La città morta

Luigi Zoja
15 Agosto 2019

Die tote Stadt (La città morta) inizialmente portava il titolo “Il trionfo della vita”, probabilmente una formulazione provvisoria che trova scarso riscontro nella trama dell’opera sviluppata in tre atti. Il libretto simbolista e onirico, ambientato alla fine del XIX secolo, si basa su un’opera letteraria decadente, *Bruges-la-Morta* di Georges Rodenbach.

Ed è proprio dal romanzo che bisogna partire per riflettere su *Die tote Stadt* di Erich Wolfgang Korngold. Dopo esser apparso a puntate su *Le Figaro*, la sua pubblicazione come libro (1892) contiene una novità, per quei tempi rivoluzionaria: 35 fotografie di scorci della città fiamminga, *senza persone*, e intagliate con *ombre nere* (la tecnica permetteva solo esposizioni monocromatiche con poche sfumature). Il testo inizia con un avvertimento: “In questo studio *passionale* [corsivo mio] abbiamo voluto […] principalmente evocare una Città [maiuscolo originale], la Città come personaggio essenziale, associata agli stati d’animo, che consiglia, dissuade, determina ad agire”. Il successo del libro si legò al suo carattere *simbolico e sognante*, dove il protagonista non è un uomo, ma lo sfondo su cui gli uomini proiettano le loro ombre.

Il testo inizia con un flashback. Alla morte della moglie adorata, Hugues le aveva tagliato la lunga treccia bionda, per conservarla come reliquia. Fuggendo da una città cosmopolita, probabilmente Parigi, aveva scelto di vivere da recluso a Bruges, Città che ben può esser chiamata morta. Nel Medio Evo era fra i centri più popolosi e ricchi d’Europa: ma, con l’insabbiamento del porto, già nell’Ottocento aveva perso ogni ruolo, tranne quello di attrazione turistica.

Hugues conosce la ballerina Jane, che della morta oggettivamente è sosia; e per lui, soggettivamente, “ombra”, nel senso di Jung**.** Cioè l’insieme di tendenze della personalità (non solo la sessualità, come argomentava Freud) poco compatibili con i valori coscienti: che continuano ad esistere, ma vengono negate dal soggetto e continuano ad agitarsi nell’inconscio. Egli se ne innamora, ma è una *passione impossibile*. Non riesce ad accettare che Jane sia diversa: persona

gioiosa e persino frivola, inconciliabile con la sua necrofilia. La scena finale torna alla treccia, con cui la ballerina si circonda il collo giocherellando, con un gesto che da un punto di vista psicologico corrisponde a una riduzione o svuotamento di quell'oggetto sacro che la reliquia era per il protagonista. Di fronte alla profanazione del Mistero, Hugues impugna quella sacra collana e la strangola.

Il testo fu messo in musica da Erich Wolfgang Korngold con l'aiuto sostanziale del padre, Julius, il maggior critico musicale di Vienna, che molto aveva contribuito alla affermazione di Gustav Mahler. Il quale era a sua volta un ebreo austro-ungarico della Boemia, da cui venivano i Korngold. Uno sfondo destinato a sparire tre volte: in quanto monarchia austro-ungarica multinazionale che era erede dell'impero "universale" asburgico di Carlo V, e più in là romano-germanico (il Primo Reich); come paese, il cui nome sparirà divenendo Cecoslovacchia; come gruppo etnico-religioso, travolto dal maggiore genocidio della storia.

L'opera segue la trama del libro. Il protagonista si chiama Paul, la moglie defunta Marie, la sua sosia Marietta: esprime quindi una curvatura infantile del nome, corrispondente a un carattere gioioso che Paul non riesce a controllare. Già nel primo atto Marietta domina la scena con l'aria *Glück das mir verblieb* ("Felicità che mi è rimasta") struggente canto a quanto è sopravvissuto di un amore; felicità che deve sparire a sua volta (un sentimento, dunque, proiettato su lei da Paul – quindi da Erich Wolfgang Korngold – ma poco coerente con il personaggio di Marietta).

