Stefan investiva l'intera città, era un'aggressione polemica rivolta alla cultura ufficiale: egli sosteneva infatti che quanto di essenziale l'intelligenza distillava in quella città, condannandola ormai a produrre «estetica come materia prima», apparteneva ad una dimensione sommersa, ignorata e conculcata dalla ufficialità. [...] Per la musica le cose sono andate un po' meglio: la Mahler Renaissance ha mostrato una forza trainante capace di coinvolgere i destini di Schönberg, Berg e Webern, e a questi quattro maestri è toccata non solo l'aureola, retrospettivamente simpatica, dell'*outsider*, ma addirittura la condizione gravosa e sterile di profeti della modernità. [...] Accanto a Zemlinsky figurano musicisti di estrazione diversa come Joseph Marx ed Egon Wellesz, musicisti che godettero di una breve e intensa ce-

³ ROLANDO DAMIANI, *Metzger e la secessione viennese. Rivoluzione musicale* (intervista), ivi, 9 ottobre 1980.

lebrità come Erich Wolfgang Korngold e Franz Schreker e quel Joseph Mathias Hauer che contende a Schönberg cronologicamente il primato della tecnica dodecafonica.⁴

La realizzazione della rassegna veneziana del 1980 alterna momenti di grande entusiasmo ad altri di notevoli difficoltà organizzative: in un clima che non possiamo aver già dimenticato,⁵ caratterizzato da esacerbate difficoltà sociali ed economiche, il concerto dell'Orchestra della RAI di Milano del 29 settembre previsto alla Fenice a causa di uno sciopero viene spostato alla sera successiva nell'ospitale chiesa di Santo Stefano:⁶ ci si dovrà rassegnare alla fusione dei due programmi previsti in una sola serata. Il successo pare invece fuori discussione:

La notizia di una Biennale intenta a ricostruire i profili musicali della Vienna tra il 1895 e il 1915 ha evidentemente mescolato quella curiosità di cose viennesi che da un po' di tempo assilla deliziosamente il pubblico italiano, sicché quando lunedì sera alla Fenice il pianista Massimiliano Damerini e il soprano Dorothy Dorow son giunti sul palco si sono trovati di fronte ad una sala gremita e quietamente immersa nelle sue luci...⁷

All'interno di una programmazione affascinante però c'è anche chi patisce la propria posizione, come avviene proprio per Korngold:

Torniamo brevemente al concerto pomeridiano che si è concluso con l'esecuzione del sestetto per archi op. 10 di Korngold. Questa composizione del 1914 è di ampie dimensioni, dura una mezzora abbondante, e non è proprio un capolavoro, inevitabile quindi che ad alcuni spettatori sia parso un po' ugioso. Non sono naturalmente il difensore d'ufficio del maestro E. W. Korngold [...] ma chi giudica severamente il sestetto perché troppo lungo erra nei confronti della civiltà della quale Korngold è espressione. «L'Austria era una religione» fa dire Joseph Roth a uno dei suoi personaggi, e solo in questa prospettiva acquistano un senso talune figure immobili, certi indugi, certe cesellatissime lunghezze. Il Sestetto di Korngold di elegante fattura (su questo non si discute), è modellato su questi ritmi nobilmente burocratici. È scritto da un giovanotto diciassettenne nell'anno in cui esplode la 'grande guerra' ma non fa una piega in quanto nulla deve turbare l'artefice intento a mettere assieme il concerto di due violini, due viole e due violoncelli, e il postino intento a recapitare la sua corrispondenza. Il sestetto di Korngold non è, ripetiamo, l'opera di un genio, ma ognuna delle sue numerosissime battute esprime la calma fiducia nel lavoro ben fatto, e non di rado da quei pentagrammi ineccepibili partono i deboli raggi di uno charme cordiale e discreto, come nel bel movimento lento e nel garbatissimo intermezzo, *charme* che avrebbe potuto rivelarsi anche maggiore con una esecuzione più incisiva di quella offerta dal Sestetto d'archi di Roma.⁸

Non è difficile capire la posizione del critico nei confronti della musica di Korngold: in un panorama nel quale la maggior parte dei compositori ha ormai raggiunto e talvolta superato la maturità, la scelta della musica di Korngold ricade per motivi evidenti (la necessità di restare nel lasso cronologico dichiarato) su lavori giovanili che non possono mostrare una maturità impossibile

⁴ ENZO RESTAGNO, *Ricognizione sul mondo artistico viennese dal 1895 al 1915. Domani il via a Biennale musica '80*, ivi, 28 settembre 1980.

⁵ Si ricordi a solo titolo di esempio non solo le dimissioni del gabinetto Cossiga e il passaggio del testimone a Forlani in un clima di forte contrapposizione sociale, ma soprattutto i venti di guerra che spiravano dal Medio Oriente, dove l'integralismo iraniano sembrava prevalere sugli aiuti americani alla Bagdad di un Saddam Hussein ancora ampiamente appoggiato dall'intero Occidente, che solo molti anni dopo gli muoverà guerra per l'invasione del Kuwait.

⁶ Il teatro stava predisponendo nel frattempo la prima ripresa in tempi moderni della *Damira placata* di Ziani.

⁷ «Il gazzettino», 1 ottobre 1980.

⁸ ENZO RESTAGNO, *Biennale Musica '80: Wolf, Bussotti, Zemlinsky, Korngold. Il mondo in un quartetto*, «Il gazzettino», 3 ottobre 1980.

un giovanotto di diciassette anni, ancorché *enfant-prodige*. E questa condizione non può certo migliorare retrocedendo di altri due anni la prospettiva:

La giornata di venerdì ha proposto due concerti pomeridiani consecutivi alle Sale Apollinee nei quali si è proseguita l'esplorazione del paesaggio musicale viennese. Questa volta abbiamo ascoltato un lavoro ancora più acerbo del giovanissimo Korngold, la Sonata per violino e pianoforte op. 6 composta nel 1912 da un musicista quindicenne. È un lavoro da *enfant prodige* che non vi infonde alcuna originalità ma mostra di possedere una capacità di assimilazione musicale e un istinto della piacevolezza sui quali bisognerebbe soffermarsi non in veste critica ma con lo spirito dell'indagatore delle mode. La piacevolezza estrema di questo lungo e insignificante componimento (esecutori il violino di Giovanni Guglielmo e il pianoforte di Eugenio Bagnoli) dovrebbe esser indagata da un artista capace di distillare alchemicamente il sublime che si cela nelle cose effimere.⁹

