

Piero Violante

L'ultimo Pierrot¹

Erich Wolfgang Korngold e *Die tote Stadt*

1. Un bambino prodigio del moderno?

A cinquanta anni, in esilio a Hollywood, Erich Wolfgang Korngold - figlio del temibile critico musicale Julius, successore di Hanslick alla "Neue Freie Presse" sino all'*Anschluss* -, periodizzava così la sua vita:

«Dapprima fui un bimbo prodigio "ein Wunderkind", poi, sino a quando arrivò Hitler, un compositore di opere di successo in Europa, e infine un compositore di musica da film. Cinquant'anni sono troppi per un *Wunderkind*. Ed io penso che dovrò prendere una qualche decisione se non voglio restare un "Hollywood-Komponist" per tutta la vita».²

Siamo nel 1947, il padre Julius è morto da 2 anni.

Wunderkind, Korngold lo fu davvero. Già a tre anni Erich Wolfgang batteva con il cucchiaino della pappa il tempo giusto delle melodie che suonava il padre; a cinque anni sapeva mettere insieme melodia e armonia e ripetere ad orecchio al pianoforte temi del *Don Giovanni* dell'altro Wolfgang, quello del XVIII secolo. A sei anni il padre decise di affidarlo all'insegnante di pianoforte Emil Lamm che si trovò a ripetere l'esperienza di Michael Holzer con Schubert: "Ogni qualvolta credevo di insegnargli qualcosa di nuovo lui la sapeva già".

Inorgogliito dal figlio, Julius ne parlò ad Hanslick e questi incuriosito si presentò in casa del suo collaboratore. Il bimbo fu messo al pianoforte e incominciò a improvvisare. Hanslick dopo una presa di tabacco esclamò: "Il piccolo Mozart".

A sette anni incomincia a scrivere musica. *Melodia opus 1* e *Melodia opus 2* risalgono al 1905, e sono annotate in un libriccino. Sono melodie diatoniche ma che fanno apparire le prime dissonanze. Risale allo stesso anno il Lied *Knabe* per voce e pianoforte. Sono del 1906 *Tema con tre variazioni* per pianoforte e una cantata *Gold* per soli, cori e orchestra, con testi dall'*Oro del Reno*, da *Tiefeland*, un'opera di d'Albert e da un poema di un compagno di classe. Ed in questa composizione il materiale musicale è trattato cromaticamente e vi abbondano le dissonanze.

Il conservatore Julius per limitare le tendenze eversive del piccolo, lo affidò alle cure di Robert Fuchs grande maestro di contrappunto che annoverava tra i suoi allievi Mahler, Schreker, Strauss, Zemlinsky, Wolf. "Alla prima lezione, ricorderà Korngold, esegui al pianoforte qualcosa di mio, ma il Maestro mi sollevò le mani dalla tastiera e mi disse che così non si faceva". Il ragazzo aveva nove anni. Dopo poche lezioni Fuchs scrisse al padre che Erich aveva la maturità tecnica di un ventenne e che fra qualche anno: a undici- dodici anni si sarebbe collocato oltre Strauss, Reger, Debussy. Sotto la guida di Fuchs nel 1907 scrive ben 8 Walzer, il poema *Der Tod*. In questi valzer prende corpo il suo stile viennese. Emerge in Korngold e rimarrà un suo contrassegno, il tempo *nuanciert* del valzer e che piaceva anche a Webern, il rubato del ritmo viennese per eccellenza; una predilezione per l'enfasi sentimentale naturalmente ben costruita, e una dote per la melodia che i contemporanei facevano risalire a Strauss jr e naturalmente a Schubert.

¹ In occasione della prima palermitana di *Die tote Stadt* di Erich Wolfgang Korngold (Teatro Massimo, 16-23 aprile 2009). Interpreti principali: John Treleaven (Paul) e Nicola Beller Carbone (Marietta); direttore Will Humburg; regia, scene e costumi di Pier Luigi Pizzi. Gli "Amici del Teatro Massimo" m'invitarono a tenere una conferenza sull'opera. Ne inviai il testo a Nino Titone che lo apprezzò con molta generosità. Lo ripubblico dedicandoglielo nella nostalgia di un visionario che abbiamo molto amato.

² Per la ricostruzione biografica sono debitore della monumentale monografia di GUY WAGNER, *Korngold. Musik ist Musik*, Matthes & Seitz, Berlin 2008. Si tratta della prima biografia in lingua tedesca, dopo di quella di RUDOLF STEPHAN HOFFMANN, *Erich Wolfgang Korngold*, Stephenson, Wien 1922. La prima biografia in lingua inglese è di BRENDAN G. CARROLL, *Erich Wolfgang Korngold 1897-1957*, Paisley, Wifion 1984 e dello stesso autore *The Last Prodigy. A Biography of Erich Wolfgang Korngold*, Portland, Amadeus Press 1997 pubblicata in occasione del centenario della nascita.

Julius sempre più abbagliato dal figlio ne parla a Mahler e porta il ragazzo ad una prova di una nuova produzione della *Zauberfloete*. Pare che usciti dal teatro Erich ricordasse esattamente i tempi di Mahler, le sue osservazioni ai cantanti, insomma ogni particolare della prova. Poco tempo dopo, Julius ed Erich si recarono a casa di Mahler e il giovane gli eseguì al pianoforte la cantata *Der Tod*: Mahler – racconterà Julius - con la musica in mano incominciò andare avanti e indietro per la stanza, sottolineando i passi più difficili e infine gridando: Un genio, ein Genie!

Brendan Carroll autore dell'ammirata biografia, apparsa in inglese, nel 1997 "L'ultimo prodigio", prende questa cantata come prova che Korngold è davvero l'ultimo ragazzo prodigio della musica occidentale. In *Der Tod*, Carroll ritrova le caratteristiche della musica di Korngold a venire e cioè: la ricchezza complessa e espressiva della tavolozza armonica che tende a dilatare il campo tonale a renderlo sempre più ambiguo pur mantenendolo; la forma rigorosa ben costruita e insieme l'impulsività dell'enunciazione, del respiro della frase musicale. Un'alternanza di spontaneità e rigore o meglio un rigore spontaneo o una spontaneità con rigore, insomma un bipolarismo in nuce in quella cantata e che accompagnerà tutta la musica di Korngold e verosimilmente la sua psicologia. E ancora. La scrittura pianistica è per Carroll la traduzione di un pensiero orchestrale come se "il piccolo Korngold" – come affettuosamente, più o meno affettuosamente, lo chiamavano i viennesi - pensasse per l'orchestra e non per il pianoforte.³ E' un'osservazione sulla quale converrà tornare.