Nel secondo atto Paul, preso dalla passione per Marietta, la cerca al teatro dove sta eseguendo prove di un'opera di Meyerbeer, a sua volta compositore ebreo tedesco che ha preceduto Korngold di un secolo: all'interno dell'immaginario teatrale sta dunque una scena di teatro, a sua volta immaginaria (tema profetico, che anticipa tanta arte del XX secolo: i libri sullo scrivere letteratura, i dipinti sul fare pittura, i film sul fare cinema che hanno deliziato ma in fine dei conti esasperato con la loro autoreferenzialità).

Il terzo atto torna a casa di Paul. Marietta gli chiede di decidersi: se la ama, deve amare lei. Lo provoca danzando. Paul perde la testa e la strangola. A quel punto torna in sé: e lo spettatore apprende che sia il secondo atto sia quello presente erano in realtà un sogno del protagonista: di nuovo *un immaginario*, ma *onirico*, interno a quello teatrale.

Lo spettatore come noi, distante dalla scena non solo perché abita nella realtà, ma anche cento anni più tardi, intuisce che tra Rodenbach e Korngold è cambiata la prospettiva psicologica. Freud si è infatti posto al centro della scena: *il sogno non è più una falsificazione della realtà, ma una sua verità inconfessata*. Poco dopo, in parte proprio per l'accelerazione impressa dalla Prima Guerra Mondiale, Jung sottolineerà che la produzione dell'inconscio non riflette solo eventi della psiche personale, ma anche spinte collettive: una idea cui ci riferiamo quando diciamo che un'opera – musicale o artistica – è prodotta sia dalla creatività di un singolo sia da un clima culturale.

Eric Hobsbawm, nel postumo *Fractured Times*, *Culture and Gender in European Bourgeois Society,* ha fatto notare come, nella generazione a cavallo tra i secoli XIX e XX, fermenti la modernità: in Europa, le donne impegnate nelle scuole superiori o università si moltiplicano anche di dieci volte. Aggiungiamo una notazione che non è solo psicoanalitica. Nell'immaginario collettivo maschile, annoiato da troppe femmine sedotte, irrompe la figura della donna che seduce l'uomo mentre lo schiaccia culturalmente, come Lou Andreas Salomè o Alma Mahler. Un rinnovamento che impregna l'inconscio collettivo, ma resta poco visibile. Esso giunge alla superficie solo con gli sconvolgimenti del dopoguerra, quando si afferma il voto femminile.

Ci stiamo dunque riferendo a un'epoca in cui *la congiunzione di città, amore, morte, nuova femminilità domina l'immaginario collettivo*. Si tratta non tanto di eventi quanto di simboli collettivi, che in certi momenti storici si impongono più che in altri: esperienze psichiche antichissime che "non accaddero mai, ma furono sempre", come si dice di ogni mito. Verso queste "invarianti" ci si volge istintivamente in cerca di stabilità, quando intorno troppi cambiamenti si accumulano.

Già nel 1912 Thomas Mann aveva pubblicato un testo di cui l'intero secolo XX continuerà a parlare: *Morte a Venezia*. Celebre diventerà poi anche *L'amata perduta*, che ha per oggetto la perdita di Praga da parte dello scrittore Johannes Urzidil: altro boemo tre volte spossessato. Ancora una coincidenza significativa: Arthur Schnitzler era amico di Freud, suo ammiratore e da lui ammirato. Dall'inizio del Novecento – ricordiamo che il 1990 è l'anno della pubblicazione dell'*Interpretazione dei sogni* di Sigmund Freud –, lavora a un radicale racconto onirico, che pubblica solo nel 1926 con il titolo di *Traumnovelle* (trad. it. *Doppio*

sogno, Adelphi, Milano 1977). Otterrà tanta fama da diventare nel 1999 il soggetto di uno dei film più controversi di Hollywood: *Eyes wide shut*, di Stanley Kubrick, con Nicole Kidman e Tom Cruise.

