

IL GRANDE SPETTACOLO



DA KORNGOLD
A HITCHCOCK



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DELL'AQUILA



IL NUOVO
MONDO



The art of losing isn't hard to master

Vertigo è un bouquet di preghiere inesaudite. Vertigo trascina nel flusso della corrente, dove sono caduti ponti e parapetti, non c'è più nulla che possa servire per potersi aggrappare. Vertigo è la solitudine estrema, all'ultimo stato, dove si inizia ad scoltare il silenzio delle cose, degli oggetti più inutili: diventano animati, comunicano. Vertigo è il ritmo seducente di una caduta verso un lago ghiacciato dove il riflesso del proprio volto, sofferente, a tratti raccapricciante, non permette di abbandonare una passione carnale, divenuta un'impetosa ossessione verso un piacere dove la parola amore non è mai stata decisiva. Vertigo ci lascia soli con le mani tremanti, che non smetteranno di esercitare quel tremolio debilitante fino a quando l'immagine della figura persa per sempre non si congederà, per merito di una qualche consolazione fasulla che abilmente lenirà un dolore ormai diventato indelebile. Vertigo è "One Art" di Elizabeth Bishop. Vertigo non ci permette di cercare alibi al di fuori, ma ci fa vivisezionare le proprie colpe dentro noi stessi. Vertigo è la centralità di un personaggio secondario e del suo vero amore, l'unico presente, non solo non corrisposto, ma nemmeno percepito, la più grande delle tragedie. Vertigo siamo noi che portiamo un bouquet di fiori a un fantasma, tutti i giorni, consapevoli della sofferenza e irrimediabilmente malati.

Mattia Agnelli

Illustrazione in copertina

disegno preparatorio per *like Midge, everyday* 2019

di Mattia Agnelli

MARTEDÌ 15 *Palazzetto dei Nobili*

ore 18

proiezione di *Vertigo* di Alfred Hitchcock in collaborazione con *L'Aquila Film Festival*.

MERCOLEDÌ 16 *Auditorium del Parco*

ore 15

prova aperta di *Un'operetta impazzita*, un lavoro di Giacomo Agosti da *Die Tote Stadt* di Erich Wolfgang Korngold.

ore 18

Fra doppio e reincarnazione: Rodenbach, Korngold, Hitchcock
Incontro di studio con Mattia Agnelli, Giacomo Agosti, Massimo Fusillo, Serena Guarracino.

ore 21

un'OPERETTA IMPAZZITA

un lavoro di Giacomo Agosti da
Die Tote Stadt
di Erich Wolfgang Korngold

Paul
Petri Vesa

Marietta, ballerina
Satu-Kristina Vesa

Frank | Pierrot
Markus Nieminen

al pianoforte
Jouni Suntio

L'Associazione Il Nuovo Mondo ha già portato all'Aquila due anni fa, in occasione della Perdonanza, un adattamento dell'opera *La figlia di Iorio* di Ildebrando Pizzetti. Proseguendo in questo recupero di opere non canoniche del Novecento, presentiamo ora un adattamento de *La città morta* (*Die tote Stadt*, 1920) di Erich Wolfgang Korngold, produzione con cui si chiude il mio mandato di Referente per le Attività culturali dell'Università dell'Aquila. E mi sembra significativo chiudere con un'opera in cui si percepisce la sinergia fra le arti, e si incrociano richiami al teatro, al cinema, alla letteratura.

La trama di quest'opera è infatti simile a quella di un grande capolavoro di Alfred Hitchcock, *Vertigo* (1958, distribuito in Italia come *La donna che visse due volte*): entrambi raccontano l'ossessione amorosa per una donna che assomiglia in modo perturbante a una morta, adorata con un feticismo chiaramente necrofilo. Korngold e Hitchcock attingono a fonti diverse: il primo riprende un romanzo decadente, *Bruges la morta* (1892) di Georges Rodenbach, mentre il secondo adatta un romanzo *noir*, *Fra i morti* (1954) di Boileau e Narcejac; ma al di là delle fonti dirette, si tratta di un motivo abbastanza diffuso, una sorta di versione secolarizzata del mitema della reincarnazione, che rientra nelle dinamiche del doppio, tese a scardinare ogni forma di identità, e a destabilizzare anche il confine fra vita e morte (Poe, Galdo, Fusini, Nodier, Kleist...).