Intanto soffermiamoci sullo stupore di Mahler che suggerisce a Julius di mandare Erich a scuola da Zemlinsky. Zemlinsky, classe 1871, era stato allievo di Brahms – e per questo doveva piacere al papà Julius – e sembrava a Mahler il mentore ideale perché grande direttore e grande compositore. Tra i due scattò un'immediata simpatia. Anche perché a differenza di Fuchs, Zemlinsky non era né ortodosso (si sa l'ammirazione che per lui aveva Schoenberg) né metodico, ma insegnò all'allievo ad affrontare e risolvere i problemi dell'orchestrazione o del contrappunto facendogli strumentare *Lieder* di Schubert o tempi delle sonate di Beethoven. L'invenzione dentro il corpo del canone viennese per eccellenza. Il cambiamento nella fedeltà come amava la Vienna di allora, incluso Schoenberg. Questo esercizio rafforzerà nel piccolo Korngold il senso della continuità del mestiere (era anche l'insegnamento che Zemlinsky aveva ricevuto da Brahms) e del canone occidentale; ne determinerà una propensione "retrospettiva", nel senso che poi si concederà volentieri a Zemlinsky, ma non a lui; sarà alla base della versatilità stilistica di Korngold che degenererà "nel mettere insieme ciò che insieme non andava messo", come con asprezza osserverà Adorno nell'unica recensione che scrive, ma negli anni Trenta, su Korngold; della sua facilità mimetica nel riscrivere pezzi, à la manière de: cosa che gli tornerà utilissima a Hollywood.

Zemlinsky, ammirato dalla naturale abilità pianistica di Korngold, spronò il piccolo ad esercitarsi ogni giorno. Nel giro di un anno il piccolo sviluppò una personale e ineguagliabile tecnica che lo trasformò subito in un grandissimo virtuoso permettendogli di iniziare una brillante carriera concertistica (anche se in questo campo i *Wunderkinder* non mancano affatto).

Una traccia della folgorante maestria di Korngold si ha in un disco in cui esegue le due sonate per pianoforte e ancora in un disco dei primissimi anni Cinquanta che Marcel Prawy – il primo artefice della Renaissance di Korngold - stampò a Vienna e in cui Korngold è solista e direttore insieme.

Una memoria acustica del giovane talento ce la restituisce un ricordo di Bruno Walter che, abitando un appartamento immediatamente sopra a quello dei Korngold, annota come da esso "scrosciasse foscamente il virtuosistico suonare del fanciullo prodigio". Siamo nel 1909. Il piccolo ha 12 anni.

Dicevo che il 1908 e il 1909 sono all'insegna del valzer che permea di se tutte le composizioni che il ragazzino va scrivendo: un ragazzino grassottello, dal viso molle e leggermente allungato come quello di Berg. Una foto del 1909 ce lo restituisce con i capelli rigati nel mezzo ed un sorriso assertivo. La giacchetta da collegiale chiusa mentre dal taschino esce la catenina di un orologio. In una foto del 1910, la riga non è più centrale, appare un ciuffo ribelle, ma il sorriso è più

³ B. G. CARROLL, *Warum The Last Prodigy?*, in A. STOLLBERG, (Hg.), *Erich Wolfgang Korngold*, Brooberg Verlag, München 2008, pp. 303-314.

melanconico, la giacchetta più raffinata con un bel bordino di raso scuro, è abbottonata solo in alto e fa intravedere la bianca camicia. La mano destra in tasca, gesto che nei ragazzini suona sfida al divieto dei grandi di mettere le mani in tasca, l'altra appoggiata ad una sedia. Un vistoso fiocco Lavallière nero al collo. La foto della celebre Madame d'Ora cerca di inscenare un adolescente non più molle. E' l'anno in cui inizia a studiare con Zemlinsky. Traccia evidente del suo insegnamento si rileva nella seconda sonata per pianoforte scritta nel 1910 e dedicata al maestro. Qui ritorna l'osservazione di Carroll secondo cui Korngold scrivendo per pianoforte pensa orchestralmente. È un'osservazione che deriva da uno scritto fulminante di Glenn Gould. Gould analizzando la *Seconda sonata op.2* ("il più classico sottoprodotto pianistico dell'epoca gugliemina") - in occasione dell'incisione di Antonin Kubalek - sostiene che "Korngold, pur avendola scritta in giovanissima età, ci ha dato con questo lavoro il progetto di quello che avrebbe potuto essere uno dei migliori saggi sinfonici della sua epoca." Schnabel, il grande pianista, interprete sommo di Beethoven, la tenne a battesimo a Berlino e la portò in giro nei suoi concerti con grandissimo successo.