Probabilmente queste ultime osservazioni valgono anche per le prestigiose trascrizioni di Schönberg, Webern e Berg di alcuni valzer di Johann Strauss, proposti al pubblico veneziano nella tarda serata del 4 ottobre in un programma dal fascinoso titolo *Notte di valzer*: la strada di Korngold, iniziata proprio nel pieno della Secessione viennese, si sta aprendo a esperienze diverse, nelle quali non mancherà una attenzione di primo piano alla nuova arte del cinema, verso cui il Korngold americano guarderà con estrema attenzione. In questo senso – e solo in questo senso – diventa quindi comprensibile la posizione di Heinz Klaus Metzger, che, nel sottolineare la qualità e l'originalità dei brani proposti al pubblico veneziano («In questa rassegna abbiamo sentito cose nuove [...] quali un quartetto di Zemlinsky mai eseguito a Venezia»), celebra anche l'oblio nel quale era nel frattempo caduto Korngold e dal quale solo in anni recenti è potuto emergere.¹⁰

⁹ ID., *Biennale Musica '80 tre concerti. Webern impalpabile*, ivi, 5 ottobre 1980.

¹⁰ DAMIANI, *Metzger e la secessione viennese* cit.; il riferimento è alla tavola rotonda tenuta presso l'Ateneo Veneto il 4 ottobre, alla quale parteciparono, oltre a Metzger, Mario Bortolotto, Massimo Cacciari, Friedrich Cerha, Boris Porena, Paolo Portoghesi, Peter Selm e Rudolf Stefan.

Musica nella Secessione. La Biennale Musica 80

30 settembre, ore 18.00, Sale Apollinee

ALEXANDER VON ZEMLINSKY, *Sechs Gesänge* op. 13: *Die Drei Schwestern, Die Mädchen mit den Verbundenen Augen, Lied der Jungfrau, Und kehrt er einst heim*; FRANZ SCHREKER, *Fünf Lieder* op. 4, *Fünf Gesänge*; JOSEF MARX, *Acht Lieder, Italienisches Liederbuch aus Gedichten von Paul Heyse, Sonnenland*; ALBAN BERG, *Vier Lieder* op. 2 – Sopr.: Dorothy Dorow; pian.: Massimiliano Damerini.

ore 21.00, Chiesa di S. Stefano

HUGO WOLF, *Vier Lieder* per bar., *Fünf Lieder* per sopr.; SYLVANO BUSSOTTI, *Il catalogo è questo*, per fl. solista e viola obbl. (prima assoluta) – Dir.: Zoltan Pesko; sopr.: Elizabeth Connell; bar.: John Shirley-Quirk; fl.: Roberto Fabbriani; viola: Tito Riccardi; Orchestra della RAI di Milano.

1 ottobre, ore 18.00, Sale Apollinee

ZEMLINSKY, Trio per clar., violonc. e pian. op. 3; BUSSOTTI, *Nudo disteso*, cadenza per viola (prima assoluta); WOLF, *Italienische Serenade*; ERICH WOLFGANG KORNGOLD, Sestetto per archi op. 10 – Clar.: Gianni Lazzeri; viola: Augusto Vismara; violonc.: Luca Simoncini; pian.: Anna Barutti; Sestetto d'archi di Roma; Piccola Symphonia veneziana, dir.: Sirio Piovesan.

ore 21.00

ZEMLINSKY, Quartetto op. 15; ARNOLD SCHÖNBERG, Quartetto per sopr. e archi op. 10 n. 2 – Sopr.: Dorothy Dorow; Quatuor Jacques Prat.

2 ottobre, ore 21.00, Sale Apollinee. *Dedicato a Ferneyhough*

BRIAN FERNEYHOUGH, *Lemma-Icon-Epigram* per pian. (prima assoluta), *Invention* per pian. (prima italiana), Quartetto n. 2 (prima assoluta in forma di concerto) – fl.: Roberto Fabbriani; pian.: Carlo Alberto Neri; Arditi String Quartet.

3 ottobre, ore 17.00, Sale Apollinee

KORNGOLD, Sonata per viol. e pian. op. 6; ZEMLINSKY, *Fantasien über Gedichte von Dehmel* per pian. op. 9; JOHANNES BRAHMS, Sonata per clar. o viola e pf. op. 120 n. 1 – viol.: Giovanni Guglielmo; viola: Dino Asciolla; pian.: Eugenio Bagnoli.

ore 18.30. *Profilo di Joseph Matthias Hauer. Musiche degli anni 1910-1920*

MATTHIAS HAUER, *Nomos* op. 1, *Fünf kleine Stücke* op. 15, *Hölderlin Lieder* per voce e pian. op. 6, *Sieben kleine Stücke* op. 3, *Morgenländische Märchen* op. 9, *Tanz* op. 10, *Nachtklangstudien* op. 16, *Hölderlin Lieder* per voce e pian. op. 12, *Nomos* op. 2 – Mezzosoprano: Marjana Lipovšek; pian.: Käte Wittlich.

4 ottobre 1980, *Eine florentinische Tragödie*, oper in einem akt da Oscar Wilde (trad. ted.: Max Meyerfeld), musica di Alexander von Zemlinsky (prima italiana) – (2 recite)

1. Bianca: Sigune Von Osten 2. Guido Bardi: Werner Götz 3. Simone: Hans Jürgen Demitz – M° conc.: Friedrich Pleyer; reg.: Werner Schroeter; scen.: Paolo Portoghesi; Orchestra del Teatro La Fenice

Notte di Walzer

JOHANN STRAUSS, *Rosen aus dem Süden*, op. 388 (trascr. Schönberg), *Wein, Weib und Gesang*, op. 333 (trascr. Berg), *Schatz-Walzer*, op. 418 (trascr. Webern) – violini: Giovanni Guglielmo, Alessandro Molin; viola: Augusto Vismara; violoncello: Enrico Egano; pianoforte: Eugenio Bagnoli; armonium: Ezio Lazzarini.