Proprio come quelle del testo di Rodenbach, anche le letture dell'opera identificano l'amata irraggiungibile con lo sfondo cittadino. Ma, date le vicissitudini dei Korngold, la Bruges rescissa dal mondo suggerisce ora Vienna. A un secolo di distanza, dobbiamo fare uno sforzo per ricostruire cosa questo significava. Vienna era stata al centro del rinnovamento culturale europeo e del suo maggior impero continentale. Tra fine Ottocento e inizio Novecento essa vi aveva riversato una congiunzione senza pari di novità musicali, architettoniche, letterarie, artistiche o riguardanti nuove discipline come la psicoanalisi. I nomi dei creatori erano non solo austriaci, ma in buona parte di ebrei austro-ungarici (che nell'Impero costituivano circa un 4%: dunque più che negli altri paesi europei, ma sempre una minoranza). Dopo Atene, dopo la Firenze del Rinascimento, Vienna si era imposta come terza capitale: non di un paese, ma della storia.

Essa abbandona questo palcoscenico improvvisamente, nel pieno del trionfo, da un'uscita laterale. Con il 1919 diviene una città di provincia, che sotto molti aspetti imputridisce e muore. A guerra terminata, gli alleati mantengono il blocco per costringere alle loro condizioni la nuova Repubblica Austriaca. (Nata non come *Republik Österreich*, ma col nome di *Republik Deutschösterreich*, Repubblica Austriaca Tedesca: usato senza il *Deutsch*-, tedesca, l'aggettivo avrebbe indicato uno stato mutinazionale, come l'Austria era sempre stata). Il Trattato di Saint Germain, che pose fine a questo residuo conflitto con i vincitori, fu firmato solo il 19.9.1919, ratificato e pubblicato sulla Gazzetta della Repubblica Austriaca addirittura il 21.7.1920. Vienna era una città famosa per come ci si godeva il cibo. Prima della guerra, il lavoratore viennese disponeva di 2.845 calorie giornaliere. Al suo termine sono 1.293, una razione non molto diversa da quella di un Lager. Così prevedeva la tessera, ma in realtà si mangiava anche meno perché gli alimenti spesso non erano disponibili. Questo avveniva perché il cibo mancava a causa del blocco, non perché fosse stato riservato ai combattenti. Malgrado quello che dice il Bollettino di Diaz, man mano che la guerra era avanzata oltre metà delle divisioni austriache sul fronte italiano avevano continuato ad esistere solo nei documenti: anche quando non si erano dissolte, una indagine medica aveva constatato che il peso medio dei soldati era di 50 Kg (Mark Thompson, La guerra bianca). Le trincee erano i campi di concentramento dei fanti, spalmati in lunghezza.

Karl Kraus aveva presentato così la sua celebre pièce *Gli ultimi giorni dell'umanità* (*Die letzte Tage der Menschheit*): "Mi trovo accanto al letto di morte del tempo…". Cambiavano radicalmente *non solo i tempi, ma l'esperienza stessa del tempo*. Lo psichiatra russo-francese Eugène Minkowski, nel fondamentale *Il tempo vissuto* dirà che il sentimento del tempo si era spezzato in due, seguendo la scansione delle battaglie: l'attesa (tempo vuoto) trascorsa nelle trincee, e l'attività (tipicamente, il tempo concentrato della battaglia). Lo storico George Mosse in *Confronting History. A memoir* noterà che correre (un concentrato di attività) era considerato inappropriato, fra le persone di buona educazione: Stefan Zweig non aveva mai visto suo padre correre, nella intera sua vita. Questa violenza *esterna* subita dalla dimensione temporale colpiva tutti: ma forse nessuno così a fondo come un compositore, che deve restare padrone di come essa scorre all'*interno* della sua mente.

Dopo la guerra, nell'Austria così sessualmente benpensante da aver promosso come reazione la nascita della psicoanalisi, vagavano – ricorda ancora Zweig in *Il mondo di ieri* – bande di maschi e femmine 11 e 12enni divenuti *Vandervögel* dell'eros, come in una "crociata dei fanciulli" alla rovescia.