Si rimase allora stupiti, come oggi, a maggiore ragione, si rimane stupiti dall'assoluta padronanza di Korngold della lingua, dello stile della sua epoca e soprattutto del mestiere. Nella seconda sonata, letta da Arne Stollberg come un luogo profetico forse non mantenuto di Korngold, - Wunderkind del moderno?- emerge soprattutto la capacità del ragazzo di mettere insieme in una sintesi stupefacente Skrjabin e il primo Schoenberg. L'insegnamento diretto di Zemlinsky dura solo un anno. Nel 1911 Zemlinsky si trasferirà a Praga. Papà Julius lo mandò a lezione da Hermann Grädener (1844-1929), allievo del celebre violinista e fondatore della scuola violinistica di Vienna Joseph Hellmesberger, "relicto del tempo passato e figura simbolica di un'antica tradizione" (Henri-Louis de la Grange); successore di Bruckner al conservatorio di Vienna e professore di coro e contrappunto. Saputa la notizia, da Praga, Zemlinsky mandò ad Erich una cartolina in cui domandava se Grädener facesse dei progressi. Studiò anche con Karl Weigl (1881-1949), allievo di Zemlinsky, musicista oggi davvero ignorato ma molto amato da Furtwaengler, Scherchen, Schoenberg. Korngold rimase certo in contatto con Zemlinsky e apprese molto dalle partiture, dal teatro d'opera di un musicista al quale Schoenberg riservò la profezia realizzata se non in piccola misura che il suo tempo sarebbe presto venuto. Credo che si debba a questo legame con Zemlinsky se opere di Korngold vennero eseguite sia nei concerti che Schoenberg direttamente organizzava ossia nella sua associazione per esecuzioni private e che si tennero dal '18 al '22, sia nell'ambito dei concerti dei lavoratori viennesi diretti da David Josef Bach tra il 1905 al 1934 che vide spesso Korngold ospite sul podio dirigere anche sue musiche in particolare la suite "Molto rumore per nulla". Mi richiamo all'esperienza di David Josef Bach perché nella sua programmazione trentennale per formare un repertorio per gli operai viennesi da Bach a Webern è possibile rintracciare un'importante terza via tutta viennese tra tradizione postromantica e modernità (tonalismo, serialismo, nuova oggettività) segnata da Zemlinsky, Schreker, Bittner, Horwitz, Weigl, Wellesz e appunto Korngold, il più giovane della compagnia.

2. L'amore per Johann Strauss e le sue conseguenze

L'assenza di Zemlinsky, la scomparsa di Mahler, rafforzano la presenza del padre, questo Leopold despota del XX secolo, il cui scopo consapevole è quello di trasformare il piccolo Korngold in una sua opera d'arte lontana dagli ismi novecenteschi per i quali il ragazzino sembra incline. E il padre non gli dà tregua e lo incita a lavorare. Ricorda Karl Böhm di una vacanza trascorsa con i Korngold: "Mentre tutti andavamo a fare i bagni, il Dr Korngold diceva a suo figlio: "Erich nix bagni - comporre"

Il rapporto tra padre e figlio fu un rapporto complesso - si è anche parlato del rischio di Erich di subire un'occupazione narcisistica da parte del padre - pur basandosi su un'apparente remissività del piccolo, se è vero che solo avanti negli anni il musicista ebbe a confessare alla moglie che lui non aveva nessuna intenzione di dedicarsi alla composizione e che lo aveva fatto solo per papà. Questa sottaciuta resistenza è in ogni caso attestata dalla sua decisione di accettare un posto di direttore e pianista ad Amburgo alla fine di gennaio del '21 nel teatro che aveva tenuto a battesimo con enorme successo *Die tote Stadt* il 4 dicembre 1920. Sarà richiamato d'imperio dal padre dopo

pochi mesi avvertito di una vita troppo – gli si disse – dissoluta. Di ritorno a Vienna per guadagnarsi da vivere Korngold si orienta sulla musica di scena e soprattutto sulla revisione delle operette viennesi. E lo fa perché vuole sposare Luzi, la donna della sua vita che lo salva dal padre, Luise von Sonnenthal che conosce nel 1917, ma che riesce a sposare solo nel '24: un matrimonio ostacolato da papà e mamma. La grande occasione viene nel '23 con la revisione di *Notte a Venezia* di Johann Strauss che andò in scena con successo al Theater an der Wien il 25 ottobre. Quel lavoro indica una data di non ritorno. Intanto perché è all'origine di una Renaissance e una rivalutazione di Johannes Strauss, ma in genere di tutta la famiglia Strauss, e di cui Korngold è il principale interprete e artefice. Si deve a lui l'invenzione del concerto di capodanno che tenne per la prima volta il 1 gennaio 1930 nell'ambito dei concerti dei lavoratori impaginando musiche degli Strauss, con il valzer dal *Rosenkavalier* di Richard Strauss e con suoi arrangiamenti. Risale al successo di *Notte a Venezia* il contatto con Max Reinhardt che si affida a lui per mettere in scena la *Fledermaus*. Reinhardt non lo lascerà più e lo vorrà con sé ad Hollywood e così alla fine gli salverà la vita. L'irruzione delle operette e del cinema fa rallentare il catalogo delle opere numerate che si fermano al numero 42. Ma sostanzialmente a partire dal '27 operetta e cinema costituiscono l'attività principale di Korngold. E il 27 è, come adesso vedremo, un anno cruciale per il musicista Korngold, così come il '33 che segna una cesura all'interno del suo catalogo inaugurato dal *Trio per pianoforte, violino e violoncello op.1* scritto tra il dicembre e il maggio del 1910 ed eseguito a Monaco nel novembre del 1910 dallo Schwarz Trio e dedicato a papà.

3. Ultimo romantico?

Questo padre ingombrante, critico temuto ma rispettato per l'enorme competenza, schierato su un fronte antimodernista, vuole e sa influenzare le scelte del giovane perché è convinto che l'opera del figlio debba dimostrare il suo assunto antimodernista Korngold da *Wunderkind* della modernità a ultimo romantico?

Questo padre così potente, così influente per la posizione che occupa, è al centro del pettegolesso viennese con una selva di aneddoti che puntano sul suo potere giornalistico, sul suo familismo umorale. Nel 1910, sulla "Fackel" (Dicembre 1910, nr.313-314, "Der kleine Korngold", p.1-4) Karl Kraus riassume così la questione. Prendendo spunto dal secondo nome di Erich, Wolfgang, osserva che il piccolo pseudo-Korngold del XVIII secolo ossia Mozart avrebbe perso il confronto con quello autentico del XX secolo perché, seppure dotato di talento era venuto al mondo senza la "Presse" (dove "Presse" sta letteralmente per stampa, ma anche per "Neue Freie Presse" che è il quotidiano sul quale scriveva Korngold). Kraus si chiede con micidiale candore che cosa sarebbe potuto diventare quell'altro Wolfgang se suo padre Leopold avesse avuto tanto le mani in pasta nel divino gioco così come li ebbe il vecchio Korngold.