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia



HOTEL
SATURNIA & INTERNATIONAL
VENEZIA



Ristorante
La Colomba

BAUER
VENEZIA

TECNOLOGIE INDUSTRIALI
MATERIE PLASTICHE - CERAMICHE - METALLI



S^eSTeL[®]
Servizi di Supporto Tecnico Logistico

ABBONATI SOSTENITORI

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia **Struttura Organizzativa**

SOVRINTENDENZA

Giampaolo Vianello *sovrintendente*

Anna Migliavacca
Cristina Rubini

DIREZIONI OPERATIVE

PERSONALE E SVILUPPO ORGANIZZATIVO

Paolo Libettoni
direttore
Stefano Callegaro
Giovanna Casarin
Antonella D'Este
Lucio Gaiani
Alfredo Iazzoni
Renata Magliocco
Fernanda Milan
Lorenza Vianello

MARKETING E COMMERCIALE

Cristiano Chiarot
direttore
Rossana Berti
Nadia Buoso
Laura Coppola
Barbara Montagner
addetta stampa
Elisabetta Navarbi
Marina Dorigo ◊
Alice Bettio ◊

SERVIZI DI SALA
*nnp**

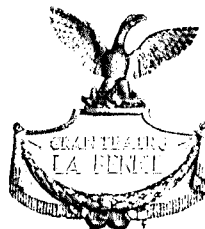
AMMINISTRATIVA E CONTROLLO

Mauro Rocchesso
direttore
Elisabetta Bottoni
Anna Trabuio
Dino Calzavara ◊

SERVIZI GENERALI
Ruggero Peraro
responsabile
Giuseppina Cenedese
*nnp**
Stefano Lanzi
Gianni Mejato
Daniela Serao
Thomas Silvestri
Roberto Urdich
Andrea Giacomini ◊
Sergio Parmesan ◊

◊ a termine

**nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia Struttura Organizzativa

DIREZIONE ARTISTICA

Fortunato Ortombina *direttore artistico*

Eliahu Inbal *direttore musicale*

Bepi Morassi *direttore della produzione*

Franco Bolletta *consulente artistico per la danza*

SEGRETERIA ARTISTICA

Pierangelo Conté
segretario artistico

UFFICIO CASTING
Liliana Fagarazzi
Luisa Meneghetti

SERVIZI MUSICALI
Cristiano Beda
Salvatore Guarino
Andrea Rampin
Francesca Tondelli
Roberto Pirrò ◇

ARCHIVIO MUSICALE
Gianluca Borgonovi
Marco Paladin

AREA FORMAZIONE E PROGRAMMI SPECIALI

Domenico Cardone
responsabile

Simonetta Bonato
Monica Fracassetti ◇

DIREZIONE SERVIZI DI ORGANIZZAZIONE DELLA PRODUZIONE

Paolo Cucchi
assistente

Lorenzo Zanoni
*direttore di scena e
palcoscenico*

Valter Marcanzin

Lucia Cecchelin
responsabile produzione

Silvia Martini ◇

Gianni Pilon
responsabile trasporti

Fabio Volpe
Bruno Bellini ◇

DIREZIONE ALLESTIMENTO SCENOTECNICO

Massimo Checchetto
direttore

Francesca Piviotti

Area tecnica

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia Area Tecnica

<i>Macchinisti, falegnameria, magazzini</i>	<i>Elettricisti e audiovisivi</i>	<i>Attrezzeria</i>	<i>Interventi scenografici</i>	<i>Sartoria e vestizione</i>
Vitaliano Bonicelli <i>capo reparto</i>	Vilmo Furian <i>capo reparto</i>	Roberto Fiori <i>capo reparto</i>	Marcello Valonta	Carlos Tieppo ◇ <i>capo reparto</i>
Andrea Muzzati <i>vice capo reparto</i>	Fabio Baretтин <i>vice capo reparto</i>	Sara Valentina Bresciani <i>vice capo reparto</i>		Bernadette Baudhuin
Roberto Rizzo <i>vice capo reparto</i>	Costantino Pederoda <i>vice capo reparto</i>	Salvatore De Vero		Emma Bevilacqua
Paolo De Marchi <i>responsabile falegnameria</i>	Alessandro Ballarin	Oscar Gabbanoto		Elsa Frati
Michele Arzenton <i>nnp*</i>	Alberto Bellemo	Vittorio Garbin		Lorenzina Mimmo
Roberto Cordella	Andrea Benetello	Romeo Gava		Luigina Monaldini
Antonio Covatta <i>nnp*</i>	Michele Benetello	Paola Milani		Sandra Tagliapietra
Dario De Bernardin	Marco Covelli	Dario Piovan		Tebe Amici ◇
Luciano Del Zotto	Cristiano Faè			Valeria Boscolo ◇
Roberto Gallo	Stefano Faggian			Luisella Isicato ◇
Sergio Gaspari	Federico Geatti			Stefania Mercanzin ◇
Michele Gasparini	Euro Michelazzi			Franca Negretto ◇
Giorgio Heinz	Roberto Nardo			Nicola Zennaro
Roberto Mazzon	Maurizio Nava			<i>addetto calzoleria</i>
Carlo Melchiori	Marino Perini <i>nnp*</i>			
Francesco Nascimben	Alberto Petrovich <i>nnp*</i>			
Pasquale Paulon <i>nnp*</i>	Tullio Tombolani			
Stefano Rosan	Teodoro Valle			
Claudio Rosan	Giancarlo Vianello			
Paolo Rosso	Massimo Vianello			
Massimo Senis	Roberto Vianello			
Luciano Tegon	Marco Zen			
Federico Tenderini				
Mario Visentin				
Andrea Zane				
Pierluca Conchetto ◇				
Franco Contini ◇				
Enzo Martinelli ◇				
Francesco Padovan ◇				
Giovanni Pancino ◇				