Ernst Lothard, poeta ebreo viennese, era amico di Freud e si recò a visitarlo: il loro paese era scomparso e non voleva più vivere. Freud, come Lothard, come Korngold, veniva dalla Moravia, ora trasformata in un altro paese – la Cecoslovacchia – che lo considerava straniero. Si trovò dunque d'accordo con lo scrittore. Entrambi non si riconoscevano in una Repubblichetta alpina con un ottavo della popolazione e della superficie precedenti: non più multinazionale e plurilingue, ma nazionale e nazionalista tanto da produrre frutti come Adolf Hitler.

georges rodenbach

bruges la morta

romanzo

Fazi Editore

Freud, però, come riferisce Henry Ellenberger, gli fece notare che questa è la vita. L'Impero era stato la loro madre: litigiosa ma grandiosa. Ora era morto, mentre loro dovevano continuare a vivere. *Non c'è niente di più normale del fatto che un genitore muoia prima dei figli:* i quali proprio allora hanno l'occasione di diventare adulti.

Freud diede in quella occasione a Lothard un compito psicoterapeutico: accettare la morte, scoprendo che, attraversato il lutto, c'è ancora la vita. Seguendo un percorso simile, ricordiamo che una vasta letteratura internazionale (Stefan Zweig, Franz Werfel, Joseph Roth, Claudio Magris, storici francesi come Jean-Paul Bled e Bernard Michel, olandesi come Pietr Judson, austro-americani come Robert A. Kann ecc.) ha descritto l'Impero scomparso come un mondo insuperato di stabilità: la cui memoria simbolica resta più viva e più significativa della esistenza storica di cui ha goduto. Esso, quindi, ha contato più per il mondo mentale che per quello materiale. Proprio per questo aveva costituito *il più colossale esperimento non tanto di un regno, quanto di una psicoterapia socio-culturale mai realizzato*. Difficilmente è un caso il fatto che, in *The Sleepwalkers,* uno dei testi capitali sulla dissoluzione della *Belle Epoque*, lo storico Christopher Clark descriva l'imperatore Francesco Giuseppe impegnato non solo in ruoli politici, ma anche nel fare regolarmente apparizione nei sogni dei suoi sudditi.

Fino a che punto i Korngold parteciparono a questa catastrofe della società e della mente? È impossibile che ignorassero il trauma collettivo che li circondava. Erich Wolfgang aveva, certo, vissuto l'esperienza sconvolgente e privilegiata del "bambino prodigio" idolatrato dagli adulti: che può generare una dimensione mentale protetta da tante ordinarie sofferenze e tinta di qualche onnipotenza. La sua personalità corrisponde sorprendentemente all'archetipo del "fanciullo divino", o *puer aeternus,* descritto da Carl Gustav Jung: personalità creativa, ma che rifiuta ostinatamente, fino alle conseguenze più tragiche, le condizioni che la realtà gli impone.

È però poco probabile che Korngold rimanesse un *"problemless" and "apolitical" child prodigy*, come alcuni hanno ipotizzato. Era avviluppato dalla devastazione bellica: aveva messo in musica anche testi di Ernst Lothar, certo più per convinzione che per semplice coincidenza. Era stato richiamato, poi esentato dal fronte perché serviva più nel suo ruolo musicale: proprio come Musil era stato allontanato dai combattimenti e addetto a scrivere per le forze armate. Era comunque coinvolto nella guerra anche in forma più personale. Aveva composto (come Ravel) un concerto per mano sinistra destinato al suo amico Wittgenstein,

celebre pianista e fratello del filosofo: il quale era tornato dal fronte, mentre il suo braccio destro era rimasto nella trincea.

Il farsi estremo di ogni situazione a causa della catastrofe bellica obbligava però i cosiddetti intellettuali, soprattutto nei disciolti Imperi Centrali, a compiere scelte: che, osservate oggi, possono apparire a loro volta estreme.

Il padre Julius, che seguiva come un'ombra Erich, e lo innaffiava come la rosa dell'aiuola privata, era conservatore, politicamente e culturalmente. Per motivi cronologici, la collaborazione tra Julius ed Erich Wolfgang fu particolarmente intensa in *Die tote Stadt*, la sua vera prima opera rimasta insuperata. In particolare il libretto fu opera del padre, che sembra abbia modificato la trama in modo che lo strangolamento di Marietta fosse soltanto un sogno. Un evento decisivo ma solo psichico, il quale può fornire conoscenze più significative della realtà. Indirettamente, questo potrebbe alludere a una più generale auto-finzione onirica: per cui, malgrado il ribaltamento catastrofico dei tempi, un "patriottismo della cultura" sospinse i Korngold a continuar a vivere *mentalmente* nella Vecchia Vienna (la *città protagonista* di Rodenbach) più che in quella reale.