Una vignetta degli stessi anni mostra i grandi maestri della Klassik da Haydn a Brahms, che, radunati davanti ad un manifesto che annuncia un concerto di Korngold raffigurato con un biberon in bocca, commentano: "tutto sommato senza giornali e senza essere ebrei in fondo ce la siamo cavata bene." Osservate come la polemica di Kraus si sia arricchita della variante antisemita.

Lo scandalo del vecchio Korngold e del suo familismo semita è sulla bocca di tutti. Nel maggio del 1914 Richard Robert, noto insegnante al conservatorio e giornalista, scrisse un polemico articolo sulla "Wiener Sonn-und-Montag- Zeitung" in cui attacca papà Korngold sostenendo che nelle sue recensioni è sempre meno critico e sempre più padre di Erich. Argomentazioni che, Ernst Krenek riprende nella sua monumentale autobiografia *Im Atem der Zeit, (Nel respiro del tempo)*,⁴ in un paragrafo dedicato a Julius Korngold e la critica musicale viennese, scrivendo senza mezzi termini di un conflitto di interessi del critico una volta che il figlio era divenuto un musicista professionista. Korngold padre avrebbe dovuto dimettersi, sostiene Krenek, dal momento che consapevolmente o meno finiva nelle sue recensioni con il dividere i concertisti tra coloro che eseguivano le musiche del figlio e chi non lo faceva, e vedeva i musicisti, tutti i musicisti come concorrenti del figlio.

⁴ E. KRENEK, *Im Atem der Zeit*, Hoffmann und Campe, Hamburg 1998, pp. 741-743.

«Inoltre il padre aveva un suo gusto che voleva imporre al figlio e dal quale in figlio non poteva deviare. Questa oppressione paterna alla fine portò alla distruzione del genuino e ricco talento naturale del piccolo. Il piccolo Korngold -continua Krenek - era un *Wunderkind* che scrisse la sua migliore musica all'età di tredici anni. Musica che era un'imitazione, una sorta di substraussiano ed esuberante zampillio. Ma quanta originalità si può attendere da un ragazzino di tredici anni? Ma almeno si orientava su un modello allora progressivo. Ma gli fu vietato di costruirsi uno stile personale e inchiodato a questo suo primo stile o perché piaceva al padre o perché con esso aveva raggiunto il successo».

Impietoso il ricordo finale: “In seguito il giovane uomo andò sempre peggio e quando lo vidi a Beverly Hills, dopo la morte del padre, era un uomo disilluso, spezzato che non poteva esibire che un numero di insignificanti e da lungo dimenticate musiche da film e di falliti tentativi nell'ambito della musica pura.”

Questo giudizio estremo e ingeneroso è formulato da un musicista che fu il bersaglio di Julius Korngold allorché questi cercò senza riuscirci a limitare l'enorme successo dell'opera di Krenek *Jonny spielt auf* (*Jonny suona per noi*, 1927), opponendogli l'opera di Erich *Das Wunder der Heliane* (*Il miracolo di Eliana*). È lì, in quel confronto che pubblico e critica danno Korngold per perdente, che si consuma l'estraneità tra Korngold e la musica contemporanea dopo i grandi successi di *Violanta* e di *Die tote Stadt*. È quello scacco che anticipa gli scenari della ricezione korngoldiana degli anni cinquanta quando il musicista, stanco di scrivere per Hollywood, ritorna alla musica pura e i suoi concerti per violino o violoncello, i suoi pezzi orchestrali conoscono un grande successo di pubblico perché è musica di grande fattura, di grande impatto emotivo, ma la critica ne percepisce il gesto fuori tempo, l'invecchiamento.

Come dirà Poulenc, poco prima di morire nei primi anni Sessanta, la guerra ha fatto invecchiare tutto, tranne i viennesi contro i quali si era battuto Julius Korngold. I giovani musicisti trovarono nella scuola di Vienna il loro lievito per la loro pasta. E Poulenc parla dell'invecchiamento della nuova musica inclusa quella di Hindemith, dando per scontato che la musica più legata alla tradizione o quella “viennese” non schoenberghiana a metà guado tra conservazione e innovazione era stata cancellata. Capita a quei maestri ciò che capiterà in Italia alla generazione degli anni Novanta.

4. Il bello korngoldiano

Il problema del gusto paterno di cui parla Krenek va al di là della sfera individuale. Julius vuole imporre il suo gusto come norma del comporre e se Hanslick aveva scritto sul “bello musicale”, il suo erede scrive sul “bello korngoldiano”. La battaglia antimodernista, contro tutti gli ismi del novecento, è riassunta dal vecchio Korngold, poco prima dell'*Anschluß*, in un libro che sembrava scomparso, ma le cui bozze sono state invece fortunatamente ritrovate qualche anno addietro: *Atonale Götzendämmerung. Kritische Beiträge zur Geschichte der Neue Musik-ismen. (Il crepuscolo dell'idolo atonale. Contributi alla storia degli ismi della nuova musica)*. A questi “ismi” - e cioè: atonalismo, serialismo dodecafonico, nuova oggettività, jazz - dell'intellettualistica e impotente musica contemporanea - aggettivazione che il nazismo farà propria per qualificare la *entartete Kunst*, l'arte degenerata, in un corto circuito che certo non salverà la famiglia Korngold dall'esilio proprio perché ebraica- papà Julius vuole opporre soltanto un solo *ismo* quello del genio, della spontaneità del genio. Da quanto ne posso ricavare dall'analisi di Arne Stollberg,⁵ papà Korngold riprende la dicotomia schilleriana tra artista ingenuo e artista sentimentale per riaffermare il principio della naturalità della tonalità e del suo non esaurimento; il sentimento della sanità in opposizione alla malata follia concettuale dei profeti del futuro. Questa è la missione che aveva affidato al figlio insistendo sul cliché della spontaneità dell'invenzione musicale del musicista geniale e irriflessivo. Il giovane Korngold ha la missione di mostrare al mondo che con le sue opere è tornato il tempo del musicista ingenuo, per salvare la tonalità minacciata di distruzione dalla nuova musica. Su queste rivendicazioni salvifiche si pone Korngold espressamente, una volta che il padre è morto, dopo il '45, nel momento

⁵ A. STOLLBERG, *Der "Ismus des Genie"*, in A. STOLLBERG (Hg), *Erich Wolfgang Korngold*, cit., pp.25-42

in cui vuole lasciare Hollywood per tornare ad essere musicista “puro”. Ma dopo che la sua musica molto apprezzata dal pubblico ma osteggiata dalla critica che la trovava – secondo una maligna definizione di un critico newyorkese “molto *korn* e poco *gold*” - Korngold si lasciò andare a dichiarazioni contro il modernismo lamentandosi non solo del fatto che lui fosse stato dimenticato ma che ad essere dimenticato era stato anche il magistero del padre. Con un intraducibile gioco di parole Korngold ci dice che l'età atomica ossia l'*Atomalter* si completa nell'*atomalen*. La musica atonale come segno dell'apocalissi atomica.

E probabilmente il più grande sconforto lo ebbe allorché tornato da Hollywood nella Vienna del dopoguerra, l'opera *Die Katrbin* che risaliva al 39 venne accolta molto tiepidamente in un teatro semivuoto: “Questa non è più la Vienna, la Staatsoper di Korngold”, ebbe a dire disperato, e decise di tornarsene in America.

Dal '47 al '57 Korngold uscì dalla fortezza di Hollywood in campo aperto e la sua musica pura che pure era eseguita dalle migliori orchestre americane come dai migliori direttori era accolta con entusiasmo dal pubblico ma come musica in ritardo, demodé dalla critica. Come demodé apparì ad un critico di Monaco che lo intervistò Korngold stesso con il suo modo di parlare, di muoversi. Era già Korngold stesso un pezzo di memoria, del mondo di ieri a conferma di un detto di un gentiluomo palermitano che la precocità invecchia.

Morto a sessanta anni nel 1957, l'oblio cadde su Korngold, anche se negli anni Cinquanta Marcel Prawy, forse il più ricco serbatoio musicale del Novecento, ne cercò un rilancio. Ma erano gli anni di Darmstadt, anni in cui anche Poulenc soffriva di non essere più di moda. Di moda era Boulez.

Sono, in effetti, gli anni Settanta, la seconda metà di quegli anni, che fanno registrare un nuovo interesse non solo per Korngold, ma per quella terza via viennese che pur opponendosi al tradizionalismo postbrahmsiano di un Prohaska, non si collocava esattamente sulla linea della Nuova scuola di Vienna. È interessante osservare che in quegli anni forse un po' prima ritorna il simbolismo, il decadentismo e soprattutto lo Jugendstil. Questo doppio ritorno fa rinascere l'interesse per Zemlinsky, per Schreker, per Korngold e soprattutto per il loro teatro musicale. Alla fine degli anni Settanta a Vienna potei assistere alla ripresa di varie opere di Zemlinsky e di Schreker. Di Korngold ascoltai le sue musiche giovanili, le sonate il sestetto, la musica di scena per *Troppe rumore per nulla*, il quartetto d'archi e vari *Lieder* e rimasi colpito dal carattere particolarmente “morbide” di questa musica. A Venezia, già nel 1980, Mario Messinis, con gran tempismo critico, organizzò la Biennale musica attorno al tema della “musica nella secessione” cercando di uscire fuori dalla secca opposizione tradizione/modernità esplorando questo campo attorno alla nuova scuola di Schoenberg e che la guerra aveva cancellato. Riprendono da allora la via per il teatro le opere di Schreker come *Die Gezeichneten* (I segnati), *Der ferne Klang* (Il suono lontano), di Zemlinsky, *Eine Florentinische Tragödie* (Una tragedia fiorentina), e quelle di Korngold soprattutto *Violanta* e *Die tote Stadt* risuscitata con interesse a New York e poi in Germania con un ritorno finalmente, nei primi anni Ottanta, con la magnifica regia di Goetz Friderich e la direzione di Hollreiser a Vienna, nella città che aveva dato al suo autore il più grande successo tra le due guerre.

Ma se negli anni Ottanta il recupero della terza via era orientato a sottolineare più il rapporto con il moderno che lo sguardo retrospettivo di quei musicisti, imbarcando con qualche difficoltà il Korngold già di *Die tote Stadt*, (*Violanta* sembrava più interessante anche perché traduceva il cinquecento italiano in una tragedia freudiana), il maggiore interesse degli anni Novanta (segnalo la produzione di Catania), e l'occasione del centenario, ha fatto registrare un autentico boom di produzioni korngoldiane: è cambiata prospettiva perché sembra riprendere – in alcuni commentatori antimodernisti e giovani rampanti neoromantici- gli anatemi del vecchio Julius contro la modernità viennese e il serialismo degli anni Cinquanta ormai sepolti. Il *Wunderkind* della modernità è oggi consacrato soprattutto come ultimo romantico o come avrebbe voluto suo padre depositario di un linguaggio della spontaneità e della naiveté che la dittatura schoenberghiana e darmstadtiana avrebbero rimosso.

5. Le opere di successo

Dunque a cinquanta anni Korngold ci dice che è stato dapprima un *Wunderkind* e poi un autore di opere di successo in Europa almeno sino all'arrivo di Hitler.

Le opere sono *Der Ring des Polykrates* (L'anello di Policrate), opera giocosa in un atto andata in scena sotto la direzione di Bruno Walter il 28 marzo 1916 insieme all'opera tragica in un atto *Violanta*. Dopo questo dittico arriva l'opera in tre quadri *Die tote Stadt* andata in contemporanea ad Amburgo sotto la direzione di Egon Pollak e a Colonia con Otto Klemperer il 4 dicembre 1920. La prima a Vienna sarà invece il 10 gennaio 1921 diretta da Franz Schalk con Maria Jeritza e Richard Mayr che interpreta il ruolo- cammeo Pierrot. La quarta opera è *Das Wunder der Heliane* ("Il miracolo di Eliana") opera in tre atti in prima esecuzione ad Amburgo il 7 ottobre 1927.