◇ a termine

* *nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia Area Artistica

Marco Paladin ◊
*direttore dei complessi musicali
di palcoscenico*

Stefano Gibellato ◊
maestro di sala

Alberto Boischio ◊
altro maestro di sala

Raffaele Centurioni ◊
Alessandro Bicci ◊
maestri di palcoscenico

Pier Paolo Gastaldello ◊
maestro rammentatore

Giovanni Dal Missier ◊
maestro alle luci

ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE

Violini primi

Roberto Baraldi Δ
Giulio Plotino Δ
Nicholas Myall •
Fulvio Furlanut •
Mauro Chirico
Loris Cristofoli
Andrea Crosara
Roberto Dall'Igna
Marcello Fiori
Elisabetta Merlo
Sara Michieletto
Martina Molin
Annamaria Pellegrino
Daniela Santi
Mariana Stefan
Anna Tositti
Anna Trentin
Maria Grazia Zohar
Margherita Busetto ◊
Esaù Josuè Iovane ◊

Violini secondi

Alessandro Molin •
Gianaldo Tatone •
Samuel Angeletti Ciaramicoli
Nicola Fregonese
Alessio Dei Rossi
Maurizio Fagotto
Emanuele Fraschini
Maddalena Main
Luca Minardi
Mania Ninova
Elizaveta Rotari
Aldo Telesca
Johanna Verheijen
*nnp**
Roberto Zampieron
Cristiano Giuseppetti ◊

Viole

Daniel Formentelli •
Alfredo Zamarra •
Antonio Bernardi
Lorenzo Corti
Paolo Pasoli
Maria Cristina Arlotti
Elena Battistella
Rony Creter
Anna Mencarelli
Stefano Pio
Katalin Szabó
Stefano Trevisan

Violoncelli

Emanuele Silvestri •
Alessandro Zanardi •
Nicola Boscaro
Marco Trentin
Bruno Frizzarin
Paolo Mencarelli
Filippo Negri
Antonino Puliafito
Mauro Roveri
Renato Scapin
Andrea Bellato ◊

Contrabbassi

Matteo Liuzzi •
Stefano Pratissoli •
Massimo Frison
Walter Garosi
Ennio Dalla Ricca
Giulio Parenzan
Marco Petruzzi
Denis Pozzan

Ottavino

Franco Massaglia

Flauti

Angelo Moretti •
Andrea Romani •
Luca Clementi
Fabrizio Mazzacua

Oboi

Rossana Calvi •
Marco Gironi •
Angela Cavallo
Valter De Franceschi

Corno inglese

Renato Nason

Clarineti

Alessandro Fantini •
Vincenzo Paci •
Federico Ranzato
Claudio Tassinari

Clarinetto basso

Salvatore Passalacqua

Fagotti

Roberto Giaccaglia •
Marco Giani •
Roberto Fardin
Massimo Nalesso

Controfagotti

Fabio Grandesso

Corni

Konstantin Becker •
Andrea Corsini •
Loris Antiga
Adelia Colombo
Stefano Fabris
Guido Fuga
Lorenzo Meneghetti ◊

Trombe

Fabiano Maniero •
Piergiuseppe Doldi •
Mirko Bellucco
Milko Raspani
Eleonora Zanella

Tromboni

Massimo La Rosa •
Giuseppe Mendola •
Maurizio Meneguz • ◊
Federico Garato
Giovanni Miceli ◊
Domenico Zicari ◊

Tromboni bassi

Athos Castellan
Claudio Magnanini

Tuba

Alessandro Ballarin

Timpani

Roberto Pasqualato •
Dimitri Fiorin •

Percussioni

Claudio Cavallini
Attilio De Fanti
Gottardo Paganin
Roger Catino ◊
Silvia De Checchi ◊
Claudio Tomaselli ◊
Barbara Tomasini ◊

Pianoforte e Celesta

Carlo Rebeschini •
Jung Hun Yoo ◊

Harmonium

Ilaria Maccacaro ◊

Arpe

Brunilde Bonelli • ◊
Antonella Ferrigato ◊

Mandolino

Valdimiro Buzi ◊

Δ primo violino di spalla

• prime parti

◊ a termine

* *nnp* nominativo non pubblicato
per mancato consenso

Claudio Marino Moretti
maestro del Coro

Ulisse Trabacchin
altro maestro del Coro

CORO DEL TEATRO LA FENICE

<i>Soprani</i>	<i>Alti</i>	<i>Tenori</i>	<i>Bassi</i>
Nicoletta Andeliero	Valeria Arrivo	Domenico Altobelli	Giuseppe Accolla
Cristina Baston	Mafalda Castaldo	Ferruccio Basei	Carlo Agostini
Lorena Belli	Claudia Clarich	Salvatore Bufaletti	Giampaolo Baldin
Piera Ida Boano	Marta Codognola	Cosimo D'Adamo	Julio Cesar Bertollo
Anna Maria Braconi	Chiara Dal Bo'	Dionigi D'Ostuni	Roberto Bruna
Lucia Braga	Roberta De Iuliis	<i>nnp*</i>	Antonio Casagrande
Mercedes Cerrato	Elisabetta Gianese	Enrico Masiero	A. Simone Dovigo
Emanuela Conti	Lone Kirsten Loëll	Stefano Meggiolaro	Salvatore Giacalone
Milena Ermacora	Manuela Marchetto	Roberto Menegazzo	Umberto Imbrenda
Susanna Grossi	Misuzu Ozawa	Dario Meneghetti	Massimiliano Liva
Michiko Hayashi	Gabriella Pellos	Ciro Passilongo	Gionata Marton
Maria Antonietta Lago	Francesca Poropat	Marco Rumori	Nicola Nalesso
Loriana Marin	Orietta Posocco	Bo Schunnesson	Emanuele Pedrini
Antonella Meridda	Nausica Rossi	Salvatore Scribano	Mauro Rui
Alessia Pavan	Paola Rossi	Massimo Squizzato	Roberto Spanò
Lucia Raicevich	Rita Celanzi ◇	Paolo Ventura	Claudio Zancopè
Andrea Lia Rigotti		Bernardino Zanetti	Franco Zanette
Ester Salaro		Carlo Mattiazzo ◇	
Elisa Savino		Dario Prola ◇	