Nel passaggio dal decadentismo simbolista di Rodenbach al modernismo di Korngold, la psicanalisi ha giocato un ruolo importante, come dimostra il ruolo centrale del sogno. Proprio in quegli anni, nel 1917, Freud pubblica *Lutto e malinconia*, che può funzionare benissimo come un commento a *La città morta*, soprattutto quando tratta la perdita di interesse per il mondo e la psicosi allucinatoria del desiderio. Grazie alla forza purificatrice del sogno, Paul si è liberato dell'ossessione funebre, e sembra pronto a una nuova vita. Un finale sospeso e malinconico, certo non euforico (come avrebbe fatto pensare il primo titolo scelto, *Il trionfo della vita*), ma ben lontano dai due omicidi con cui si chiudono i due romanzi, e un po' anche dalla morte accidentale con cui finisce il film di Hitchcock. Niente annientamento tragico della donna dunque, ma l'inizio di un lento percorso catartico.

Massimo Fusillo

Illustrazione pag. 5
Scandalo al sole 1959
di Delmer Daves



Il suono saturo del Technicolor

Ascoltando a occhi chiusi una registrazione della *Tote Stadt*, si percepisce una molteplicità di piani musicali.

Strati armonici che si frantumano gli uni negli altri, come le stanze dell'appartamento chiuso del

protagonista invaso da una musica che ha le sonorità di Richard Strauss.

Ha un colore questa musica, almeno nel nostro cervello?

L'opera è costruita benissimo, con due atti in interno che racchiudono l'esterno surreale e ispirato a Meyerbeer del secondo atto. Nel terzo atto le finestre aperte fanno entrare la musica della processione che si sgrana.

Sembrirebbe difficile non dare una risposta pastosa o impressionistica alla domanda che ci siamo posti prima. Eppure, il mondo musicale di Korngold spinge cromaticamente più in là: la golosità dei picchi di quel suono avrà bisogno di uno strato più denso.

A metà degli anni Trenta si assiste a un passaggio fondamentale nella registrazione della luce in movimento sulla pellicola a colori.

Il primo brevetto della *Technicolor* – cosiddetto a due strisce – permetteva una gamma molto limitata di tinte, con l'esclusione del blu e l'impossibilità di filmare in esterno.

Dopo che Walt Disney fece conoscere al mondo le possibilità del *Technicolor* a tre strisce (con le *Silly Symphonies* e i *Tre Porcellini*), il colore cinematografico si approfondì in sostanza e prese quella brillantezza di luce che conosciamo (per sentito dire, cioè in attesa di vederlo restaurato) in *Becky Sharp* (1935) e per diretta visione negli splendidi esterni del *Sentiero del Pino Solitario* e di *Ramona* (1936).

Se proviamo a parallelizzare la storia del colore nel cinema americano con quella delle colonne sonore – il genere che diverrà il mestiere per Korngold una volta a Hollywood – assistiamo a un fenomeno interessante. Mentre gli studios più esclusivi, come la *MGM*, nicchiano ad accogliere la nuova emozione e proseguono sulla strada di uno splendido e algido bianco e nero, realtà dinamiche come la *Warner Brothers* (luogo di lavoro di Korngold) e soprattutto gli studios più piccoli (*RKO*) e gli indipendenti (*Selznick*) spingono per l'adozione del nuovo medium.

In pari tempo, negli stessi studios che ho menzionato (*RKO*, *Warner*, *Selznick*) si fa strada un'idea musicale nuova. L'uso del 'motivo' – cioè dell'identificazione del personaggio o di una particolare condizione – si allarga fino a diventare il substrato del film intero: riempie gli spazi e imbriglia lo spettatore, creando un sistema di rimandi il più delle volte dolci e suadenti nella memoria. Mi riferisco alle composizioni di Max Steiner (il figlioccio viennese di Richard Strauss), la

cui sinfonia a colori più nota porta il nome di *Via col Vento*. Che tutto questo sia avvenuto nel nome dell'ebraismo, è un fatto importante.

Steiner crea l'idea musicale di cui sopra per il primo film in bianco e nero voluto da *Selznick* sul tema dell'antisemitismo in America, intitolato *La sinfonia dei sei milioni* (1932). Ma che questa materia musicale si mescoli col colore, è ancora più importante, perché apre un doppio fronte emotivo in chi guarda: la sollecitazione luminosa allargata e quella del suono esteso e retrattile.

