

Maurizio Giani

Non ancora ventenne, Erich Wolfgang Korngold era già un operista famoso, soprattutto grazie ai due Atti unici *Der Ring des Polykrates* e *Violanta*, accolti con entusiasmo dal pubblico. Era forse scontato che sull'ex *enfant prodige* si riversasse una marea di libretti; nell'estate del 1916 Siegfried Trebitsch gli segnalò il dramma *Le mirage* dello scrittore belga Georges Rodenbach, pubblicato postumo nel 1901, di cui aveva curato a suo tempo la traduzione tedesca (dapprima col titolo *Die stille Stadt*, poi mutato in *Das Trugbild* nella ristampa del 1913). Il dramma era la rielaborazione del romanzo breve *Bruges-la-morte*, scritto da Rodenbach nel 1892: un interessante documento del decadentismo simbolista, insieme al *Pelléas et Mélisande* di Maeterlinck, apparso lo stesso anno. Il protagonista, Hugues Viane (Paul nell'opera), è un vedovo inconsolabile che vive nella spettrale Bruges circondato dalle immagini e dalle reliquie della moglie amatissima, tra cui una lunga treccia dei suoi capelli biondi. Un giorno Hugues incontra una ballerina, Jane Scott (ribattezzata Marietta nell'opera), che assomiglia come una goccia d'acqua alla defunta. Attratto morbosamente da lei, la invita a casa, e pur entrando in un conflitto insanabile con il culto della scomparsa, ne diviene l'amante; ossessionato dal "demone dell'analogia" (così lo chiama Rodenbach nel romanzo) vorrebbe rendere Jane un duplicato perfetto della moglie, le fa indossare i suoi vestiti, ma suscita in lei solo ilarità e alla fine disprezzo, e quando Jane per provocarlo afferra la treccia della morta, in un accesso di furore le strappa di mano la "sacra reliquia" e con essa la strangola. La lettura affascinò Korngold, tanto da indurlo ad abbozzare all'istante uno scenario; il compito di stendere il libretto fu poi affidato allo scrittore Hans Müller, che presto desistè perché preso da altri impegni. A quel punto entrò in scena il padre di Erich, Julius, temuto e coltissimo critico musicale, che affiancò il rampollo nella redazione del libretto; padre e figlio ne attribuirono poi la paternità al fantomatico Paul Schott (una mescolanza del nome del protagonista e del cognome del celebre editore di Magonza, che aveva sotto contratto Korngold). Tra le modifiche apportate alla vicenda, la più significativa consistette nel capovolgimento del finale con un vistoso *coup de théâtre*: dopo il lungo primo incontro con Marietta, Paul, rimasto solo, ha una visione, che inizia con la comparsa del fantasma della moglie ed è seguita nel secondo e nel terzo Quadro da vari episodi, che coinvolgono l'amico Frank, i personaggi della troupe di Marietta e la processione annuale nelle vie di Bruges, sino all'accesso di follia omicida. Con il delitto la visione cessa: Paul torna in sé e vede che il cadavere è scomparso e la treccia è al suo posto. Non si è ancora ripreso dallo stupore quando vede entrare Marietta, viva e vegeta: uscendo aveva dimenticato l'ombrello e le rose, è tornata a prenderli. È stato tutto un sogno, che però ha avuto il potere di cancellare l'ossessione di cui Paul era prigioniero; alla fine egli decide di abbandonare la città morta, per tentare di vivere una nuova vita in mezzo ai vivi. In un primo momento l'opera doveva intitolarsi *Il trionfo della vita*, e fu in fin dei conti un bene se il titolo originale