◇ a termine

* *nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso

LIRICA E BALLETO 2009

Teatro La Fenice

23 / 25 / 27 / 29 / 31 gennaio 2009

Die tote Stadt

(La città morta)

musica di **Erich Wolfgang**

Korngold

prima rappresentazione a Venezia

personaggi e interpreti principali

Paul Stefan Vinke

Marietta Solveig Kringelborn

Frank Stephan Genz

Brigitta Christa Mayer

Victorin Shi Yijie

maestro concertatore e direttore

Eliahu Inbal

regia, scene e costumi

Pier Luigi Pizzi

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento

Fondazione Teatro La Fenice

in coproduzione con la Fondazione Teatro

Massimo di Palermo

Teatro La Fenice

13 / 22 / 24 / 25 / 27 / 28 febbraio

1 marzo 2009

Roméo et Juliette

musica di **Charles Gounod**

personaggi e interpreti principali

Roméo Jonas Kaufmann / Philippe Do

Juliette Nino Machaidze / Diana Mian

Mercutio Markus Werba / Borja Quiza

maestro concertatore e direttore

Carlo Montanaro

regia **Damiano Michieletto**

scene Paolo Fantin

costumi Carla Teti

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento

Fondazione Teatro La Fenice

in coproduzione con la Fondazione Arena di

Verona e la Fondazione Teatro Lirico

Giuseppe Verdi di Trieste

Teatro La Fenice

24 / 26 / 28 / 29 / 30 aprile

2 / 3 maggio 2009

Maria Stuarda

musica di **Gaetano Donizetti**

personaggi e interpreti principali

Elisabetta Sonia Ganassi / Maria Pia

Piscitelli

Maria Stuarda Fiorenza Cedolins /

Irina Lungu

Leicester José Bros / Dario Schmunck

maestro concertatore e direttore

Bruno Campanella

regia, scene e costumi

Denis Krief

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento

Fondazione Teatro La Fenice

in coproduzione con la Fondazione Teatro

Lirico Giuseppe Verdi di Trieste, la

Fondazione Teatro di San Carlo di Napoli e

la Fondazione Teatro Massimo di Palermo

LIRICA E BALLETTO 2009

Teatro La Fenice

22 / 23 / 24 / 26 / 27 / 29 / 30 / 31
maggio 2009

Madama Butterfly

musica di Giacomo Puccini

versione 1906

personaggi e interpreti principali

Cio-Cio-San Micaela Carosi

F. B. Pinkerton Massimiliano Pisapia

Sharpless Gabriele Viviani

maestro concertatore e direttore

Eliahu Inbal

regia Keita Asari

scene Ichiro Takada

costumi Hanae Mori

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento

Fondazione Teatro alla Scala di Milano

Teatro La Fenice

25 / 28 giugno
1 / 4 / 7 luglio 2009

Götterdämmerung

(Crepuscolo degli dei)

terza giornata della sagra scenica
Der Ring des Nibelungen

musica di Richard Wagner

personaggi e interpreti principali

Siegfried Stefan Vinke

Gunther Olaf Bär

Hagen Gidon Saks

Alberich Werner Van Mechelen

Brünnhilde Jayne Casselman

Gutrune Nicola Beller Carbone

maestro concertatore e direttore

Jeffrey Tate

regia Robert Carsen

scene e costumi Patrick Kinmonth

una produzione di Robert Carsen e Patrick
Kinmonth

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

costumi, scene e parti della decorazione
realizzati nel laboratorio dell'Oper der Stadt
Köln

Teatro La Fenice

6 / 8 / 9 / 10 / 11 / 12 / 13 / 15 / 16 /
17 / 18 / 19 settembre 2009

La traviata

musica di Giuseppe Verdi

versione 1854

personaggi e interpreti principali

Violetta Valéry Patrizia Ciofi

Alfredo Germont Vittorio Grigolo

Giorgio Germont Vladimir Stoyanov

maestro concertatore e direttore

Myung-Whun Chung

regia Robert Carsen

scene e costumi Patrick Kinmonth

coreografia Philippe Giraudeau

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

LIRICA E BALLETTO 2009

Teatro La Fenice

29 / 30 settembre

1 / 2 / 3 ottobre 2009

Hamburg Ballett - John Neumeier

Tod in Venedig

(Morte a Venezia)

coreografia e regia

John Neumeier

musiche di Johann Sebastian Bach e
Richard Wagner

prima rappresentazione italiana

interpreti

primi ballerini, solisti e corpo di ballo
dell'Hamburg Ballett - John
Neumeier

scene Peter Schmidt

costumi John Neumeier e Peter
Schmidt

pianoforte Elizabeth Cooper

Teatro Malibran

9 / 11 / 14 / 16 / 18 ottobre 2009

Agrippina

musica di Georg Friedrich Händel

personaggi e interpreti principali

Poppea Veronica Cangemi

Claudio Lorenzo Regazzo

maestro concertatore e direttore

Fabio Biondi

regia, scene e costumi

Facoltà di Design e Arti IUAV di
Venezia

Orchestra del Teatro La Fenice

nuovo allestimento

Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

11 / 13 / 16 / 18 / 20 dicembre 2009

Šárka

musica di Leoš Janáček

prima rappresentazione italiana

personaggi e interpreti principali

Šárka Christina Dietzsch

Cavalleria rusticana

musica di Pietro Mascagni

personaggi e interpreti principali

Santuzza Anna Smirnova

Turiddu Walter Fraccaro

Alfio Angelo Vecchia

maestro concertatore e direttore

Eliahu Inbal

regia Ermanno Olmi

scene Arnaldo Pomodoro

costumi Maurizio Millenotti

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento

Fondazione Teatro La Fenice

STAGIONE SINFONICA 2008-2009

Teatro La Fenice

20 novembre 2008 ore 20.00 turno S
22 novembre 2008 ore 20.00

La Fenice Day

23 novembre 2008 ore 17.00 turno U
direttore

Riccardo Chailly

Johann Sebastian Bach

Oratorio di Natale BWV 248

soprano Sibylla Rubens

contralto Sara Mingardo

tenori Wolfram Lattke, Martin Lattke

basso Konstantin Wolff

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

Teatro Malibran

10 gennaio 2009 ore 20.00 turno S
11 gennaio 2009 ore 17.00 f.a.

direttore

Mario Venzago

Giovanni Gabrieli / Claudio

Ambrosini

Canzon XIII - Canzon I - Sonata XIX

prima esecuzione a Venezia

Luigi Nono

*A Carlo Scarpa, architetto, ai suoi
infiniti possibili*

Anton Bruckner

Sinfonia n. 3 in re minore WAB 103

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

6 marzo 2009 ore 20.00 turno S
7 marzo 2009 ore 20.00 f.a.