Ecco perché la partitura di *Korngold* per *Le avventure di Robin Hood* (1938) è così perfetta da aver meritato l'Oscar – perché l'idea musicale sensuosa, desunta dal *Till Eulenspiegel* di *Strauss*, si fonde con la fotografia in *Technicolor* fino a creare un materiale unico, pastoso e smagliante.

Guardate per contrasto il primo film a colori con *John Wayne*, *The shepherd of the hills* (1941) – in italiano si chiama *Il grande Tormento* ma non è molto noto. La scelta del regista, *Henry Hathaway*, di non avere alcuna musica a commento priva la magnifica fotografia in esterni di una risonanza essenziale. Sono quadri di vita di campagna più realistici e amari perché non leniti da alcuna tonalità. E guardate i contemporanei film inglesi in *Technicolor*, a partire dalle biografie della regina Vittoria (1937) : non c'è nulla della linea viennese o tedesca *Mahler – Strauss*, nulla della ricerca di un'empatia emotiva sottile e costante come nei film americani. L'atteggiamento musicale è distante come se si fosse a un concerto visto dalla parte del direttore, cioè dando le spalle al pubblico.

Guardato in questa retrospettiva, l'apporto dei musicisti ebrei emigrati a Hollywood non è meno determinante di quello svolto da *Meyerbeer* in Europa nel secolo precedente. La creazione di una musica funzionale, che parli un linguaggio scenico, ridotta nei mezzi ma efficace negli effetti, contribuisce in modo fondamentale alla riuscita di un genere 'melodrammatico' che taglia trasversalmente le epoche – si adatta al medioevo di *Robin Hood* come alla guerra di Secessione americana. Permette, nel caso di *Steiner*, l'adeguamento a un punto di vista femminile che va sotto il nome di *woman's drama*. Risparmia, come il *Technicolor*, il genere *noir*, dove le atmosfere urbane in bianco e nero si prestano di più alle cellule musicali del jazz.

Che tutto questo succeda durante la messa al bando definitiva, in Europa, di *Meyerbeer*, sembra un passaggio di consegne. *Korngold* mollerà la presa presto ma *Steiner* continuerà ad accompagnare la musica sotto alle lenzuola fintanto che è esistita la grana magica di quella pellicola a colori (*Scandalo al sole*, 1959), nonostante lo schermo panoramico avesse messo in crisi le prerogative del vecchio *Technicolor* a favore di una maggiore luminosità e di un suono più moderno fatalmente derivato dal palinsesto televisivo.

Resta a noi la consapevolezza o forse la scoperta di qualcosa che accomuna i più grandi berceur dell'occidente : la paura di essere odiati mutata in indulgenza umana all'interno della costruzione del grande spettacolo del mondo.

Giacomo Agosti

Sinossi

Paul è un uomo che ha perso la moglie Marie e vive a Bruges nel culto e nel rimpianto di lei. Tiene una sua ciocca bionda in casa, in una vetrina, come fosse una reliquia.

Ha appena incontrato sui canali una donna che le assomiglia molto nel fisico e nella voce e racconta l'incontro all'amico Frank che è venuto a fargli visita.

La sconosciuta arriva in casa sua, dopo che Frank è uscito, e si presenta: è bionda come Marie, ha la stessa voce, ma si chiama **Marietta**. Paul ama vederla con uno scialle addosso appartenuto a sua moglie. **Marietta** canta una canzone antica, nota anche a Paul, sulla felicità che ritorna e i due si innamorano.

Marietta, però, è una ballerina, il che sorprende Paul. Ha una prova imminente al teatro dell'opera per il *Robert le Diable* di Meyerbeer. Dopo che **Marietta** è uscita, Paul canta felice il suo amore.

A questo punto la scena rimane vuota e torna Frank: ora è diventato un Pierrot che rimpiange gli amori e i tempi passati, annegati nel lavoro dell'attore.

Quando quest'apparizione è svanita, vediamo **Marietta** che è venuta a vivere in casa di Paul. È orgogliosa e si sente pronta a sfidare Marie, di cui contempla il ritratto.

È un giorno importante per la città: si tiene la processione del Corpus Domini introdotta dai bambini.

Rientra Paul, che comincia a essere infastidito dalla presenza di **Marietta**.