Sono questi quattro titoli che garantirono la fama di Korngold operista, incrinata, come abbiamo visto, dal *Miracolo di Eliana*. A questi titoli vanno aggiunti l'opera in tre atti "Die Kathrin", andata in scena a Stoccolma il 7 ottobre 1939. E infine *Die stumme Serenade* commedia in musica in due atti che fu rappresentata a Dortmund il 19 novembre 1954.

Violanta su soggetto di Hans Müller, un collega di Brunn del padre, si iscrive in quella moda fine secolo nota come "Renaissancismus". La moda per il rinascimento italiano che risale all'edizione dell'opera di Bukhardt oltre che alle riflessioni di Nietzsche aveva contagiato la letteratura tedesca da Hofmannsthal, a Schnitzler, a Thomas Mann che subito se ne ritrassero per cederla ad una letteratura meno nobile. Il teatro musicale arriva in ritardo ma si attesta sino alla fine della prima guerra mondiale. E certo si possono citare *Mona Lisa* di Schelling (1915), *Eine florentinische tragödie* (1917) e *Die Gezeichneten* (1918) di Schreker. Ma a differenza dell'opera di Schilling le altre che ho citato e alle quali va aggiunta la *Violanta* leggono il rinascimento in chiave freudiana. E' il caso del libretto di Muller che strapazza il cliché del letterario "Renaissancismus" dando della protagonista Violanta una lettura psicoanalitica e puntando sull'ambivalenza dell'odio-amore nei confronti del violentatore della sorella che uccide, ci consegna il ritratto di una donna socialmente repressa e che ha le caratteristiche di una femme fatale.

L'ambiguità dell'armonia progressiva, - così sostiene in un bel saggio Janine Ortiz⁶ - le sottigliezze timbriche, la complessa e duttile drammaturgia musicale segnata dall'uso dei leitmotiv, la scomposizione e ricomposizione dello stesso materiale in nuovi aggregati che segnalano l'ambiguità, la trasformazione dell'impulso psicologico fa di *Violanta* non un'opera verista come si ostinavano a credere sia Erich che Julius ma radicata nel moderno, nella Vienna moderna così come lo sono le opere di Zemlinsky e Schreker.

6. Die tote Stadt

Il libretto dell'opera, scritto dal padre, insieme al figlio, sotto lo pseudonimo Paul Schott, origina dal celebre romanzo *Bruges-la-Morte* di Georges Rodenbach (1855-1898), scrittore decadente fiammingo, pubblicato dapprima a puntate su "Le Figaro" (4-14 febbraio) e poi da Flammarion nel giugno del 1892, con una illustrazione del pittore Khnopff, e ben 35 foto di Bruges, ritenendo lo scrittore che la città del silenzio fosse la vera protagonista della storia. Mallarmé riteneva Rodenbach uno dei più assoluti e preziosi artisti che lui conoscesse. La sua arte - scrive Mallarmé - è insieme sottile e precisa

E *Bruges-la-morte* entra nella narrativa simbolista, che aveva trovato in Huysman e nel suo *A rebours* del 1884 la summa del simbolismo-decadentismo, rompendo in maniera radicale con la narrativa di stampo realistico-naturalista.

Il soggetto di *Bruges-la-morte* ricorda quello di *Vera* uno dei *Racconti crudeli* di Villier de l'Isle-Adam, il cui protagonista si dedica al culto della moglie morta cadendo nella illusione di una riunione.

Tutto è sogno, solitudine, silenzio nella scrittura di Rodenbach che pur rifiutando il realismo mantiene tuttavia un qualche legame con il naturalismo. Tutto sembra un monologo interiore alla Dujardin che vira però nel realismo del finale con delitto e processione.

L'immagine preraffaellita della morta, la treccia come feticcio sessuale oggetto di un culto morboso e funerario, il mix tra bigottismo ed erotismo, sangue e incenso, la fissazione analogica, il

⁶ J. ORTIZ, *Violanta*, in A. STOLLBERG (Hg), *Erich Wolfgang Korngold*, cit., pp.153-172.

suo allentamento, la città che si vendica degli sberleffi del teatro ristabilendo il silenzio della morte con il delitto che trasforma in coatta la libera scelta del protagonista. Questi i tratti di un romanzo che ebbe un successo enorme richiamando l'attenzione di Henry James che ne riprende il tema in *The Altar of the Dead* (Altare dei morti, 1896). Alla fine degli anni Settanta del secolo scorso, François Truffaut si richiama a James e indirettamente a Rodenbach per il suo struggente film *La chambre verte*.

Korngold padre e figlio si servono per il libretto della riduzione teatrale *Le Mirage* già fatta da Rodenbach, ma trasformano tutta la trama in un sogno-incubo del protagonista, regalandosi così un ambiguo happy-end. Questa scelta incide fortemente sulla struttura dell'opera.

Die tote Stadt - come già ricordavamo - fu data in contemporanea ad Amburgo e a Colonia il 4 dicembre 1920. Ma la sua consacrazione si ebbe alla prima, a Vienna, il 10 gennaio 1921. E' dopo Vienna, dopo quella serata che la memoria dei protagonisti e di alcuni speciali testimoni ci restituisce come magica, che *Die tote Stadt* divenne l'opera per eccellenza di Korngold, e quella che esprimeva al meglio il mood di una Vienna ormai ex-capitale vissuta come una città morta. A trascinare l'opera di successo in successo in Europa, sino a quando Hitler ne vietò la rappresentazione -, concorsero in modo determinante due grandi cantanti come Lotte Lehmann e Richard Tauber. Ancora negli anni Novanta, un vecchio Café viennese sull'Opern Ring appariva come un luogo della memoria di quei due interpreti, ed entrandovi si era avvolti dalla melodia dell'aria più famosa di Marietta, *Glück das mir verblieb* (O felicità che m'è rimasta), l'ultima grande melodia o hit del teatro musicale tedesco - soleva esclamare Marcel Prawy - che il mondo riconosce.

All'ascolto, *Die tote Stadt* per la lussureggiante tavolozza armonica rimanda a Richard Strauss, a certo gigantismo mahleriano, ma tutto suona come già visto o sentito e di cartapesta. Eppure si rimane ammirati per la padronanza del vocabolario dell'epoca dal quale Korngold prende ciò che gli bisogna, e per l'adesione descrittiva ad un libretto che stravolge con un finale happy end, molto piccolo borghese, il romanzo di Georges Rodenbach che narra della feticistica devozione di un vedovo alla memoria della moglie scomparsa e per la quale trasforma la casa in un memoriale con vestiti, foto, oggetti e treccia bionda in bacheca. Hughes Viane, il protagonista del romanzo di Rodenbach, vive nel ricordo di lei avvolto nel silenzio di Bruges città morta, sino a quando non incontra per strada una donna che gli ricorda esattamente sua moglie. Ebbene nel romanzo Rodenbach fa innamorare il suo personaggio della sconosciuta che si rivela essere una ballerina. Vittima dell'analogia e delle differenze che via via emergono e che oppongono l'immagine della sua defunta alla realtà più volgare della ballerina; vittima anche dei raggiri della donna e del suo spregiudicato vitalismo che lo mette in ridicolo, sino a quando lei lo costringe a riceverla in casa sua. E la ballerina nel giorno della processione del Corpus Domini viola il santuario della memoria, inizia a danzare con la treccia della morta. Questa ennesima violazione fa perdere la ragione ad Hughes che la uccide rendendola alla fine eguale alla sua morta. Così il romanzo.

Nell'opera invece la storia del protagonista che si chiama Paul e la ballerina Marietta si consuma nella fantasia del protagonista che si invita a casa sua la ballerina, ma la lascia andare alle prove in teatro pur sentendosi attratto da lei. Quando Marietta esce, Paul cade in trance e sogna la storia con Marietta sino all'omicidio.

Svegliatosi dall'incubo si accorge che tutto è come prima: niente cadavere e la treccia in bacheca. Decide allora di lasciare Bruges perché i morti sono morti e non ritornano.

L'opera si snoda in tre atti ed è costruita sull'antitesi sogno-realtà. Ebbene il sogno occupa due terzi dell'opera estendendosi dalla sesta scena del primo atto sino alla seconda del terzo, mentre sono realiste le prime cinque del primo atto e la terza del terzo.

Seguo la precisa analisi di Laureto (*La città allegorizzata, Die tote Stadt di E.W.Korngold*):

«Dal punto di vista della fabula narratologica, il tempo reale (o *temps chronique*) che intercorre tra la quinta scena di I e la terza di III è brevissimo. Marietta esce, si accorge di aver dimenticato ombrello e rose, torna indietro e se ne va definitivamente. Pochi minuti come risulta dalle parole della donna stessa: *Da bin ich wieder | Kaum dass ich sie verlassen*. Il tempo onirico è invece iperbolicamente dilatato (o sospeso) sia drammaturgicamente (la durata effettiva sulla scena della visione è di circa 90 minuti), sia da inequivocabili indicazioni temporali degli autori. Il

fenomeno è quindi macroscopico e, palesemente, intenzionale: in un tempo reale concentratissimo accade una complessa e lunga vicenda vissuta però sul piano onirico”.

I tre atti sono intimamente collegati da due preludi ed è come se Korngold volesse evitare che il flusso della vicenda venisse spezzato. Anche il passaggio tra realtà e sogno (quinta e sesta scena) avviene senza soluzione di continuità. Nei preludi Korngold deposita tutta la sua maestria orchestrale dalla variegata articolazione timbrica che impone un organico gigantesco di 120 orchestrali, più vari ensemble sulla scena.

Mario Tedeschi Turco, autore dell'unica monografia dedicata a Korngold e pubblicata nel 1997 (Verona, Cierre edizioni), vi ha sottolineato

«l'uso degli accordi paralleli forse appreso da Debussy. L'impiego del “ripieno tonale” alla Debussy, esperito sistematicamente da Schreker in *Der ferne Klang* fa superare a Korngold il rischio della semplice discendenza wagneriana, e svela, nella sua cifra estetica, la somma di influenze di varia natura che ebbe a subire per la definizione del suo pensiero»

Ma ciò che rimane impressa è soprattutto la “sublime vena melodica”. Ho detto dell'aria di Marietta nel primo atto, ma l'altra hit è a metà dell'atto II l'aria di Pierrot *Mein Sehnen, mein Wähnen, es träum sich zurück* (Ogni mio desiderio, ogni mio pensiero si sogna al passato). Korngold immagina che la compagnia degli attori, impegnata in teatro in *Robert le diable*, trasformi la città religiosa in una scena teatrale che ne ridicolizza il beghismo. Al centro di questa rappresentazione Pierrot canta la sua aria. Ancora una volta un lento valzer che nella sua disarmante tristezza non lascia scampo.

7. La città morta vivrà. La recensione della prima viennese

Su “Musikblätter des Anbruch” (III, 1921, n.3, pp.61-64), in occasione della prima viennese del 10 gennaio 1921, Stefan Hoffmann, che nel '22 pubblicherà la prima monografia su Korngold appena venticinquenne, scrive una recensione che ci fa capire come i contemporanei soprattutto se, come in questo caso, molto partigiani, collocasse il fenomeno Korngold. Per evitare qualunque equivoco, Hoffmann dichiara subito che lui è stato tra i primi nel credere in Korngold, e che non ha avuto mai alcun dubbio sulla genuinità delle sue doti, sulla forte potenza artistica della sua musica, sul suo favoloso istinto per la forma e la sua realizzazione, sull'inesauribile fantasia nella metamorfosi della scrittura, sul suo coraggio di scrivere oggi tonale e cantabile.

Ma la questione che si pone il critico è come collocare *Die tote Stadt* all'interno del teatro tedesco, all'interno della questione dell'opera tedesca schiacciata dal miraggio intellettualistico dell'opera totale, dall'ossessione della scrittura polifonica e dalla schiavitù in cui ha costretto il canto. In questa situazione di stallo la scena tedesca è stata dominata dal verismo ed oggi – dice Hoffmann- dalla sua forma più raffinata che è Puccini. Ma intanto la musica tedesca- ci informa il critico- ha reagito con la sapienza della tecnica motivica psicologica di Strauss e con la fantasia coloristica di Schreker, mentre tutti e due hanno portato avanti l'innovazione armonica e reintrodotta la leggerezza melodica. La linea è la semplificazione dello stile e il rafforzamento degli elementi melodici.

Korngold – dice Hoffmann - ha imparato tutto questo ed ha creato un ponte stilistico tra Strauss e Puccini. Questo è il punto. *Die tote Stadt* documenta la rinascita dell'opera tedesca, perché mette insieme Strauss e Puccini. Che davvero questa fosse la questione per la sopravvivenza della forma-opera ci lascia davvero perplessi, perché allora smentita dal fatto che il teatro musicale a Parigi con Milhaud e Poulenc, a Berlino con Busoni e Weill e poi con l'accoppiata Weill-Brecht, metteva già in campo numerose varianti che indicano altre direzioni. A Vienna *Erwartung*, *Le Pierrot lunaire* indicavano altre prospettive come dimostreranno *Wozzeck*, *Lulu*, *Jonny spielt auf* e soprattutto *Mahagonny*. Insomma pare davvero fuorviante a noi, ma lo era anche a una parte dei contemporanei limitare la fortuna e la possibilità della rinascita dell'opera tedesca al connubio Strauss - Puccini. Più che un ponte, Hoffmann indica un binario morto. Ciò che oggi ci appare paradossale è che sia giusto quella prospettiva, una tra le tante possibili, ad essere riproposta come l'unica per valutare la validità di *Die tote Stadt*. Come allora Hoffmann, così oggi ciò che si propone è saltare il moderno. Ciò era

possibile ad Hoffmann perché critico militante che lotta contro l'affermazione del moderno e non vede le prospettive che il moderno apre dentro la forma-opera, ma non è possibile a critici e musicologi di oggi, *après-coup*, che non possono negare la storia del moderno e le sue opere. Sarebbe una forma curiosa di negazionismo che falsifica la storia, un atto autoritario che si apparenta alla violenza purificatrice del nazismo.

Avverte però Hoffmann nel recensire *Die tote Stadt* il rischio di banalizzazione e invita a un maggior controllo contro gli eccessi, il piacere degli estremi come ad esempio il finale del primo atto; avverte anche la necessità di limitarsi nella concessione melodica per mantenere alta la purezza dello stile e l'impatto dell'insieme, anche se elogia il tre quarti del "piccolo Korngold" nelle due arie di Marietta e di Pierrot che sono diventate però negli anni i veri emblemi di quest'opera.

Se questi sono i rischi a venire, punto di forza è per Hoffmann la sorprendente forza d'impatto di una musica che non dà tregua dall'inizio alla fine. Apprezza il critico la ricchissima polifonia motivica e la sottile variazione tematica (gli esecuti contano sino a 24 leitmotiv, altri si limitano a quattro). Su questo fondamento tematico vien fuori un suono orchestrale bellissimo, vivo, originale con il ricorso all'harmonium e al pianoforte come strumenti obbligati. Al critico piacciono il tono mistico, le processioni, le grandi scene d'amore del secondo e del terzo atto che a noi suonano di cartapesta; sottolinea il tono rassegnato e aggiungerei colloquiale – con quel reiterato Herr Frank - della prima aria di Brigitte in apertura dell'opera. Ma a parte i singoli dettagli Hoffmann osserva un progresso nello stile che si basa a suo dire sulla necessità della realtà teatrale e della capacità di Korngold di mettere l'arditezza atonale al servizio del tonale. Solo un genio come Korngold può farlo dice Hoffmann.

Della serata, quasi una serata di gala ricorda la Jeritza, elogia la direzione di Schalk che era davvero un gran direttore, secondo direttore alla Staatsoper insieme a Richard Strauss, che ne era direttore principale per cinque mesi all'anno. Elogia naturalmente la Jeritza. Elogia Meyer cantante scoperto da Mahler e che era stato l'interprete di re Mark nel suo leggendario *Tristan* all'Hofoper. Ma Mayer sarà anche il primo Barak nella *Frau ohne Schatten* e soprattutto il primo Ochs del *Rosenkavalier*. Anche se con delle incertezze tecniche Meyer era un attore di una presenza scenica incomparabile. A Mayer, quella sera, è bastato il suo Lied di Pierrot per conquistare il pubblico. Il successo della serata fu assolutamente splendido. Altro che miraggio, questa città morta, dice Hoffmann, vivrà.

8. Korngold come Pierrot?

Il 10 gennaio del 1921 dunque *Die tote Stadt* ebbe la sua prima a Vienna e quella sera Maria Jeritza ha fatto di *Glück, das mir verblieb*, l'ultima grande melodia di successo del teatro tedesco. Eppure quella sera, ricorda Luzi, la moglie di Erich Korngold e così ricorda anche la Jeritza, a scatenare l'ovazione fu il Lied di Pierrot cantato da Richard Mayr "il più indimenticabile dei cantanti viennesi". Ma perché quel Lied, un lento tre quarti sulla nostalgia del passato, fa scattare il teatro in una grande ovazione?

Perché dice in un bel saggio Harald Haslmayr,⁷ quella sera Richard Mayr, interpretando Pierrot, una delle figure più radicate nella tradizione popolare austriaca ma anche nel moderno - se ne ricordi l'apparizione in Schoenberg, Musil, Beer-Hoffmann, Schnitzler - per qualche minuto riuscì a mettere insieme i bei cocci artistici del distrutto mondo dell'Austria Felix.

Quel valzer dalla disarmante tristezza non lasciò scampo ai viennesi che, nel '21, in una città ex-capitale di un Impero, povera, affamata, videro sulla scena dell'ex-Hofoper, un loro eroe teatrale, Richard Mayr intonare questo canto sublime sulla nostalgia del mondo di ieri. È per questo suo dolce insistere sul passato, che Vienna si identificò con *Die tote Stadt* e vide in Korngold il suo ultimo Pierrot.

⁷ H. HASLMAYR, " ... es träumt sich zurück..." in A. STOLLBERG (), *Erich Wolfgang Korngold*, cit., pp.173-186.