8 marzo 2009 ore 17.00 turno U

direttore

Gerd Albrecht

Hans Werner Henze

Das Vokaltuch der Kammersängerin

*Rosa Silber (il tessuto vocale del
soprano Rosa Silber)*

prima esecuzione a Venezia

Appassionatamente plus

prima esecuzione italiana

Johannes Brahms

Sinfonia n. 2 in re maggiore op. 73

Orchestra del Teatro La Fenice

Basilica di San Marco

18 dicembre 2008 ore 20.00 solo per
invito

19 dicembre 2008 ore 20.00 turno S

Chioggia, Cattedrale di Santa Maria
Assunta

20 dicembre 2008 ore 21.00

Mestre, Duomo di San Lorenzo

21 dicembre 2008 ore 21.00

direttore

Claudio Scimone

Johann Sebastian Bach

Sinfonie dalle Cantate BWV 29, BWV

18, BWV 52, BWV 156, BWV 42

Baldassare Galuppi

«Prata, colles, plantae, flores», mottetto
per soprano, archi e continuo

prima esecuzione in tempi moderni

soprano Mariella Devia

Johann Sebastian Bach

Sinfonie dalle Cantate BWV 169, BWV

31

Wolfgang Amadeus Mozart

«Exsultate, jubilate», mottetto per
soprano e orchestra KV 165

soprano Mariella Devia

Orchestra del Teatro La Fenice

in collaborazione con

Procuratoria di San Marco

Teatro La Fenice

30 gennaio 2009 ore 20.00 turno S
1 febbraio 2009 ore 17.00 f.a.

direttore

Elijah Inbal

Justė Janulytė

Textile per orchestra

Antonín Dvořák

Concerto per violino e orchestra op. 53

violino Veronika Eberle

Antonín Dvořák

Sinfonia n. 8 in sol maggiore op. 88

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

7 febbraio 2009 ore 20.00 turno S
8 febbraio 2009 ore 17.00 turno U

direttore

Elijah Inbal

Gustav Mahler

Sinfonia n. 10 in fa diesis maggiore
(ricostruzione di Deryck Cooke)

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

14 marzo 2009 ore 20.00 turno S
15 marzo 2009 ore 17.00 f.a.

direttore

Bruno Bartoletti

Benjamin Britten

War Requiem (Requiem di guerra)
op. 66

soprano Kristin Lewis

tenore Martin Miller

baritono Stephan Genz

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

Piccoli Cantori Veneziani

maestro del Coro Diana D'Alessio



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

STAGIONE SINFONICA 2008-2009

Teatro La Fenice

20 marzo 2009 ore 20.00 turno S

21 marzo 2009 ore 20.00 f.a.

22 marzo 2009 ore 17.00 turno U

direttore

Christian Arming

Leoš Janáček

Taras Bulba, rapsodia per orchestra

Suite dall'opera *Da una casa di morti*

Franz Joseph Haydn

Sinfonia in re maggiore Hob. I: 70

Franz Schubert

Sinfonia n. 7 in si minore D 759

Incompiuta

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

28 marzo 2009 ore 20.00 turno S

29 marzo 2009 ore 17.00 turno U

direttore

Juraj Valčuha

Richard Strauss

Till Eulenspiegels lustige Streiche (I tiri
burloni di Till Eulenspiegel)

poema sinfonico op. 28

Franz Joseph Haydn

Sinfonia in do maggiore Hob. I: 60

Il distratto

Wolfgang Amadeus Mozart

Sinfonia n. 35 in re maggiore KV 385

Haffner

Richard Strauss

Suite o.Op. 145 dall'opera *Der*

Rosenkavalier

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

4 aprile 2009 ore 20.00 turno S

5 aprile 2009 ore 17.00 f.a.

direttore

Michel Tabachnik

Claude Debussy

Prélude à l'après-midi d'un faune

Olivier Messiaen

Poèmes pour Mi per soprano e

orchestra

soprano Alda Caiello

Robert Schumann

Sinfonia n. 4 in re minore op. 120

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

10 aprile 2009 ore 20.00 turno S

11 aprile 2009 ore 20.00 turno U

direttore

Sir Andrew Davis

Luciano Berio

Folk Songs per mezzosoprano e piccola

orchestra

mezzosoprano Lauren Curnow

Antonín Dvořák

Sinfonia n. 9 in mi minore op. 95 *Dal*

nuovo mondo

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

3 luglio 2009 ore 20.00 turno S

5 luglio 2009 ore 20.00 f.a.

direttore

Ottavio Dantone

Georg Friedrich Händel

Concerto grosso in sol maggiore HWV

319

Johann Sebastian Bach

Concerto brandeburghese n. 5 in re

maggiore BWV 1050

Georg Friedrich Händel

Concerto per organo e orchestra in fa

maggiore HWV 292

Giovanni Ferrandini

Il pianto di Maria, cantata sacra per

mezzosoprano, archi e continuo

mezzosoprano Marina De Liso

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

11 luglio 2009 ore 20.00 turno S

direttore

Eliahu Inbal

Gustav Mahler

Sinfonia n. 2 in do minore *Resurrezione*

soprano Annick Massis

contralto Iris Vermillion

Orchestra e Coro

del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia

Rivista «La Fenice prima dell'Opera», 2008 a cura di Michele Girardi

GIACOMO PUCCINI, *La rondine*, 1, 154 pp. ess. mus.: saggi di Giovanni Guanti, Daniela Goldin Folena, Michele Girardi, Michela Niccolai

RICHARD STRAUSS, *Elektra*, 2, 176 pp. ess. mus.: saggi di Jürgen Maehder, Guido Paduano, Riccardo Pecci

GIOACHINO ROSSINI, *Il barbiere di Siviglia*, 3, 156 pp. ess. mus.: saggi di Daniele Carnini, Serena Facci, Stefano Piana

GIACOMO PUCCINI, *Tosca*, 4, 136 pp. ess. mus.: saggi di Andrea Chegai, John Rosselli, Michele Girardi, Massimo Acanfora Torrefranca