Per la strada passa la processione sacra: **Marietta** apre la finestra per seguirla ma Paul non vuole che la gente la veda in casa sua.

Irritata, **Marietta** si rifugia nei ricordi dei suoi amici attori e si mette a provocare Paul che segue con crescente raccoglimento la processione.

Preso dai ricordi della moglie, Paul si astrae sempre più da **Marietta** che vorrebbe baciarlo.

I due litigano finché **Marietta**, rinnovata la sfida alla morta Marie, per provocare Paul e offenderlo, prende in mano la ciocca di Marie estraendola dalla teca.

Paul disperato la strangola e la guarda morta: ora è veramente simile a Marie.

In poche battute musicali il cadavere di **Marietta** sparisce e Paul si rende conto che era tutto un sogno. **Marietta** non è mai morta e non è mai andata a vivere in casa sua.

Era uscita, dopo la breve visita iniziale, e ora torna perché ha dimenticato l'ombrello e le rose che le ha regalato Paul. Saluta Paul affabilmente e sulla porta di casa si scontra con Frank.

Rimasto solo con Paul, Frank lo invita a lasciare finalmente la casa piena dei ricordi dei morti. Paul acconsente e esce di casa.

Quando è uscito, sentiamo per l'ultima volta la musica della canzone di **Marietta**.

Biografie degli artisti

Petri Vesa

Il tenore **Petri Vesa** si è diplomato al Master of Music della Sibelius-Academy in canto lirico, dove ha studiato con Anssi Hirvonen (2014). Ha conseguito una laurea presso il Jyväskylä Polytechnic university come musicista nel 2009. Petri ha poi studiato a Weimar (Franz Liszt Academy of Music) frequentando numerose masterclass durante i suoi studi (con Martin Katz, Ashley Stafford, Mikko Franck e Rilla Kyykkä dell'FNO). Petri Vesa lavora attualmente per la Finnish National Opera. La sua voce versatile si adatta al repertorio tedesco e italiano.

Satu-Kristina Vesa

La soprano finlandese **Satu-Kristina Vesa** (nata Jaatinen) ha iniziato cantando da mezzosoprano, passando successivamente al registro di soprano drammatico. Si è diplomata in canto lirico presso la Sibelius-Academy nel 2016. Dal 2017 ha cominciato ad approfondire il repertorio wagneriano. Ha cantato alla Finnish National Opera, all'Opera di Skaala, alla Lahti Opera e al Savonlinna Opera Festival. Il suo repertorio include tra i vari ruoli *Turandot*, Leonora (*Il trovatore*), Santuzza (*Cavalleria rusticana*). Satu ha cantato in numerosi recital e come solista nel repertorio sinfonico.

Markus Nieminen

Il baritono **Markus Nieminen** si è laureato presso la Sibelius-Academy in Finlandia, per poi proseguire i suoi studi con il professor Gerhard Kahry alla Vienna Music Academy. Dal 2001 al 2005 Markus è stato membro stabile della Wiener Staatsoper. Come libero professionista dal 2005 Markus ha cantato una vasta gamma di ruoli presso la Finnish National Opera oltre a essere stato ospite della Hamburger Staatsoper, la Semperoper Dresden, la Vienna Volksoper. Il repertorio operistico di Markus è ampio e diversificato, apprezzato per l'estensione della sua voce, per il suo timbro ed espressività, oltre che per la sua presenza in palcoscenico: è a suo agio anche nel repertorio liederistico, sinfonico e contemporaneo.

Jouni Suntio

Jouni Suntio inizia gli studi di pianoforte all'età di dieci anni presso la Sibelius-Academy di Helsinki. Continua gli studi privatamente a Vienna con Christiane Karajev seguendo corsi di perfezionamento in Finlandia, Svezia e Austria. Diplomatosi in pianoforte nel 1993 riceve il Premio Nazionale Maj Lind nel 1988 e l'anno successivo arriva terzo al Concorso per pianoforte a Nyborg, Danimarca. Ha suonato insieme all'Orchestra Sinfonica della Radio finlandese e con la Kotka City Orchestra. Come pianista accompagnatore ha lavorato alla Lahti Opera e alla Lahti University of Applied Sciences, Sinfonia Lahti e alla Finnish National Opera. Esperto in coro, organo, accompagnamento, didattica e formazione.