Erich Wolfgang era allora un ventenne. Oggi saremmo portati a immaginare un artista così giovane come radicalmente aperto alle novità. Invece sembra partecipasse a fondo a questa "resistenza" messa in atto dal padre. Una resistenza al cambiamento simile a quella studiata proprio allora da Freud nei nevrotici: che costituì, contemporaneamente, una sorta di *resistenza alla storia*.

I principali temi presenti in *Die tote Stadt* sembrano confermare questa lettura: la passione impossibile, l'oggetto d'amore (donna o città-società?) ormai inaccessibile, la confusione tra realtà e sogno. Anche la maggior parte della vita successiva del "bambino prodigio", riportata nell'ampia (circa 500 pagine) biografia di Carroll, e gli altri documenti disponibili, confermano questa interpretazione: nel suo epistolario, Erich Wolfgang Korngold non cita Hitler neppure quando questi inghiotte l'Austria; non fa riferimenti alle Guerre Mondiali ma solo a quelle tra sua moglie e i suoceri (cioè i propri genitori).

Per sua fortuna, il compositore non viveva soltanto in una illusione. Nella Vienna con infiniti problemi materiali, che relegavano la splendida tradizione musicale sullo sfondo, *Die tote Stadt* sembrò ribadire che la musica del passato poteva contare su un giovane che disponeva del futuro. L'opera raccolse successi già al debutto, nel 1920, quando il compositore aveva 23 anni. Dopo le lodi di Mahler e

Berg, Puccini, lo definì “la più forte speranza della nuova musica tedesca” (si parlava prevalentemente di “tedesco” come area linguistica: finché l’avvento di Hitler spinse a distinguere più nettamente fra Austria e Germania).

Gli anni seguenti dovevano però riplasmare a fondo la cultura dei paesi germanofoni. Korngold padre e figlio sembrano di nuovo dar corpo non solo a uno

stile musicale, ma anche a una curvatura mentale, che non a caso Freud studiava in quegli anni: la *negazione* (*Verneinung*), opposta a una realtà che il soggetto non vuole assolutamente accettare, anche se di fatti vi sta già vivendo.

In campo musicale, la "seconda scuola viennese" bussava alla storia, malgrado Julius la combattesse con l'autorità di critico molto ascoltato. Per parte sua, il figlio comporrà addirittura *Vier kleine Karikaturen für Kinder* (Quattro piccole caricature per bambini): altrettante derisioni di Bartok, Stravinskji, Hindemith e Schönberg. Quest'ultimo forse attirava caricature perché si era, un poco vanesiamente, impegnato ad assicurare alla musica tedesca il primato per i prossimi cento anni ("Con le mie innovazioni ho assicurato la supremazia della musica tedesca per i prossimi cento anni"). In Germania e Austria, i nuovi stili operistici stravolgono la tradizione, fino a includere il jazz e motivi afro-americani (grande successo ottenne *Johnny spielt auf*, di E. Krenek). I Korngold si oppongono inutilmente. Julius condanna questa musica "negra", cadendo in un linguaggio sorprendentemente simile a quello delle pagine ufficiali del nazismo austriaco, che la chiamavano "negro-ebraica".

Rapidamente come si era aperto, il "mercato" austro-tedesco si richiude per Erich Wolfgang Korngold. Con l'avvento di Hitler nella vicina Germania, si trasferisce con la moglie negli Stati Uniti, dove troveranno asilo anche i suoi genitori.

Ma *Korngold non si esilia solo in un altro continente. Di fronte alle novità artistiche e musicali resta radicalmente legato a una concezione di arte pura: nutrimento psichico che non solo non cede ai nuovi primati dell'impegno, ma che intenzionalmente si propone di "trasportare" il pubblico lontano dalla realtà*. Non si può qui non avvertire un influsso di un atteggiamento fatto risalire, di solito, fino a Coleridge e riproposto da Nietzsche: che alla fine dell'Ottocento, quando alla maggioranza sembrava ancora di vivere in tempi dorati, aveva già proclamato la realtà insopportabile. *Wir haben die Kunst damit wir nicht an der Wahrheit zugrunde gehen* ("L'arte serve a non schiantarci di fronte alla verità").