BENJAMIN BRITTEN, *Death in Venice*, 5, 152 pp. ess. mus.: saggi di Vincenzina Ottomano, Davide Daolmi, Daniele Carnini

MODEST MUSORGSKIJ, *Boris Godunov*, 6, 152 pp. ess. mus.: saggi di Anselm Gerhard, Guido Paduano, Emanuele Bonomi

FRANCESCO CAVALLI, *La virtù de' strali d'Amore*, 7, 156 pp. ess. mus.: saggi di Ellen Rosand, Dinko Fabris, Fabio Biondi, Maria Martino

GIUSEPPE VERDI, *Nabucco*, 8, 144 pp. ess. mus.: saggi di Michele Girardi, Claudio Toscani, Giuliano Procacci, Guido Paduano, Marco Marica

ARNOLD SCHÖNBERG, *Von heute auf morgen*, - RUGGERO LEONCIVALLO, *Pagliacci*, 9, 166 pp. ess. mus.: saggi di Anna Maria Morazzoni, Virgilio Bernardoni, Federico Fornoni

Rivista «La Fenice prima dell'Opera», 2009 a cura di Michele Girardi

ERICH WOLFGANG KORNGOLD, *Die tote Stadt*, 1, 154 pp. ess. mus.: saggi di Arne Stollberg, Roberto Calabretto, Leonhard Adelt, Enrico Maria Ferrando, Emanuele Bonomi

La Fenice prima dell'Opera 2009 1

Responsabile musicologico
Michele Girardi

Redazione
**Michele Girardi, Cecilia Palandri,
Elena Tonolo**

con la collaborazione di
Pierangelo Conte

Ricerche iconografiche
Luigi Ferrara

Progetto e realizzazione grafica
Marco Riccucci

Edizioni del Teatro La Fenice di Venezia
a cura dell'Ufficio stampa

Supplemento a

La Fenice

Notiziario di informazione musicale
culturale
e avvenimenti culturali
della Fondazione Teatro La Fenice di Venezia

dir. resp. Cristiano Chiarot
aut. trib. di Ve 10.4.1997
iscr. n. 1257, R.G. stampa

finito di stampare
nel mese di gennaio 2009 da
L'Artegrafica S.n.c.
Casale sul Sile (Treviso)

€ 15,00



FONDAZIONE AMICI DELLA FENICE

Il Teatro La Fenice, nato nel 1792 dalle ceneri del vecchio Teatro San Benedetto per opera di Giannantonio Selva, appartiene al patrimonio culturale di Venezia e del mondo intero: come ha confermato l'ondata di universale commozione dopo l'incendio del gennaio 1996 e la spinta di affettuosa partecipazione che ha accompagnato la rinascita a nuova vita della Fenice, ancora una volta risorta dalle sue ceneri.

Imprese di questo impegno spirituale e materiale, nel quadro di una società moderna, hanno bisogno di essere appoggiate e incoraggiate dall'azione e dall'iniziativa di istituzioni e persone private: in tale prospettiva si è costituita nel 1979 l'Associazione «Amici della Fenice», con lo scopo di sostenere e affiancare il Teatro nelle sue molteplici attività e d'incrementare l'interesse attorno ai suoi allestimenti e ai suoi programmi. La Fondazione Amici della Fenice attende la risposta degli appassionati di musica e di chiunque abbia a cuore la storia teatrale e culturale di Venezia: da Voi, dalla Vostra partecipazione attiva, dipenderà in misura decisiva il successo del nostro progetto.

Sentitevi parte viva del nostro Teatro!

Associatevi dunque e fate conoscere le nostre iniziative a tutti gli amici della musica, dell'arte e della cultura.

Quote associative

Ordinario € 60	Benemerito € 250
Sostenitore €110	«Emerito» € 500

I versamenti vanno effettuati su

Conto Corrente postale n. 75830679 o su

Conto Corrente IBAN

IT50Q0634502000100000007406

c/o Cassa di Risparmio di Venezia Intesa San Paolo, San Marco 4216, 30124 Venezia,

intestati a Fondazione Amici della Fenice

c/o Ateneo Veneto Campo San Fantin 1897

San Marco 30124 Venezia

Tel e fax: 041 5227737

Consiglio direttivo

Luciana Bellasich Malgara, Alfredo Bianchini, Carla Bonsembiante, Jaja Coin Masutti, Emilio Melli, Giovanni Morelli, Antonio Pagnan, Orsola Spinola, Paolo Trentinaglia de Daverio, Barbara di Valmarana, Livia Visconti d'Oleggio

Presidente Barbara di Valmarana

Vice presidente onorario Eugenio Bagnoli

Tesoriere Luciana Bellasich Malgara

Collaboratori Nicoletta di Colloredo

Segreteria generale Maria Donata Grimani

I soci hanno diritto a:

- Inviti a conferenze di presentazione delle opere in cartellone
- Partecipazione a viaggi musicali organizzati per i soci
- Inviti ad iniziative e manifestazioni musicali
- Inviti al «Premio Venezia», concorso pianistico
- Sconti al Fenice-bookshop
- Visite guidate al Teatro La Fenice
- Prelazione nell'acquisto di abbonamenti e biglietti fino ad esaurimento dei posti disponibili
- Invito alle prove aperte per i concerti e le opere

Le principali iniziative della Fondazione

- Restauro del Sipario Storico del Teatro La Fenice: olio su tela di 140 mq dipinto da Ermolao Paoletti nel 1878, restauro eseguito grazie al contributo di Save Venice Inc.
- Commissione di un'opera musicale a Marco Di Bari nell'occasione dei 200 anni del Teatro La Fenice
- Premio Venezia
- Incontri con l'opera

e-mail: info@amicifenice.it - sito web: www.amicifenice.it

INIZIATIVE PER IL TEATRO DOPO L'INCENDIO
EFFETTUATE GRAZIE AL CONTO «RICOSTRUZIONE»

Restauro

- Modellino ligneo settecentesco del Teatro La Fenice dell'architetto Giannantonio Selva, scala 1: 25
- Consolidamento di uno stucco delle Sale Apollinee
- Restauro del sipario del Teatro Malibran con un contributo di Yoko Nagae Ceschina