venne conservato. L'aspetto affascinante della rielaborazione sta nell'ambiguità con cui è trattata l'allucinazione di Paul, che negli allestimenti odierni invoglia spesso a regie non meno ambigue, per cui allo spettatore non informato potrebbero sfuggire i contorni del passaggio dalla realtà alla sfera onirica; tanto più che la scelta a favore del sogno e dell'*happy end* pone un delicato problema drammaturgico. Infatti l'opera si articola in tre Quadri (non Atti: e il tema "pittorico" del *tableau* ha un ruolo importante nell'insieme), rispetto ai quali la lunghissima sezione centrale, in cui si materializza quella che Freud pochi anni prima aveva descritto in *Lutto e melanconia* come "psicosi allucinatoria di desiderio", sta per così dire di sbieco: nell'estendersi dagli ultimi minuti del primo Quadro sin quasi alla fine del terzo, mal sopporta le due interruzioni date dagli intervalli. Va precisato che l'avvertenza nel libretto, secondo cui "gli avvenimenti della visione (secondo Quadro e parte del terzo) vanno pensati diverse settimane dopo quelli del primo Quadro" sembrerebbe intesa a sviare lo spettatore, dal momento che lo stesso Korngold, in un articolo pubblicato nel 1921, precisò che "il sogno a occhi aperti si protrae, cosa che durante la rappresentazione non viene colta subito, durante l'intero secondo Atto [sic] e gran parte del terzo", e del resto la continuità della visione è ribadita dalla versione alternativa da lui contemplata, che prevede la fusione dei primi due Quadri. Conscio della difficoltà, Korngold aveva pensato anche a un'altra possibilità, cioè di rappresentare l'opera senza pause, seguendo precedenti illustri sia wagneriani (la versione in un Atto del *Fliegender Holländer* e del *Rheingold*) sia straussiani (*Salome* e *Elektra*), ma senza dubbio scomoda per il pubblico e i cantanti, soprattutto per il protagonista, la cui tessitura è costantemente sbilanciata all'acuto, senza dire dei momenti in cui deve letteralmente gridare.

Se il libretto attinge, com'è ovvio, alla versione per le scene, Korngold junior seppe introdurre nell'opera un elemento forzatamente assente in *Le mirage*, ma fondamentale nel romanzo. In *Bruges-la-morte* vi sono infatti pochissimi dialoghi, e la narrazione è incentrata sull'analisi delle emozioni dei personaggi e sull'evocazione dell'antica città belga, tanto che Rodenbach sentì il bisogno di corredare l'edizione originale di numerose vedute di Bruges, nell'intento, come si legge nell'*Avertissement* premesso all'opera, di enfatizzarne il ruolo di "personaggio essenziale, associato agli stati d'animo, che consiglia, dissuade, determina ad agire". Appunto a questa dimensione Korngold diede forma, creando con magistrali effetti pittorici una "Bruges sonora".

Lo slittamento verso la dimensione onirica e il lieto fine giustificano la coesistenza di elementi espressionisti e di frammenti del "mondo di ieri": se *Die tote Stadt* inclina verso il dramma musicale, con vertici di tensione eccezionale, il suo cuore batte per l'operetta (sono evidenti molti punti di contatto tra l'opera e *Zigeunerliebe* di Lehár). Ma il tono operettistico, evidente nelle parti dei compagni di Marietta e soprattutto nei due celebri numeri "Glück, das mir verblieb" e "Mein Sehnen, mein Wähnen", che suscitarono furore

sin dalle prime esecuzioni, occupa spazi abbastanza particolari nell'economia dell'insieme: si tratta infatti di brani di carattere diegetico, ovvero musiche che si presentano effettivamente come canzoni eseguite durante l'azione, non commenti a essa. Nel loro tono nostalgico appartengono a un altro mondo, e sembrano evocare un'altra "città morta": la Vienna degli Strauss, vista dalla prospettiva di una *age of anxiety* ormai saldamente instaurata.

*Die tote Stadt* ebbe il rarissimo privilegio di una duplice prima assoluta: andò in scena il 4 dicembre 1920 simultaneamente allo Stadttheater di Amburgo, per la direzione di Egon Pollak, e all'Opernhaus di Colonia, sotto la bacchetta del giovane e già grande Otto Klemperer. Al doppio successo strepitoso fece seguito in gennaio il memorabile allestimento viennese, poi l'opera fece rapidamente il giro dei maggiori teatri europei e sbarcò al Metropolitan di New York, ovunque passando di trionfo in trionfo; sino al 1933 Korngold fu l'operista più eseguito nei Paesi di lingua tedesca dopo Richard Strauss. Il seguito della storia è cosa nota: con l'ascesa di Hitler e l'inizio del dodicennio nero tutto cambiò. Il capolavoro bandito dai nazisti sprofondò con il suo autore in un oblio quasi completo per mezzo secolo, divenendo davvero un'"opera morta", sino alla sua riscoperta nel tardo Novecento.