Le biografie e le storie della musica parleranno di Korngold anche per un altro, epocale motivo. Negli Stati Uniti egli entrò nella industria cinematografica quando stava per sbocciare il sonoro. Ne divenne un maestro, notissimo e temuto: anche perché interveniva non solo sulla musica, ma sull'azione degli attori, sulla messa in scena e così via.

Per il pubblico una vera esperienza profonda, che “trasporti” all’interno dello spettacolo sottraendo alla realtà, non può essere una catena di montaggio di pezzi specialistici, per quanto raffinati o competenti. Pur rifiutando l’arte impegnata concepita da Benjamin o Brecht, Erich Korngold assumeva una posizione critica simile.

Il cinema aveva iniziato mimando il teatro con mezzi infinitamente più potenti. Lo stesso farà con la musica. Ma, salvo poche eccezioni, resterà sempre più “freddo”. Infatti, mentre torniamo volentieri alla stessa tragedia di Shakespeare, o possiamo riascoltare una musica quasi eternamente, anche il miglior film può essere visto solo un numero non infinito di volte. La carica umana con cui ci “contagia” non è limitata solo dal fatto che l’attore con la ripetizione emoziona di meno perché, a differenza di quello teatrale o del musicista, è sempre lo stesso: anzi, è rappresentato dagli stessi fotogrammi, anche se la persona reale nel frattempo è invecchiata e si muove in modi diversi. L’attore cinematografico potrà anche diventare un “divo”: ma chi imprime il ritmo non è veramente lui. Egli ha meno spazio per una immedesimazione totale nel personaggio. Il tempo della ripresa verrà infinite volte interrotto, le scene saranno girate invertendo il loro ordine per motivi materiali, le macchine – insieme a registi e impresari – decideranno i ruoli degli uomini anziché viceversa. La unità dello spettacolo – la sua qualità fondamentale, fin dalla definizione di Aristotele nella *Poetica* – manca dall’inizio: solo un pubblico ridotto a frittata – quello che oggi ascolta Beethoven sullo smartphone – può non accorgersene. Così come, anche se le tecniche ormai lo permetterebbero, la registrazione di una sinfonia non può essere interrotta e poi ripresa da altri musicisti, fossero anche i migliori.

Korngold compone musiche che di nuovo ricevono ampi plausi, per opere cinematografiche in cui addirittura non si canta. Ma nulla può contro l’elefante ormai posato sulla sua scrivania di compositore: il peso schiacciante della tecnica e i grossi capitali necessari per la produzione cinematografica, che in virtù di questo si riservano l’ultima parola. Korngold ritroverà a Hollywood la fama, resa più dolce dalla ricchezza. Non la creatività. Non ciò che per lui era la musica.

Quello che era stato un vertice della storia umana si era in buona parte auto-eliminato. Benjamin, Toller, Zweig, Roth avevano scelto il suicidio – l’ultimo usando l’alcool al posto del veleno. Korngold, in un certo senso, aveva simbolicamente scelto morte e rassegnazione già prima del nazismo, con *Die tote Stadt*. Sembrava così esser sopravvissuto co la sublimazione: cioè attraverso un altro processo studiato da Freud. In quell’opera aveva espresso molto del proprio

inconscio. Naturale, quindi, che contenesse qualcosa che per lui era profetico anche sul piano personale. Dopo la prima “morte” del mondo amato (una allusione alla cultura d’inizio secolo), come Paul pensava di ritrovare l’amata perduta insieme a creatività e gioia di vivere, così Erich Korngold spera, insieme a molti esuli ebrei, che una “Mitteleuropa” sprofondata riappaia in America: in altre parole, che Los Angeles sia “sosia”di Vienna, come Marietta avrebbe dovuto esserlo di Marie. Ma, *proprio come la nuova amata dell’opera si rivela troppo frivola, così l’autore sperimenta la delusione della Hollywood mondana*. Parte allora per una seconda, definitiva emigrazione, dalla quale nessuna nave o aereo potrà riportarlo a casa: si esilia nella amarezza del mondo interiore.