Donazioni

Sipario del Gran Teatro La Fenice offerto da Laura Biagiotti a ricordo del marito Gianni Cigna

Acquisti

- Due pianoforti a gran coda da concerto Steinway
- Due pianoforti da concerto Fazioli
- Due pianoforti verticali Steinway
- Un clavicembalo
- Un contrabbasso a 5 corde
- Un Glockenspiel
- Tube wagneriane
- Stazione multimediale per Ufficio Decentramento

PUBBLICAZIONI

- Il Teatro La Fenice. I progetti, l'architettura, le decorazioni*, di Manlio Brusatin e Giuseppe Pavanello, con un saggio di Cesare De Michelis, Venezia, Albrizzi, 1987¹, 1996² (dopo l'incendio);
- Il Teatro La Fenice. Cronologia degli spettacoli, 1792-1991*, di Michele Girardi e Franco Rossi, con il contributo di Yoko Nagae Ceschina, 2 volumi, Venezia, Albrizzi, 1989-1992;
- Gran Teatro La Fenice*, a cura di Terisio Pignatti, con note storiche di Paolo Cossato, Elisabetta Martinelli Pedrocco, Filippo Pedrocco, Venezia, Marsilio, 1981¹, 1984², 1994³;
- L'immagine e la scena. Bozzetti e figurini dall'archivio del Teatro La Fenice, 1938-1992*, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1992;
- Giuseppe Borsato scenografo alla Fenice, 1809-1823*, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1995;
- Francesco Bagnara scenografo alla Fenice, 1820-1839*, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1996;
- Giuseppe e Pietro Bertola scenografi alla Fenice, 1840-1902*, a cura di Maria Ida Biggi e Maria Teresa Muraro, Venezia, Marsilio, 1998;
- Il concorso per la Fenice 1789-1790*, di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1997;
- I progetti per la ricostruzione del Teatro La Fenice*, 1997, Venezia, Marsilio, 2000;
- Teatro Malibran*, a cura di Maria Ida Biggi e Giorgio Mangini, con saggi di Giovanni Morelli e Cesare De Michelis, Venezia, Marsilio, 2001;
- La Fenice 1792-1996. Il teatro, la musica, il pubblico, l'impresa*, di Anna Laura Bellina e Michele Girardi, Venezia, Marsilio, 2003;
- Il mito della fenice in Oriente e in Occidente*, a cura di Francesco Zambon e Alessandro Grossato, Venezia, Marsilio, 2004;
- Pier Luigi Pizzi alla Fenice*, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 2005.





FENICE SERVIZI TEATRALI

FEST

Presidente

Fabio Cerchiai

Consiglio d'Amministrazione

Fabio Cerchiai

Marco Cappelletto

Pierdomenico Gallo

Giorgio Orsoni

Giampaolo Vianello

Direttore

Cristiano Chiarot

Collegio Sindacale

Giampietro Brunello

Presidente

Alberta Bortignon

Carlo Dalla Libera

Sindaco Supplente

Marco Ziliotto

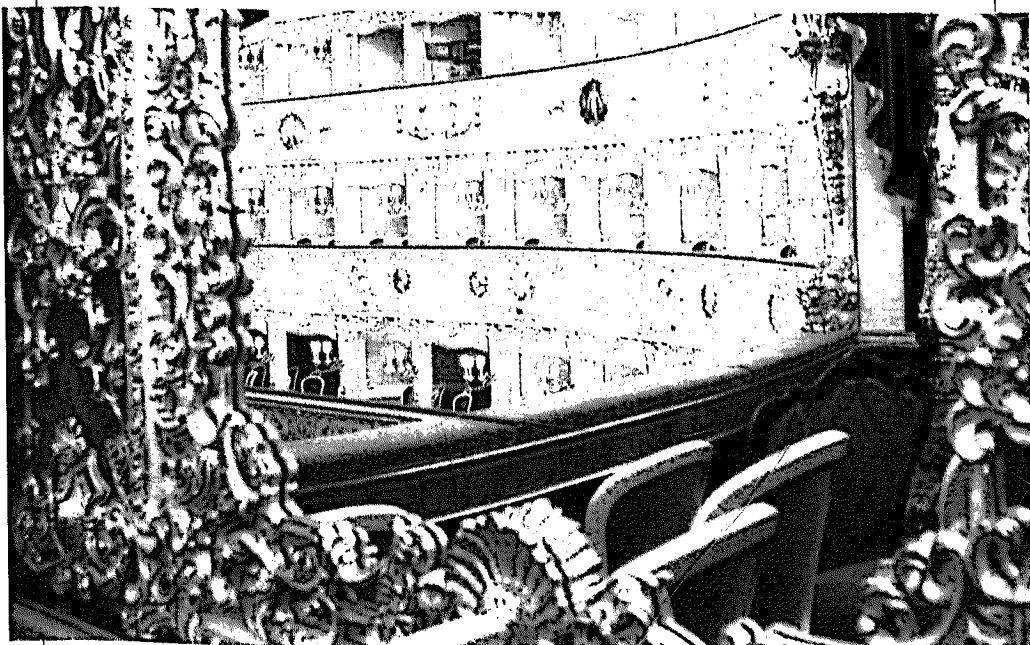
FEST srl
Fenice Servizi Teatrali



FEST

FENICE SERVIZI TEATRALI

foto © Michele Crossa



Visite a Teatro

Eventi

Gestione Bookshop e merchandising Teatro La Fenice

Gestione marchio Teatro La Fenice®

Caffetteria

Pubblicità

Sponsorizzazioni

Fund raising

Per informazioni:

Fest srl, Fenice Servizi Teatrali

San Marco 4387, 30124 Venezia

Tel: +39 041 786672 - Fax: +39 041 786677

info@festfenice.com - www.festfenice.com



Intervallo.

La salute buona da mangiare.

Tutti i biscotti, frollini, wafer e cracker Galbusera sono senza ogm, senza grassi idrogenati, senza conservanti e senza coloranti. Un impegno per una sicurezza dedicata a tutti voi, e una linea di prodotti pensati per rispondere a ogni vostra esigenza: senza zucchero o senza sale, senza grassi o senza colesterolo, e anche senza glutine. Una strada sicura riservata ai vostri gusti.

PERCORSO
SALUTE

Galbusera