Nel 1949 Korngold provò a tornare materialmente in Europa. Come genio della musica splendeva ancora. A Parigi lo attendeva l’invito personale a cena del Duca di Windsor, ex-re d’Inghilterra col nome di Edoardo VIII. A Vienna il ricordo di lui era ancor più profondo. Ma, ancora una volta, sommandosi ai rovesciamenti di prima, altre catastrofi – parola greca che significa: ribaltamento – si erano sovrapposte a quelle seguite alla Prima Guerra Mondiale. Vienna era diventata ancora più povera; e ancora più fredda di fronte alle antiche passioni. Korngold visitò la Toscana di Puccini e, malgrado la sua scelta di non lavorare più nel cinema, discusse perfino il progetto di musicare un film con la allora irraggiungibile Anna Magnani (Carroll, p. 333). Fece un’altra concessione impensabile, aggiungendo sassofono e banjo alla sua opera *Die Kathrin*. Ma il suo tono era rimasto *lirico*. E l’Austria, tormentata nell’inconscio collettivo dalla sua partecipazione alla violenza nazista contro gli ebrei, spesso si voltava con imbarazzo dall’altra parte al nome di Korngold.

Dopo la seconda, ancor più profonda devastazione dell’Europa e dell’umanità, dopo la raggiunta tranquillità materiale, senza quella mentale, Korngold aveva cercato – ancora, ostinatamente – la cosa di cui non poteva fare a meno: l’Europa. In quegli anni un altro grande rappresentante di quella cultura si era trovato a decidere. George Steiner, allora molto giovane, aveva ricevuto offerte da università americane e ne parlò con suo padre. Il quale rispose che era libero di decidere. Ma, se sceglieva l’America, allora Hitler aveva vinto.

Korngold, invece, era a questo punto più avanti negli anni e ben più rassegnato: così, tornò in America. Non sperava più nel cinema. Ma continuava *religiosamente* a *credere* nella musica. Quasi per caso il suo testamento spirituale è rimasto

incluso nella prefazione al libro di uno sconosciuto ammiratore (Caroll, p. 352), che portava il titolo *Faith in music*:

“È ben difficile non esser dispiaciuti per come, in campo musicale, anzi in ogni ambito artistico, prevalga la tendenza a spostarsi dalla bellezza verso la bruttezza, da ciò che è nobile verso tutto quanto è repellente, malato, agghiacciante. Personalmente, non credo affatto nella ingannevole idea secondo cui l’arte deve riflettere il suo tempo. Gli orrori delle guerre napoleoniche sono ben poco riconoscibili nelle composizioni di Schubert o Beethoven […]. Sono più propenso a credere nell’opposto: il vero artista crea distanziandosi dal suo tempo, addirittura per un altro tempo”.

Chi ha colto il sentimento di *Glück das mir verblieb* sa che il mondo di Erich Wolfgang Korngold non esiste più. E forse non era mai esistito. Tuttavia sa che, nel momento stesso in cui egli la componeva, esisteva un’aspirazione a quel mondo e una profondità nell’immaginarlo sul palcoscenico. Cosa di cui la bidimensionalità degli schermi e la frettolosità del XXI secolo sembrano non esser più capaci. Fino ad oggi, ma forse per sempre.

Notizia sul testo

Questo testo inedito è stato scritto da Luigi Zoja in occasione del convegno “E.W. Korngold. La femme fatale fra reincarnazione e desantificazione” tenuto al ridotto dei palchi Toscanini della Scala a Milano il 28 maggio 2019. L’opera lirica Die Tote Stadt *sarebbe stata rappresentata quella sera per la prima volta al teatro milanese. L’opera in tre quadri era andata in scena per la prima volta il 4 dicembre 1920 allo Stadttheater di Amburgo ed era divenuta uno dei maggiori successi di quel decennio.*

maxresdefault.jpg

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto. Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO