

PAOLO RUSSO

RILETTURE VISIVE IN
THE DEATH OF KLINGHOFFER
DI JOHN ADAMS

ABSTRACT

The death of Klinghoffer debuttò sulla scena teatrale nel 1991; nel 2003 fu riproposto come film televisivo: esiste dunque in almeno due versioni d'autore. Qui studio il mutamento di drammaturgia che si realizza all'atto della rimediazione di un'opera lirica quando passa da un'arte della distanza come è il teatro a un'arte della prossimità come il cinema. Forme musicali pervadono gli stilemi del cinema d'azione e ne mettono in luce risvolti inconsueti; il film d'azione esalta il realismo del dramma su soggetto contemporaneo. Le sequenze visive cambiano la drammaturgia complessiva dello spettacolo musicale, e a sua volta, la musica presta alle immagini strutture organizzative solitamente ad esse estranee in un dialogo proficuo tra i diversi media.

PAROLE CHIAVE Opera, video, drammaturgia, rimediazione, Adams

SUMMARY

The death of Klinghoffer debuted in theatre in 1991; in 2003 it was re-proposed as a television movie: it therefore exists at least in two authorial versions. Here I study the change in dramaturgy that occurs in the remediation of a lyric opera when it passes from an art of distance such as theatre to an art of proximity such as cinema. Musical forms pervade the stylistic features of action film and highlight unusual implications; the action film enhances the drama's realism on a contemporary subject. The visual sequences change the dramaturgy of the opera, and in turn, the music lends to the images' structures usually extraneous to them, in a fruitful dialogue between the different media.

KEYWORDS Opera, screen, dramaturgy, remediation, Adams



I. Vicende dell'opera

Nel marzo 1991 al Théâtre Royal de la Monnaie di Brussels, John Adams presentò la nuova opera che aveva composto su libretto di Alicia Goodman, *The Death of Klinghoffer*. L'opera fu ripresa il mese successivo all'Opéra di Lione e a settembre alla Brooklyn Academy of Music: il progetto era stato infatti commissionato da questi teatri, consorziati insieme con l'Opera di San Francisco, il Los Angeles Festival e il Glyndebourne Festival.

Era la seconda prova scenica del compositore americano e seguiva la produzione di *Nixon in China* del 1987, anch'essa su libretto di Goodman. Per entrambe gli autori avevano preso spunto da recenti eventi storici di richiamo planetario: il disgelo dei rapporti tra Stati Uniti e Cina (1972) nella prima opera, il tragico dirottamento della nave da crociera italiana Achille Lauro da parte di terroristi palestinesi (1985), culminato nell'assassinio del disabile turista ebreo americano Leon Klinghoffer. Gli eventi storici inscenati nella prima opera erano abbastanza remoti; *The Death of Klinghoffer* riguardava invece un episodio recentissimo: erano passati solo sei anni dalla tragedia e Goodman e Adams avevano iniziato a lavorare all'opera già pochi mesi dopo la sua conclusione.¹ Le ferite ancora aperte da quella tragedia si sono dunque intrecciate in modo inscindibile con la ricezione dell'opera, soprattutto negli Stati Uniti dove è stata accolta da un accesissimo e autorevole dibattito di carattere politico e morale prima ancora che estetico² e ha resuscitato procedure di censura e autocensura che avevano da tempo perso cittadinanza nel mondo operistico occidentale.³

Man mano che con gli anni cresceva la distanza dai tragici fatti della Achille Lauro, invece di sfumare la tensione tra messa in scena e vita reale si è accentuata, sia per il crescente impatto del terrorismo mediorientale in Europa e Stati Uniti, sia per gli adattamenti, aggiustamenti, modifiche che, nella migliore tradizione operistica, anche *The Death of Klinghoffer* ha subito. Poco dopo la strage dell'11 settembre 2001, l'opera di Adams è stata riproposta anche dall'inglese Channel 4 Television in una produzione cinematografica diretta da Penny Woolcock con la London Symphony Orchestra diretta da Adams stesso: registrato nel 2001, il film venne trasmesso nel 2003 e pubblicato in DVD nel 2004.

Per questa edizione, Adams rimise mano alla partitura e apportò diversi cambiamenti sostanziali nell'organizzazione dei materiali e nella drammaturgia

¹ Nella sua autobiografia (ADAMS, *Hallelujah Junction*, pp. 135-152), John Adams ricorda che l'idea nacque già prima del debutto di *Nixon in China* e che la composizione prese due anni, dunque dal 1988/89.

² Oltre al dibattito giornalistico nelle recensioni dei quotidiani, questi aspetti dell'opera sono stati discussi in ambito musicologico dove spiccano i saggi di Richard Taruskin (*The danger of music and the case for control*, «The New York Times», 9 dicembre 2001, ora in TARUSKIN, *The danger of music and other anti-utopian essays*), Richard Toop (TOOP, *The Case for Control!*) Robert Fink (FINK, *Klinghoffer in Brooklyn Heights*), Ruth Sara Longobardi (LONGOBARDI, *Re-producing Klinghoffer*), Colleen Renihan (RENIHAN, *Gesture, temporality, and the politics of engagement in opera on film*) e Maarten Nellestijn (NELLESTIJN, *The death of Klinghoffer*).

³ Vennero cancellate rappresentazioni previste a Glyndebourne e Los Angeles nel 1991 e l'esecuzione dei soli cori da parte della Boston Symphony Orchestra nel novembre 2001.

complessiva. Oggi esistono dunque almeno due versioni d'autore di quest'opera: quella teatrale che circola con una certa regolarità, testimoniata dalla partitura edita⁴ e incisa in un doppio CD derivato dall'allestimento di Lione,⁵ e quella cinematografico-televisiva in DVD.⁶ In un'opera contemporanea anche i materiali audio e video costituiscono fonti di studio rilevanti, soprattutto se alla loro confezione ha operato direttamente ed esplicitamente il compositore. Le registrazioni audio e video, inoltre, presentano materiali paratestuali d'autore – interviste, note esplicative... – che contribuiscono a definire l'opera stessa.⁷

Senza riprendere il dibattito etico politico che ha monopolizzato la ricezione e lo studio di quest'opera, mi interessa qui approfondire il mutamento di drammaturgia che si realizza all'atto della rimediazione di un'opera lirica quando passa da un'arte della distanza come è il teatro a un'arte della prossimità come il cinema.⁸ Studi recenti hanno focalizzato la questione soprattutto nei repertori correnti, dunque esaminando come un'opera storica – sostanzialmente definita dall'edizione critica della partitura o in quella correntemente attestata dalla recente tradizione esecutiva – possa interagire con la regia cinematografica e televisiva e quali dinamiche estetiche e formali si inneschino sia nei casi di film-opera basati su nuovi allestimenti appositamente concepiti per la ripresa cinematografica, sia nei casi di riprese che documentano una specifica produzione teatrale, nella quale il regista teatrale e quello televisivo procedono autonomamente ma devono cercare punti di convergenza per tradurre sullo schermo ciò che è stato concepito per la scena.⁹ *The Death of Klinghoffer* è un caso diverso perché nella

⁴ ADAMS, *The death of Klinghoffer. Libretto by Alice Goodman* (Londra 1990; consultabile anche *on line* nel sito dell'editore <<http://www.boosey.com/cr/perusals/score?id=25836>>).

⁵ ADAMS, *The death of Klinghoffer* (CD 1992), orchestra dell'Opéra de Lyon, direttore Kent Nagano, James Maddalena (Il capitano, basso), Thomas Hammons (Rambo e Primo ufficiale, bassi), Thomas Young (Molqi, tenore), Eugene Perry (Mamoud, basso), Stephanie Friedman (Omar, mezzosoprano), Sanford Sylvan (L. Klinghoffer, basso), Sheila Nadler (Mrs M. Klinghoffer, contralto), Janice Felty (Nonna svizzera, Donna austriaca, Ballerina inglese, mezzosoprani).

⁶ ADAMS, *The death of Klinghoffer. Libretto by Alice Goodman* (DVD), regia di Penny Woolcock. Christopher Maltman (Il capitano), Leigh Melrose (Rambo), Dean Robinson (Primo ufficiale), Tom Randle (Molqi), Kamel Boutros (Mamoud), Emil Marwa – Susan Bickley (rispettivamente attore e voce di Omar), Sanford Sylvan (L. Klinghoffer), Yvonne Howard (Mrs. M. Klinghoffer), Vivian Tierney (Nonna svizzera), Kirsten Blase (Ballerina inglese), Nuala Willis (Donna austriaca).

⁷ Cfr. SHEIL, *The opera director's voice*, che si concentra soprattutto sulla tensione tra compositore e regista nel caso di opere storiche di repertorio. Cfr. anche SENICI, *Il video d'opera «dal vivo»*, in part. pp. 284-285 e CENCIARELLI, *At the margins of the televisual*. Il DVD di Woolcock comprende le interviste alla regista e al compositore *Filming "The death of Klinghoffer"* e un *Director's commentary*: in quest'ultimo il film è riproposto nella sua interezza ma con la musica relegata a sottofondo per lasciare in primo piano audio il commento passo passo della regista.

⁸ Cfr. MORRIS, *Digital Diva: Opera on Video* e RADIGALES, *Playback Problems when Filming Opera for the Screen*.

⁹ Oltre a CITRON, *Opera on screen*, cfr. SENICI, *Il video d'opera «dal vivo»* e SENICI, *L'opera alla televisione italiana fin de siècle (1976-2000)*, e l'ampia bibliografia da lui riportata. Cfr. anche GIRARDI, *Remediation or Opera On-Screen?* Sul rapporto tra spettacolo teatrale e ripresa televisiva cfr. MORRIS, *Digital Diva: Opera on Video*.

rimediazione dal teatro al film-opera il compositore (e la regista) cambiano l'opera stessa riconfigurandola in funzione di una diversa drammaturgia.¹⁰ Woolcock non riprende infatti un allestimento teatrale, ma gira lo spettacolo in esterni e utilizza *flashback* e *flashforward* che azzerano unità sceniche; soprattutto, però, la regista interagisce con la tradizione intertestuale del film d'azione televisivo e mette così in frizione generi rappresentativi che originano da ambienti e tradizioni contrastanti.¹¹ Da una parte forme musicali operistiche pervadono gli stili del cinema d'azione e, come vedremo, ne mettono in luce risvolti inconsueti; dall'altra parte il film d'azione esalta il realismo implicito in qualunque dramma su soggetto contemporaneo ma da cui storicamente l'opera lirica si è sempre tenuta discosta e che anche Adams aveva originariamente disinnescato con la sua drammaturgia ieratica e contemplativa.

II. Una drammaturgia epica

Adams aveva infatti concepito l'opera nella tradizione dell'oratorio classico,¹² con poco spazio concesso all'azione scenica, pochi riferimenti al contesto storico,¹³ concentrata soprattutto sulla riflessione ad alta voce dei protagonisti, senza duetti né concertati e con i dialoghi ridotti al minimo necessario. Il capitano, i quattro terroristi, cinque figure emergenti tra i molti ostaggi (una nonna svizzera, una donna austriaca, una ballerina inglese – tutte anonime –, oltre ai coniugi Klinghoffer) commentano gli eventi come se vivessero da soli la tragedia. I testi alternano il racconto concepito come testimonianza resa a dirottamento concluso ai giornalisti o alle autorità,¹⁴ e riflessioni interiori come amplificazione emotiva degli eventi man mano che vengono narrati. I pochi dialoghi drammatizzati

¹⁰ Su casi analoghi, ma soprattutto nel musical, cfr. HISCHEK, *Through the Screen Door*; RIZZUTI – WEILL – LOEWE, *Pigmalione fra la 42° e il Covent Garden*; SALA, cur., *From stage to screen*; KNAPP – MORRIS – WOLF, cur., *Media and Performance in the Musical*.

¹¹ Cfr. NELLESTIJN, *The death of Klinghoffer*, pp. 219-221. Sulla temporizzazione tra cinema e opera cfr. VINCENT, «*Temps Spatialisé*». La manipolazione arbitraria del testo operistico in funzione cinematografica da parte del regista è studiata da CITRON, *A matter of Belief*. Nel nostro caso, però, il compositore condivide in prima persona la responsabilità degli adattamenti.

¹² Già nelle note di presentazione dell'allestimento belga, il regista Peter Sellars paragonò l'opera alle tragedie greche, alle *Passioni* di Bach e ai drammi danzati mitico-religiosi persiani e di Java. Il riferimento a Bach è stato poi ripreso più volte da Adams in interviste e nella sua autobiografia (ADAMS, *Hallelujah Junction*, p. 138) e sviluppato da TARUSKIN, *The danger of music and the case for control*. Vi si diffonde poi soprattutto RENIHAN, *Gesture, temporality, and the politics of engagement in opera on film*.

¹³ Il libretto esplicita solo due date: il 1948 «quando gli israeliani passarono sulle nostre strade» citato dal *Chorus of exiled Palestinians* e il 1982, quando terrorista Mamoud ricorda i massacri di Sabra e Chatila. Entrambi sono però riferimenti fugaci, nessuno dei quali direttamente collegato agli eventi rappresentati.

¹⁴ Nella sua autobiografia, Adams ricorda che una delle fonti principali per la composizione dell'opera furono le memorie del capitano della Achille Lauro, Gerardo de Rosa, che Adams e Sellars si fecero tradurre dall'italiano. Dovrebbe trattarsi di DE ROSA, *Terrorismo forza 10*.

spiccano dunque per il repentino passaggio dei tempi verbali dal passato al presente e del discorso da indiretto a diretto. Il canto è saldamente incardinato in un prevalente logocentrismo sillabico che conferisce enfasi, solennità e risonanza epica alle parole,¹⁵ episodicamente interrotto da monologhi di carattere grottesco o comico, come la *sprechstimme* prescritta per la Donna austriaca o la sbarazzina aria ballabile della Ballerina inglese.

La regia di Peter Sellars aveva enfatizzato questa drammaturgia astratta scindendo voci e corpi: i personaggi erano doppiati da danzatori guidati dalla coreografia di Mark Morris e i loro volti venivano ingigantiti su schermi televisivi; i cantanti potevano inoltre interpretare diversi ruoli, sia di palestinesi che di occidentali, scardinando così l'identificazione tra voce e personaggio tipica dell'opera d'ascendenza italiana; George Tsypin aveva progettato una scenografia composta da una gabbia di barre d'acciaio che evocava uno spazio astratto; gli uniformi costumi di Dunya Ramicova cancellavano le differenze tra i personaggi.¹⁶

The Death of Klinghoffer riduceva così i personaggi ad archetipi¹⁷ e si presentava come riflessione sull'animo umano capace di violenza a freddo, un'analisi delle forze che lo spingono a un punto estremo:

[Klinghoffer è il simbolo] di un turista ebreo-americano mediamente benestante capitato nel posto sbagliato al momento sbagliato ... È diventato un archetipo nel momento in cui si è trovato a confronto con un giovane palestinese cresciuto in un orribile campo profughi in Libano dove aveva imparato dai genitori o dai propri coetanei soltanto che Israele e l'America sono il grande Satana... Mettere una di fronte all'altra sulla scena queste opposte energie ha rappresentato una forte motivazione, un irrefrenabile impulso drammatico.¹⁸

L'opera è articolata in un prologo e due atti, rispettivamente di due e tre scene, l'ultima delle quali con funzione di epilogo a terroristi arresi (Tavola 1). Il prologo accosta in successione un coro di esiliati palestinesi e uno di ebrei sopravvissuti all'olocausto. Il primo atto si concentra sul sequestro (scena 1) e la lunga immobile attesa nel mare prima che le diplomazie europee e mediorientali inizino la trattativa con i terroristi (scena 2). L'unica nota di colore che spezza l'uniforme ritmo drammatico è l'aria in *sprechstimme* della Donna austriaca, la sola passeggera non caduta in mano ai terroristi perché chiusa nel bagno della sua cabina al momento del sequestro. Nel secondo atto prosegue la snervante attesa, ma emerge per la prima volta Klinghoffer in un alterco con il terrorista Rambo, subito sdrammatizzato dall'aria ballabile di una ballerina che racconta come ha vissuto l'intera vicenda. Nella seconda scena del secondo atto prende la parola la moglie di Klinghoffer in un'aria durante la quale, in altra zona della nave, viene

¹⁵ KRAMER, *The great American opera*, p. 69, fa esplicito riferimento alla vocalità di Janacek perché l'«inclination with solo voices is toward a lyricism closely modeled on speech rhythm rather than on song».

¹⁶ LONGOBARDI, *Re-producing Klinghoffer*, p. 283.

¹⁷ KRAMER, *The great American opera*, pp. 70-71.

¹⁸ Dichiarazione di Adams in *Klinghoffer e l'arte del comporre. David B. Beverly intervista John Adams*, p. 58. (Riporta stralci da un'intervista di Beverly al campus dell'Università di Louisville, dopo il conferimento del Grawemeyer Award a John Adams del 25 ottobre 1995).

assassinato il marito. La scena chiude con l'ampia *Aria of the falling body* (II,2), *gymnopédie* come la definisce la partitura, in cui la voce fuori campo di Klinghoffer medita sulla dissoluzione e sulla giustizia divina mentre il suo corpo esanime affonda nell'oceano. Nell'ultima scena, infine, a sequestro terminato, il capitano informa Mrs. Klinghoffer dell'assassinio del marito: l'aspro sfogo della donna chiude l'opera.

La struttura drammatica rimuove dunque gli snodi narrativi principali: le uniche azioni avvengono nella prima scena del primo atto (il dirottamento e il sequestro, raccontati) e nella seconda scena del secondo atto (l'assassinio, fuori scena); si sorvola invece rapidamente sui frenetici contatti con la terraferma, sulla trattativa impostata dai terroristi, sui motivi della loro capitolazione, liquidata come repentina e improvvisa informazione: per gran parte dell'opera il tempo drammatico è dunque dilatato e immobilizzato nell'attesa, senza peripezie di rilievo. Neppure l'assassinio costituisce una climax della vicenda perché avviene improvvisamente, fuori scena, ed è lasciato solo intuire da un aspro interludio strumentale durante l'aria di Mrs. Klinghoffer: è poi esplicitato solo da due laconici versi recitati da Molqi («American kaput. | Take his passport»). La climax della vicenda scivola dunque un poco più avanti, nella straniante scissione tra corpo esanime e voce cantante durante la lunga discesa del corpo di Leon Klinghoffer nell'oceano, un estenuante *ralenti* narrativo di quasi sette minuti e mezzo. L'epilogo che segue, narrativamente inerme, ha però un nuovo culmine musicale ed emotivo nell'accesissima aria con cui Mrs. Kinghoffer chiude con furore disperato l'opera alla notizia dell'assassinio del marito: come i tradizionali rondò ottocenteschi, anche quest'aria dà voce all'emozione della prima donna che a fine opera reagisce impotente alla catastrofe ormai avvenuta.

Sul modello dell'oratorio utilizzato da Adams, questa drammaturgia epica e antimimetica è scandita dalla robusta impalcatura di sette ampi cori, attorno ai quali si dispongono gli altri numeri musicali. Sono tra le sezioni musicalmente più ricche ed interessanti: i soli cori sono spesso presentati in concerti non scenici e sono stati incisi in un CD miscelaneo.¹⁹ Oltre ai due che costituiscono il prologo, altri quattro sono distribuiti in modo simmetrico al termine delle scene, il settimo, come entracte, o prologo al secondo atto, separa i due atti, ed è a sua volta internamente organizzato in due tematiche compenstrate: le origini mitiche delle stirpi israeliana e palestinese. Occupano gran parte dell'opera, ma sono extradiegetici, non compiono alcuna azione narrativa: piuttosto raccontano eventi mitici o remoti e contribuiscono così ad allontanare lo spettacolo dalla viva rappresentazione della tragedia del 1985. Adams insiste sulla loro funzione rituale:

sono parentesi in qualche modo isolate rispetto all'azione. Nell'ascoltarli si ha la sensazione che la prospettiva sia improvvisamente spostata via, all'indietro, come se guardassimo tutta l'azione dall'estremità opposta di un telescopio ... In "Ocean Chorus" torniamo indietro fino alla preistoria. Qui il linguaggio di Alice [Goodman] fa riferimento all'era primordiale: è descritto il primo inizio della vita, un'immagine prodigiosa di ciò che accadde nell'oscurità degli abissi.

¹⁹ ADAMS, *Harmonium; The Klinghoffer Choruses* (CD).

L'oceano nel quale ritorna il corpo di Leon Klinghoffer è lo stesso oceano fonte dei primi irrequieti movimenti della vita biologica.²⁰

III. La rimediazione

La rimediazione dell'opera conserva sostanzialmente la medesima articolazione dei numeri,²¹ e la continuità del flusso orchestrale della partitura di Adams che anzi è ulteriormente accentuata con nuovi passaggi ponte tra le sezioni vocali,²² ma le esigenze del film d'azione ribalta la drammaturgia originaria. Adams acconsente a tagli significativi²³ e a riconcepire diverse parti della sua partitura per stabilire una nuova scansione del tempo drammatico, convinto che «the original operatic opera is very slow ... If you have a long evening and you feel in an operatic mood it works, but I think that this cinematic form ... is very effective ... The timeframe of cinema is a completely different experience than the timeframe of opera».²⁴ La drammaturgia per i media riproducibili valorizza qui l'immediatezza e la presenza generalmente attribuita al solo spettacolo dal vivo: conferma come la dicotomia tra *live* e mediatizzato non sia ontologica ma si fondi su convenzioni storicamente e culturalmente determinate.²⁵

A farne le spese sono soprattutto i cori: ben tre vengono soppressi. Proprio l'*Ocean Chorus* e il corrispettivo *Desert Chorus* oltre all'*Agar and Angel Chorus*. Il prezzo è elevato, sia per la qualità di queste pagine musicali, sia per la loro originaria funzione drammatica. Woolcock li sostituisce infatti con frammenti di telegiornali e documentari televisivi del dirottamento (in parte d'epoca, in parte fittizi). La prospettiva mitica che conferivano allo spettacolo è sostituita, all'opposto, dal concreto radicamento storico e cronachistico negli eventi. Viene rovesciata una scelta poetica cruciale dell'originario progetto drammatico: in una

²⁰ ADAMS, *Klinghoffer e l'arte del comporre*, p. 61.

²¹ La partitura segmenta con titoli separati solo i cori, gli atti e le scene, e l'*Aria of the falling body*; le *track list* del CD e del DVD sono ben più articolate (rispettivamente 28 e 25 numeri) ma sostanzialmente analoghe tra loro. Quella del DVD taglia i cori soppressi di cui si dirà, aggiunge una scena introduttiva e unisce in un'unica traccia il monologo del Capitano in replica a Mamoud (II,1) che il CD distingue in una fase di replica diretta e una seconda di riflessione *a parte*.

²² Sulla questione della segmentazione delle musiche cinematografiche e l'utilità di pause incisi, sequenze – qui invece completamente disattesa – cfr. CITRON, *A matter of Belief*.

²³ Nella sua autobiografia, Adams ricorda che i tagli si resero necessari per adeguare la durata del film alle esigenze del produttore (ADAMS, *Hallelujah Junction*, p. 148), ma anche le scelte drammaturgiche indotte da motivi pratici possono essere sottoposte a valutazione critica e poetica.

²⁴ Dall'intervista a Woolcock e Adams inclusa nel DVD, trascritta da LONGOBARDI, *Re-producing Klinghoffer*, p. 297. Su problemi analoghi si sofferma CITRON, *A matter of Belief*, pp. 74-75 a proposito delle diverse modalità di ascolto tra teatro e cinema avanzate da Zeffirelli per il suo *Otello*.

²⁵ Su questo aspetto cfr. AUSLANDER, *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*, e la sua discussione in MORRIS, *Digital Diva: Opera on Video*, pp. 99-101. Sulla commistione di *live* e media a cui si riferisce Auslander, va tenuta in considerazione anche la presenza di schermi nella messa in scena dal vivo di Peter Sellars.

intervista rilasciata tra le due versioni – dunque dopo la prima teatrale, ma prima dell’adattamento cinematografico – Adams osservava come

Nel caso di *Nixon in Cina* e *The death of Klinghoffer* ... viene affrontato un avvenimento che ci è stato comunicato dai media in un modo decisamente banale e non poetico. Siamo tutti consapevoli di come le notizie risuonino quando vengono comunicate attraverso la tv o la radio: il linguaggio dei media ha un tono sgradevole, aggressivo, del tutto privo di sensibilità. Raccontare queste vicende nella forma arcaica del distico conferisce loro un tono che potremmo definire “mitico”, di quel particolare tipo di mitologia contaminato e insaporito dall’ironia caratteristica della cultura americana.²⁶

Quel «tono sgradevole, aggressivo, del tutto privo di sensibilità» irrompe dunque nell’opera e proprio in luoghi cruciali come le articolazioni tra le scene e tra gli atti dove la musica e il canto cedono al suono della parola televisiva parlata introdotta come citazione di realtà. Caduto il coro che gli dava spessore poetico, per esempio, il mito biblico di Agar e dell’angelo resta raccontato come ordinario approfondimento televisivo sulle origini mitiche del conflitto israeliano-palestinese. Invece dei 5'24" del coro, il film vi dedica un minuto e mezzo (51'20"-52'50").

Nel momento in cui si trasforma in film televisivo, l’opera integra testo musicale, documenti visivi e sonori, materiale estetico ed extraestetico. Realizza così una commistione che è sì propria del cinema e della fotografia, arti fondate sul montaggio, ma che impronta anche molta musica ed opere tardo novecentesche.²⁷ Il montaggio del documento dentro l’opera non compromette lo statuto estetico dell’opera musicale²⁸ ma ne mette in tensione l’essenza, per Adorno, testo chiuso, ontologicamente separato dal mondo grazie alla coerenza conferitale dalla sua forma.²⁹ Qui la citazione di reperti storici conferisce una sorta di autenticità, di obiettività dell’opera sostenuta anche da tecniche di ripresa documentaristiche: telecamere portatili, audio in presa diretta,³⁰ date e luoghi segnalati in didascalia sullo schermo. Sfuma dunque il confine tra vicenda rappresentata e

²⁶ ADAMS, *Klinghoffer e l’arte del comporre* cit., p. 60.

²⁷ Cfr. MACÉ, *Musique et document sonore*, pp. 56 ss. dove muove dalla *Piccola storia della fotografia* di Walter Benjamin.

²⁸ Per restare in ambito mediorientale, nel 2006 Zad Moultaqa compose *Non* in cui la registrazione diretta dei rumori del bombardamento di Beirut del 1976-78 si fonde con i suoni di uno *zapataedo*: MACÉ, *Musique et document sonore*, pp. 42-43 insiste che «sur l’enjeu de cette écriture rythmique s’agissant du document sonore: elle implique nécessairement une part de *réécriture*; elle suppose que les impulsions provenant du son des bombardements soient agencées selon des critères musicaux afin de servir de «partition»; elle induit la présence d’un ensemble de jalons, marques ou signes pour le mouvement de la danse. Remodelé, le réel sacrifie alors une partie de sa violence convulsive».

²⁹ Cfr. MACÉ, *Musique et document sonore*, pp. 21 ss. dove discute dell’incompiuto *Ästhetische Theorie* di Theodor L.W. Adorno.

³⁰ Scene di *backstage* nel corso dell’intervista inclusa nel DVD documentano come i cantanti non cantino in *playback*, ma siano stati registrati in esterno mentre agivano. La scelta comporta scarti significativi tra la qualità audio dell’orchestra e del canto dovuta alle diverse proprietà acustiche degli ambienti di registrazione. Su questo aspetto cfr. NELLESTIJN, *The death of Klinghoffer*, pp. 217-218.

documentario storico. L'opera aspira ad un nuovo realismo,³¹ facilitato dal logocentrismo che caratterizza il canto nella partitura di Adams e lo contiene prevalentemente in un'estensione media, senza costringere i cantanti alle smorfie innaturali necessarie alla proiezione della voce in maschera che risulterebbero grottesche nella trasposizione cinematografica in diretta.³² Woolcock cura inoltre la fisiognomica e affida i ruoli dei palestinesi a cantanti dai tratti fisici compatibili con quelli arabo-mediterranei.

Con la musica di Adams interagiscono dunque sia le voci dei documenti storici riproposti, sia i suoni diegetici delle azioni che si svolgono sulla scena: spari, rumori di passi o delle armi innescate, scatti dei fotografi, tutti presentati con la stessa autorevolezza realistica dei materiali d'epoca. L'oscillazione tra mondo estetico autoconcluso e irruzione della realtà riduce alcuni dialoghi a labiali senza voce mentre ascoltiamo i cori del prologo, o, all'opposto, fa tacere in alcuni tratti la musica per lasciare emergere in primo piano la voce parlata e i rumori d'ambiente. Longobardi osserva che in questo modo l'opera si riduce al rango di colonna sonora di un film d'azione,³³ ma il registro cantato ampiamente prevalente impone sulla scena un effetto straniante rispetto ai generi televisivi.³⁴ È esattamente sulla tensione tra questi estremi che il film costruisce il suo senso estetico e riconcepisce lo spettacolo lirico. La frizione tra i due registri è evidenziata fin dai primi secondi del film quando suono e immagine invertono i propri ruoli tradizionali. Woolcock inventa infatti una sorta di ouverture non sonora ma visiva con una sequenza muta, senza musica e con pochissimi suoni diegetici d'ambiente: precede il titolo di testa dell'opera che assolve la funzione d'apertura di un sipario. Nel carcere dove sono rinchiusi i terroristi a vicenda conclusa, Mrs. Klinghoffer entra per il riconoscimento di rito, una didascalia in sovraimpressione definisce il momento preciso: sabato, 13 ottobre 1985. Per circa un minuto si svolge un dialogo di soli sguardi e di espressioni in primo piano che culmina nella violenza di uno sputo scagliato dalla donna sul volto dell'assassino che non reagisce. Solo dopo questa sequenza, appare il titolo dell'opera a schermo nero seguito da una didascalia che circoscrive l'epoca degli eventi descritti dal primo

³¹ Sulla vocazione realistica e documentaristica dello spettacolo televisivo rispetto a quello teatrale cfr. MORRIS, *Digital diva: Opera on Video*, p. 97: «Television has a history of effacing its own mediality in favor of a mode of documentary realism, and the medium adopted much of its early presentational style from theater (a style that lingers to this day in the sitcom), yet it also thoroughly transformed theatrical grammar and techniques to its own ends».

³² Sulle questioni del sincrono labiale nei film-opera cfr. RADIGALES, *Playback Problems when Filming Opera for the Screen*.

³³ «The images tell the story, while the music, disguised as soundtrack, propels the story forward, eases transitions between scenes (Adams in fact composed bridge passages for this production to further enable this musical work), and distinguishes among characters. Like a film score, the music is also silenced as needed, at crucial junctures when “real” audio takes precedence, or when music threatens to interfere with narrative. Music, in this way, is reencoded within the narrative, in a sense itself a hostage, victim of a violent act. Of the music that had once fused identities, and interconnected bodies, only a shell remains» (LONGOBARDI, *Re-producing Klinghoffer*, p. 299, discussa poi da NELLESTIJN, *The death of Klinghoffer*, p. 220).

³⁴ ESSE, *Don't Look Now*.

coro («15 maggio 1948. Il giorno dopo la creazione dello Stato di Israele»), infine a 1'09" dall'inizio del film attacca la musica di Adams.

III.1. I cori

La funzione dei cori sopravvissuti ai tagli operati da Adams chiarisce fin dal prologo l'approccio di Woolcock, approvato dal compositore. Pur riproposti fedelmente alla partitura, invece di essere ieratiche «parentesi in qualche modo isolate rispetto all'azione», diventano i fondamenti concreti della vicenda. Woolcock anima anche questi con immagini che scorrono il tempo storico in avanti e indietro: sequenze in bianco e nero ambientate negli anni Quaranta con la cacciata dei palestinesi dal costituendo Stato di Israele e dei profughi ebrei in arrivo in Palestina si alternano a sequenze a colori che si spostano nella vita nei campi profughi palestinesi o all'imbarco sulla Achille Lauro.

Il primo coro, quello degli esuli palestinesi, inizia con una sezione per soprani e contralti unisoni e si assesta poi con costanti 4 voci omoritmiche; le sequenze visive rispettano le macrosezioni formali del numero, ma scorrono senza dirette corrispondenze con la più articolata fraseologia musicale (cfr. Tavola 2): dopo la pantomima muta dell'«ouverture visiva», lo straniamento di questo approccio conduce gradatamente verso il realismo delle sequenze che seguiranno, in modo da scivolare impercettibilmente nel registro lirico senza brusche cesure. Una sorta di zoom 'audiogenico' alla fine del coro ci proietta infatti nella nuova dimensione rappresentativa: Woolcock mostra improvvisamente il labiale del terrorista Molqi che canta le ultime frasi del coro. Non sentiamo la sua voce, ma si stabilisce per la prima volta un rapporto sincrono tra immagini e musica.

Immediatamente dopo, però, la regista introduce una sequenza parlata – non presente nel libretto e nella partitura – che cita un telegiornale del 1946 (10'40"-11'05") mentre racconta l'immigrazione illegale degli ebrei in Palestina seguita da didascalie³⁵ animate da immagini di repertorio tratte – se non erro – dalla vicenda della nave Exodus. Ripristina così con altri mezzi una situazione dal punto di vista realistico analoga a quella che Adams aveva originariamente concepito tra i due cori del prologo: nella prima versione dell'opera, in quel punto prendeva la scena un episodio in stile di sit-com con «musica da commediola dalla falsa vivacità»³⁶ ambientata nel salotto dei Rumor, una famiglia ebreo-americana del New Jersey amica dei Klinghoffer. Il brusco cambio di genere distanziava tra loro i due cori che, nel loro isolamento, ne guadagnavano in autonomia espressiva; «la

³⁵ «1946. Ships carrying thousands of illegal Jewish immigrants arrive in Palestine daily seeking a permanent refuge after the horror of war “not one of our family is intact”, said one, “we can no longer live in Europe, the cemetery of our people”».

³⁶ ADAMS, *Hallelujah Junction*, pp. 146-147. Dopo le recite di Brooklyn questa scena venne soppressa per le forti critiche di antisionismo; oggi non compare né nella partitura, né nell'edizione del libretto di Goodman dove i due cori del prologo sono direttamente accostati. Il testo si trova integralmente citato in appendice a FINK, *Klinghoffer in Brooklyn Heights*.

commediola dei Rumor [però] non faceva che mettere in ombra la serietà del resto dell'opera»³⁷ mentre i documenti citati da Woolcock conservano il tono realistico senza snaturare la tensione drammatica.

Il *Chorus of exiled Jews* che segue è musicalmente molto differenziato tra sezioni omoritmiche in apertura e chiusura e sezioni a cori spezzati dialogici al centro: nella prima sezione omoritmica le immagini si concentrano sull'intimità di una giovane coppia israeliana installatasi in Palestina nel 1948 (bb. 1-90, 11'06"-16'04"), durante la sezione a cori spezzati sui passeggeri della Achille Lauro che si sistemano nelle rispettive cabine (bb. 91-133, 16'05"-19'09"); il ritorno conclusivo del coro omoritmico mostra l'intimità di una coppia di anziani passeggeri israeliani. L'immagine cita quella con cui si era chiusa la prima sequenza omoritmica del coro: la coppia è la medesima che nel 1948 si era riunita nella casa espropriata ad una famiglia palestinese durante il coro di apertura. Sono personaggi assenti nell'opera, non cantano né parlano mai, non sono neppure nominati, ma sono invece significativi nel film. La scelta del bianco e nero o del colore per datare le immagini presentate, consente infatti a Woolcock di fondere senza soluzione di continuità, e confondere tra loro, sequenze di repertorio con azioni appositamente girate ma assimilate a documenti storici. Il film può così introdurre nuovi personaggi che legano epoche e vicende, *Leitmotive* visivi che intessono 40 anni di storia. Rimettendo in ordine *flashback* distribuiti in disordine cronologico nei diversi numeri dell'opera, vediamo un giovane israeliano cadere in una retata nazista nel ghetto, venire deportato in un campo di concentramento, scappare, superstita dalla tragedia dell'olocausto, in Palestina, cacciare di casa una famiglia palestinese con una bambina piccola, ritrovare in quella casa l'intimità perduta con la propria donna e poi, da anziani, imbarcarsi entrambi sulla Achille Lauro ed essere sadicamente tormentati, come tutti gli altri ostaggi, dai giovani palestinesi, uno dei quali figlio della bimba cacciata di casa nel 1948. È una azione secondaria che si svolge muta durante tutto il film grazie ai *flashback*, ai volti che illustrano i cori e il canto di Mamoud, ai primi piani che evidenziano il numero di prigionia tatuato sul braccio o le cicatrici sulla schiena, il volto dell'uomo turbato dall'angoscia del momento e dalla storia di sofferenza e lacerazioni che ne ha contrassegnato la vita.

Il *Night Chorus* che chiude il primo atto salda questa vicenda puramente visiva: immagini in bianco e nero ci riproiettano nel passato durante i rastrellamenti nazisti, una breve sequenza a colori ci guida negli anni dell'intifada contro Israele e per riportarci infine sulla Achille Lauro mentre con gioco sadico Rambo costringe alcuni ostaggi ad impugnare bombe a mano innescate. Durante tutto il coro si susseguono rumori diegetici: scalpiccii, colpi, urla e ordini militari indistinti, spari degli israeliani contro i palestinesi; questi suoni legano come *Leitmotive* rumoristici le immagini sovrapposte al coro. Lo sparo d'un'arma caduta a Omar unisce l'ultima sequenza visiva alle precedenti del coro e interrompe improvvisamente il flusso sonoro realistico per ripristinare l'effetto straniante: le ultime immagini degli ostaggi sulla nave scorrono sul solo coro extradiegetico.

³⁷ *Ibid.*

Grazie al montaggio e all'uso limite del suono diegetico – in parte del film e in parte dell'opera – si creano connessioni formali con mezzi che sarebbero propri della musica: come il motivo conduttore musicale pregiudica la naturale 'attualizzazione' della scena lirica e vi immette tratti epici di un passato onnipresente, così fanno qui alcune immagini e richiami visivi. La sedia a rotelle su cui è costretto Leon Klinghoffer è un altro *Leitmotiv* ricorrente che definisce un tessuto ulteriore e si somma ai richiami motivici della musica di Adams.³⁸ Con queste tecniche Woolcock valorizza infatti, con altri mezzi, il «movimento indietro e avanti nel tempo, fra passato e presente» considerato da Adams «un elemento di grande forza spettacolare»³⁹ e che spinse il compositore a modificare alcuni punti del libretto di Goodman ed intrecciare per esempio il racconto del Capitano con un monologo della Nonna svizzera perché entrambi parlano del medesimo argomento ma uno al passato e l'altra al presente. All'opera teatrale si aggiungono connessioni, vicende, trame che grazie al documento visivo e sonoro drammatizzano la vicenda con diverso impatto rispetto all'originale scansione oratoriale e epica concepita da Peter Sellars e Alice Goodman e realizzata dalla musica di Adams.

III.2. Racconto e azione

Il sincrono labiale di Molqi alla conclusione dell'epico *Chorus of exiled Palestinians* del prologo ci proietta direttamente nella vicenda della Achille Lauro e radica le immagini nella musica, con effetto non straniante. La tecnica è naturalmente ampiamente valorizzata nelle sezioni solistiche dove si intrecciano diversi livelli drammatici: il film esplicita con immagini l'oscillazione che pervade l'opera tra racconto-testimonianza dei sopravvissuti ai giornalisti e alle autorità e dialogo e riflessione in diretta mentre si svolgono i tragici eventi: alcune arie sono ambientate nella banchina del porto egiziano dove gli ostaggi sono attorniti da giornalisti e fotografi; altre sono riprese sulla nave durante la navigazione; altre ancora iniziano in una ambientazione e poi si spostano altrove, o sono animate da *flashback* e sequenze in parallelo che mostrano la partecipazione dei familiari occidentali e palestinesi alle notizie che arrivano dalla nave. Anche nelle sezioni solistiche le sequenze visive scorrono talvolta con relazioni anempatiche⁴⁰ rispetto alla musica, talaltra ingranano con le strutture musicali e poetiche: l'aria perde dunque l'originaria funzione di riflessione interiore e di sospensione dell'azione che Adams le aveva conferito sulla scorta della tradizione oratoriale, ed acquisisce invece una stratificazione dei tempi e della diegesi molto più articolata che sovverte la tradizionale costruzione della soggettività.⁴¹ Durante l'aria di Mamoud

³⁸ Sui *Leitmotive* ricorrenti in quest'opera cfr. LONGOBARDI, *Re-producing Klinghoffer*, pp. 284-290.

³⁹ ADAMS, *Klinghoffer e l'arte del comporre*, p. 61.

⁴⁰ CHION, *L'audiovisione*.

⁴¹ RENIHAN, *Gesture, temporality, and the politics of engagement in opera on film*, p. 78.

all'inizio della seconda scena del primo atto (Tavola 3), l'inquadratura si sposta nei territori occupati mentre i familiari dei terroristi seguono con apprensione i resoconti dei telegiornali. L'oscillazione del tempo e dello spazio consentito dalla telecamera amplifica il testo poetico e musicale e valorizza la funzione di attualizzazione e presenza del canto tipico dell'opera. Qui si esplicita, tra l'altro, che Mamoud è figlio della bimba scacciata dall'israeliano nelle immagini presentate durante il *Chorus of exiled Palestinians* del prologo, così che il suo canto è presenza di un passato effettivamente rivissuto.

Durante quest'aria le immagini attualizzano i ricordi di Mamoud ma sono imbricate con le diverse frasi e sezioni musicali di cui occultano le articolazioni: la sezione con clarinetto basso (bb. 43-53) inizia sul volto di Mamoud e si trasferisce poi nel campo profughi, il fagotto che si afferma nel ponte strumentale successivo inizia nel campo profughi e ci riporta sulla nave durante il dialogo tra il Capitano e Mamoud. La presenza del fagotto salda due sezioni (bb. 55-63; 91-109) e consente di scavalcare senza cesure una sezione tagliata dalla partitura. Ugualmente, l'entrata della seconda tastiera midi (b. 110) e il rallentamento di b. 122 echeggiano qualche secondo dopo le rispettive sequenze dell'esodo palestinese del '48 e della strage di Sabra e Chatila. Solo al termine dell'aria suono e immagine tornano pienamente in sincrono, quando la musica sfuma delicatamente con i soli legni (bb. 128-133) mentre le immagini si concentrano sul primo piano del Capitano in ascolto.

Le code delle diverse sezioni musicali sono utilizzate spesso per organizzare controcene e *fade out* visivi. Nella coda strumentale dell'aria di Mamoud, la camera inquadra Moqi all'interno della nave e transita poi nella cabina dove si è rinserrata la Donna austriaca: il film trascura così inizialmente la replica del Capitano al discorso di Mamoud, lascia la parola alla *sprechstimme* della donna e solo successivamente torna al dialogo tra il terrorista e il Capitano con la replica di quest'ultimo.⁴² Crea dunque un anticlimax grottesco dentro la scena che stabilisce

⁴² Su questo passo le fonti disponibili sono piuttosto confuse: il libretto e la partitura disponibili presso l'editore Boosey&Hawkes comprendono una replica del capitano, seguita dalla *sprechstimme* della Donna austriaca. La registrazione in CD dell'allestimento di Lione sovrappone alla *sprechstimme* un testo cantato dal Capitano (in corsivo nella citazione che segue) assente nei materiali editi; quel testo è però parzialmente (i versi qui in sottolineato) incluso anche nel DVD, ma come replica del Capitano a Mamoud, dopo che si è concluso il monologo della Donna austriaca nel frattempo intercorsa. Il DVD taglia invece tutta la prima parte del monologo del capitano, e parte del monologo della Donna austriaca. «I have often reflected that | This is no ship, and I am not | A captain, as I formerly | Was, nor are my men sailors. They | Are plumbers, waiters, engineers, | Cooks, chambermaids, barmen, masseurs | Barbers, laundresses, and so forth. | Passengers get their money's worth; | On a good day they close their eyes | And through their eyelashes palm trees | Nod blackly over a white beach. | The sea is calm. The sea is rich | In paradoxes. This hotel, | *Achille Lauro*, should be full | Of a sense that all worldly care | Recedes as we lose sight of shore. | To my regret, it never is. | 'Why?' I have asked myself. Tonight | I understand. Who could forget | Janus, the man in cotton gloves | God of hoteliers, who lives | Between the lobby and the street | Where joy is unconfined? Without | Him and his shrine, our luxury, | Our trained staff, our cuisine; all I | Attend to and take pleasure in, | Mock us. *Do you see what I mean?* | *I mean that a cruise liner is* | *Not a hotel, that happiness* | *Rests in the knowledge that one may* | *Pack one's suitcase and go, or go* | *Leaving the suitcases behind.* | *An imitation of a grand* | *Hotel built in a giant steel* | *Container; one can*

una sorta di solidarietà emotiva tra il capitano e il più sensibile dei terroristi, quello a cui l'opera affida il maggior numero di monologhi.

Nell'aria di Omar la coda ha una funzione drammatica rilevante nel film. In tutto il monologo Woolcock scorre completamente le sequenze visive dal soggetto cantante per evitare l'inverosimile immagine di un uomo che canta con voce femminile, visto che, nella tradizione del Cherubino mozartiano, l'opera affida il suo ruolo di minorenne ad un contralto. La telecamera si sposta dunque nei campi palestinesi con scene di vita quotidiana, di intifada, di repressioni israeliane che in un incidente uccidono un uomo (il padre di Rambo?) e dei quattro terroristi che si uniscono ai ribelli palestinesi e si avviano all'azione. Queste immagini si alternano ai primi piani di Omar sulla nave col viso assorto e alle sue reazioni vendicative nei confronti degli ostaggi: tutta la sequenza è dunque presentata come attualizzazione dei pensieri di Omar, e l'aria come voce fuori campo che solo nell'ultimo verso si concretizza in un labiale sincrono. Il lungo passo orchestrale che ne costituisce la coda (bb. 348-370) è dominato dai legni e ottoni⁴³ che in *crescendo* fino a *ffff* «gradual increase in tempo» e dilatano ed intensificano l'accompagnamento dell'ultimo verso di Omar (bb. 344-347): nell'opera questo passo conduceva con evidentissima cesura agogica al *Desert Chorus*. Nel film, soppresso questo coro, la lunga coda di oltre un minuto (1^h18'12"-1^h19'20") consente di innestare le immagini di un'epoca molto successiva al dirottamento: «2001. The conflict continues. Islamic fundamentalism flourishes in a climate of despair. Women must now wear the hejab». Si vede Omar con la barba da islamico osservante e la lapidazione e lo sfregio con acido di una ragazza – già vista durante l'aria di Mamoud come innamorata di Omar – che si rifiuta di indossarlo; pur col viso molto turbato, Omar partecipa alla lapidazione. Le urla della ragazza e della folla inferocita zittiscono il lamento di Omar e proseguono per 22 secondi sul silenzio della musica: i tardi esiti della lotta palestinese e dell'irrisolto conflitto mediorientale escono dall'opera e sostituiscono il *Desert Chorus*.

La dilatazione del tempo che nell'aria di Omar scaturlisce dallo spostamento della musica sul piano extradiegetico ha un diretto effetto drammatico perché blocca il tempo in un momento cruciale della vicenda. In un dialogo parlato aggiunto sulla coda della precedente aria della ballerina inglese, Molqi aveva appena minacciato di uccidere un ostaggio per volta a partire dalle ore 15 e il primo piano

almost smell | The air of prison down below. | You must have known this, and known how | Much passengers wish to escape | It's human nature. Pleasure trip! | They count the days, you know. Do they | Sense the subtle disharmony | Between interior design | And what surrounds it? | I have seen | Ships become real communities | With a real life; back in the days | When I was the first officer | On board a tanker. Nights were clear | And long; the ship, her ballast full, | Appeared to hold the sea quite still. | And to be all that kept the air | Above the water. We had more | Darkness about us than the night. | The days were empty. My first mate | And I scarcely exchanged a word | In passing. But I was not bored.

⁴³ L'orchestra prevede qui ottavino, 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, fagotto, controfagotto, 2 corni, 2 trombe, 2 tromboni, 2 tastiere midi; gli archi hanno una funzione di riempitivo armonico ma tacciono tutti nelle bb. 348-352. Nel corso dell'aria gli ottoni avevano fatto sporadiche apparizioni e, pur molto cangiante, l'orchestrazione era stata tendenzialmente contenuta in esili sonorità.

di un orologio (1^h12'12") aveva chiarito che mancava un solo quarto d'ora all'inizio della strage. Quel quarto d'ora è esattamente il tempo che trascorre prima dell'assassinio di Klinghoffer (1^h26'17"): tempo diegetico e tempo della rappresentazione vanno a coincidere e creano così un effetto di estenuante dilatazione temporale. In quel quarto d'ora passa l'aria di Omar con le immagini di fondamentalismo che sostituiscono il *Desert Chorus*, passa l'aria di Mrs. Klinghoffer presentata come dialogo con le altre donne ostaggio. Quest'aria è spezzata dall'assassinio del marito: a teatro il delitto avveniva fuori scena durante l'aria stessa, suggerito da un interludio cromatico con accelerazioni ritmiche e dinamiche crescenti al fortissimo e sforzato (*sfffz*), il DVD illustra quell'aspro interludio con una cruenta sequenza da film d'azione. La ripresa dell'aria della donna a teatro sfumava nel parlato di Molqi sul silenzio orchestrale («American kaput. | Take his passport».) che informava laconicamente il capitano della morte di Klinghoffer, il film pospone di qualche secondo questa battuta recitata, la colloca dopo una pagina frenetica dell'orchestra e la lega al canto di Mamoud che minaccia di uccidere un ulteriore ostaggio ogni successivo quarto d'ora.

Nella sequenza che segue, il film mostra un'azione incalzante: la tensione provocata dall'omicidio è qui la vera climax drammatica dell'opera. Mamoud minaccia di uccidere un ostaggio ogni quindici minuti, il capitano reagisce e si offre come vittima per salvare i suoi passeggeri, Rambo ruba le banconote al cadavere di Klinghoffer: tutto è presentato come dialogo serrato tra i personaggi, grazie a pagine orchestrali di particolare violenza sonora. Per rendere flagrante questa sezione, il DVD taglia l'inizio del monologo del capitano «I said:» che in origine lo relegava interamente a discorso indiretto, e accumula in modo caotico tagli della *steadicam* che segue freneticamente i terroristi mentre corrono in diversi ponti della nave, alterna primi piani, piani americani, primissimi piani, campi lunghi con immagini d'insieme degli ostaggi e dei quattro palestinesi, affastella inquadrature soggettive e oggettive e termina con il capitano che conclude il suo monologo nella banchina del porto egiziano davanti ai giornalisti.⁴⁴

Woolcock inventa qui anche le minacce dei terroristi ad un ostaggio prescelta come successiva vittima e salvata dall'intervento del Capitano: assente dal libretto e dalla partitura questa breve azione visiva contribuisce a rendere concitata una fase del dramma che il libretto e la musica avevano attenuato. Nell'opera originale le minacce e le violente azioni dei terroristi, come il furto delle banconote di Klinghoffer, erano distanziate dal discorso indiretto del Capitano e dalla poetica e profetica immagine con cui egli chiudeva la sua testimonianza («And as I finished – this will seem | Incredible, but – on my arm | A bird was resting. I could feel | Its tiny claws right through the wool»). L'opera si avviava così gradualmente ad una climax consona per uno spettacolo concepito come rito oratoriale: la ieratica *Aria of the falling body* che nella sua coda conteneva la laconica resa dei terroristi. Dopo la crudeltà della scena dell'assassinio e la sequenza da film d'azione del

⁴⁴ Sui criteri con cui indagare nel dettaglio il rapporto tra musica e immagini nell'opera filmata, cfr. CITRON, *Subjectivity in the opera-films of Jean Pierre Ponnelle*; SALTER, *Television*; GIRARDI, *Remediation or Opera On-Screen?*; WILL, *Zooming In, Gazing Back*; VINCENT, «*Temps spatialisé*».

DVD, invece, quest'aria e la sua coda risolutiva funzionano come improvvisi anticlimax che interrompono bruscamente il dramma. L'*Aria of the falling body* (Tavola 4) è dunque animata da sequenze a rallentatore del corpo di Klinghoffer con prospettive impossibili, sia visive che uditive, con angolazioni mutevoli anche dal basso e *flashback* nel campo profughi dove il piccolo Moqi cerca invano la madre perduta con l'aiuto di una fototessera, o sulla coppia Klinghoffer che prepara le valigie per il viaggio.⁴⁵ Dal punto di vista musicale, quest'aria è divisa in due sezioni A (bb. 1-50) A' (bb. 51-74) e presenta in entrambe le sezioni un punto conclusivo di massima tensione (rispettivamente bb. 41-50 e 66-74). Alla seconda parte segue una falsa terza ripresa (bb. 75-77) che immediatamente si dissolve in un progressivo sgretolamento tematico (bb. 77-85) fino alla coda in *morendo* (bb. 86-90). Le sequenze visive cambiano soprattutto – ma non necessariamente – nelle sezioni strumentali che frammentano il monologo: invece della struttura bipartita con coda costruiscono una sorta di Rondò visivo, il refrain del quale è costituito dal corpo di Leon fluttuante nel mare, mentre gli altri episodi mostrano scene nei campi profughi, dell'attesa sulla Achille Lauro o dei preparativi per la partenza dei Klinghoffer. Le due strutture si sovrappongono senza assorbirsi l'una nell'altra: la climax musicale della prima parte corrisponde al primo ritorno del refrain visivo, ma si apre sulla fine dell'episodio nei campi profughi e si chiude sul ponte della nave tra Omar e le ballerine, la climax della seconda parte si svolge interamente sul ponte della nave. Il corpo fluttuante, o la sedia a rotelle che ne è la proiezione scorporata, segnala però regolarmente la ripresa del tema principale e poi ne accompagna il graduale dissolvimento nella sezione conclusiva. La divaricazione tra struttura musicale e struttura visiva anticipa il dissolvimento musicale e narrativo che l'opera originale collocava solo nella coda dell'aria e riduce l'aria stessa a lunga pausa contemplativa che dilaziona l'unica espressione teatralizzata dell'emozione conseguente all'assassinio, il rondo di Marlyn Klinghoffer conclusivo dell'opera.

La rimediazione cinematografica incide dunque anche a questo livello sulla drammaturgia musicale originariamente concepita per il teatro e liquida uno dei numeri più rilevanti dell'opera – l'unico, oltre ai cori, segnalato come numero a sé stante nella partitura edita – ad inerte sospensione del dramma. Ma alla fin fine, se le sequenze visive cambiano la drammaturgia complessiva dello spettacolo musicale, vediamo che a sua volta la musica presta alle immagini strutture organizzative solitamente ad esse estranee: ouverture, *Leitmotive* e rondò sono tecniche e forme compositive che permeano le sequenze narrative e consentono un dialogo proficuo tra i diversi media che convergono nel film-opera.

⁴⁵ Per l'analisi di quest'aria, soprattutto in rapporto con *Erbarne dich* della *Passione secondo Matteo* di Bach, cfr. anche RENIHAN, *Gesture, temporality, and the politics of engagement in opera on film*.

Tavola 1. *Schema del libretto*⁴⁶

Prologo Chorus of exiled Palestinians Chorus of exiled Jews		
Atto I, scena 1 <i>I passeggeri vanno dalla caffetteria alla salone</i>	Capitano «It was just after one fifteen»: Nonna svizzera «My grandson Didi, who was two»	Racconto della situazione iniziale (discorso indiretto/testimonianza)
	Capitano «We were due to cast off at half past nine» Primo ufficiale «The engines cut up. Then surprise!» Capitano «A strange sight. Terrifying. Shoes» Primo ufficiale «If he was cautious everyone knew why»	Racconto dell'attacco (discorso indiretto/testimonianza)
	Molqi «Give these orders»	Organizza la vita sulla nave sequestrata (discorso diretto)
	Nonna svizzera «The next thing I recall»/Molqi «No one will be hurt»	Discorso indiretto/testimonianza sovrapposto al discorso diretto di Molqi
	Mamoud «We are sorry for you» Capitano «Bring sandwiches and coffee. I»	Organizzano la vita sulla nave sequestrata (discorso diretto)
Ocean Chorus		
Atto I, scena 2 <i>La nave fa rotta verso la Siria</i>	Mamoud «Now it is night»	Riflessione sulla notte e sulla sua vita nei campi profughi (discorso indiretto ma in presenza)
	Capitano-Mamoud «I think if you could talk like this/ The day that I»	Breve dialogo: sulle speranze di pace in medioriente (discorso diretto)
	Capitano «I have often reflected that»	Riflessioni sul ruolo di un capitano in una nave/albergo come l'Achille Lauro (commento, a posteriori)
	Donna austriaca «I kept my distance. That seemed best»	Racconto di come è sfuggita ai terroristi, nascosta in cabina (discorso indiretto/testimonianza)
	Mamoud «Those birds flying»	Riflessioni sull'ansia del momento
Night Chorus		
Prologo all'Atto II Chorus: Hagar and Angel		
Atto II, scena 1a <i>Sono le 11,30. La nave attende il permesso di entrare nel porto siriano di Tartus. Il corridoio d'aria è deserto, come le rotte navali. Americani, britannici, ebrei sono</i>	Molqi «Come here. Look» Capitano/Mamud «There's nothing. No reply. Tartus - Now we will kill you all»	Commento sull'assenza di reazioni da parte della Siria (riflessioni e discorso diretto)

⁴⁶ Lo studio del libretto si è avvalso della edizione disponibile presso il sito dell'editore all'indirizzo: <<http://www.boosey.com/downloads/KlinghofferLibretto.pdf>>.

<i>spostati sul ponte del Giardino di Inverno, l'unico luogo dove potrebbe sperare di atterrare un elicottero. La sedia a rotelle di Leon Klinghoffer non può essere issata sul ponte, quindi egli siede sotto gli altri. Non c'è ombra.</i>		
	Leon Klinghoffer «I've never been» Rambo: «You are always complaining» Leon Klinghoffer «You're crazy»	Alterco tra Klinghoffer e Rambo (discorso diretto con monologhi alternati)
Atto II, scena 1b	Ballerina inglese «I must have been hysterical»	Racconta come era stata trattata dai terroristi (discorso indiretto/testimonianza)
	Omar «It is as if Our earthly life»	Riflessione sulla sua vita da esule
Desert Chorus		
<i>Omar e Molqi combattono. Molqi porta via Klinghoffer.</i>		
Atto II, scena 2a <i>La signora Klinghoffer è seduta sul ponte in un miserabile disagio; non ha idea che suo marito stia per essere ucciso.</i>	Mrs. Klinghoffer «My one consolation»	Lamenta i suoi malanni e quelli del marito, contando che qualcuno altrove nella nave si prenda cura di lui (monologo in discorso diretto)
Atto II, scena 2b	Molqi «American kaput. Take his passport» Momoud «Every fifteen Minutes, one More will be shot» Capitano «I said, Now you have made it clear» Rambo «How many dollars» Molqi «Say we have killed again»	Ultime minacce dei terroristi (discorso diretto); reazione del capitano (discorso indiretto); sadica ironia di Rambo con le banconote rubate a Klinghoffer (discorso diretto)
Atto II, scena 2c <i>La nave vira verso l'Egitto e il corpo di Klinghoffer viene buttato fuori bordo.</i>	Il corpo di Klinghoffer «May the Lord God» Mamoud «It's over. It's done»	<i>Aria of the falling body, gymnopédie</i> Resa dei terroristi (discorso diretto)
Day Chorus <i>I palestinesi sbarcano</i>		
Atto II, scena 3 <i>La nave attracca al Cairo e i palestinesi sono sbarcati. Il capitano ha chiamato la signora Klinghoffer nella sua cabina.</i>	Capitano «Mrs. Klinghoffer, please sit down» Mrs. Klinghoffer «You embraced them!»	Epilogo: discorso diretto del capitano e reazione della moglie di Klinghoffer

Tavola 2. *Chorus of Exiled Palestinians*

<p>My father's house was razed In nineteen forty-eight When the Israelis passed Over our street. The house was built of stone With a courtyard inside Where, on a hot day, one Could sit in shade Under a tree, and have A glass of something cool. Coolness rose like a wave From our pure well. No one was turned away.</p>	<p>bb. 1-108. 2 fl, 2 midi, midi perc., 2 vl, vle, celli, cb. Soprani e contralti all'unisono (i contralti tacciono quando l'estensione esce dal loro ambito). Cromia = 88; andamento prevalentemente legato, sempre pianissimo, canto prevalentemente sillabico ma interrotto da isolati lunghi vocalizzi.</p>	<p>1'07"-3'37". «15th may 1948. The day after the creation of the State of Israel». Immagini in bianco e nero. Primo piano di una bimba, suo POV su scontri e violenze mentre un gruppo di israeliani scaccia da casa una famiglia palestinese. Rumori diegetici di spari, respiri e urla indistinte. Nessun dialogo comprensibile, salvo una breve invocazione «mamma» della bimba mentre assiste alle colluttazioni. Frequenti primi piani della bimba.</p>
<p>The doorstep had worn down: I see in my mind's eye A crescent moon.</p>	<p>bb. 45-108. Gli ultimi tre versi sono più volte ripetuti, con lunghissimi vocalizzi sulla parola «moon», dilatata in molte decine di battute (bb. 51-55; 56-62; 83-108), che crescono al <i>forte</i> e rientrano al <i>piano</i> e sprofondano al grave.</p>	<p>3'26"-6'04". Le immagini si concentrano su un israeliano che prende possesso di una casa cacciando la bimba e la sua famiglia. Rumori diegetici comprendono ora anche frasi intelligibili. La bambina è portata via da un adulto avvolta in un cappotto. 6'05"-6'25". Sullo sfumare del vocalizzo «moon» (b. 104): «1985. 3,7 milion palestinians in exile». L'immagine passa improvvisamente a colori. Cambia il paesaggio sonoro urbano. Ritratto di Arafat come poster cittadino. Perquisizioni ai posti di blocco.</p>
<p>Of that house, not a wall In which a bird might nest Was left to stand. Israel Laid all to waste.</p>	<p>bb. 109-138. <i>Gradually pick up tempo</i>. cl.b, clav., archi. Soprani, contralti, tenori e bassi. Andamento staccato e ben ritmato. L'ultimo verso e mezzo è scandito ossessivamente mentre il tempo accelera gradualmente fino a cromia = 106, così come si intensifica via via la dinamica fino al <i>ff</i> e l'orchestrazione cresce gradatamente: ottav., fl, cl, cl.b, 2 fg, cr II, 2 trb, clav., archi.</p>	<p>6'26"-7'32". Moqi cammina per il campo profughi e raggiunge gli altri terroristi. In moschea rito religioso di investitura di un terrorista dopo l'altro, sulle ripetizioni del coro in crescendo. Rumori diegetici di passi e movimenti, non di parole.</p>
	<p>bb. 139-147. Ponte strumentale con midi al posto del clavicembalo. Il tempo accelera, dinamica in crescendo al <i>forte</i>, andamento di legni e archi legato ad arpeggio.</p>	<p>7'33"-7'56". I quattro terroristi partono fra i saluti dei familiari. Nessun rumore diegetico.</p>

Though we have paid to drink Our water, and our wood Is sold to us, we thank The only God.	bb. 148-173 <i>Slightly slower</i> (croma a 152), entrano timp., tr, midi 2. Andamento osses- sivo a terzine, e ripetizione continua dell'ultimo verso in crescendo fino al <i>fff</i>	7'57"-8'43". I terroristi prepa- rano le armi e si addestrano in un campo militare. Rumori diegetici. Poi partono in mac- china alla volta del porto. Ru- mori di armi innescate e spari, alcune grida in sfondo.
	bb 174-210. Ponte strumentale (cl.b, 2 cr, 2 tr, 2 trb, timp., ar- chi), croma = 164; da b. 186 «Agitato, gradual stringendo between here to bar 197» con cl.b, fg, cfg, 2cr, 2 tr, 2 trb, midi, perc. Da b. 188 ottoni in primo piano.	8'44"-9'41". I quattro viaggiano in macchina (8'44"-8'53"), ar- rivano all'imbarco dove si stanno radunando tutti i pas- seggeri (8'54"-9'42"). b. 186: «3rd october 1985. Ge- noa». Da b. 188, con ottoni in primo piano, passano in suc- cessione primi piani dei prota- gonisti dell'opera. Quando la camera si sofferma sull'israe- liano che bacia la moglie, at- tacca l'ultima strofa. Nessun rumore diegetico.
Let the supplanter look Upon his work. Our faith Will take the stones he broke And break his teeth.	bb. 211-247. ottav., fl, 2 ob, cl, cl.b, fg, cfg, tr, 2 midi, timp., archi.	9'42"-10'39". Tutti escono dall'ufficio e si avviano verso la nave. L'Achille Lauro si vede alla fine del penultimo verso. Unico rumore diegetico è il suono di una pistola giocattolo con cui un bimbo spara a Klinghoffer per gioco. L'ul- timo verso è più volte ossessi- vamente ripetuto e alla fine (10'35") il labiale di Molqi evi- denza che anch'egli lo sta can- tando mentre cammina sulla banchina.

Tavola 3. Mamoud, *Now is night* (in grassetto la sillaba del cambio di inquadratura)

<i>The ship is on course for Syria</i> Now it is night And we should get Little stations, Local ones; Lebanon's, Palestine's: All the region's Unlicensed pro- grams Broadcast from rooms In people's homes, The backs of stores. And, when the sky clears, Roof- tops. It's late When they transmit; Sound carries bet- ter When it's later. Over the water It's best of all.	bb. 34-45. fg. concertante, clav., tastiera, midi 1, archi. Semi- minima = 56-58. b. 43 al fg si sostituisce <i>p/pp</i> cl.b (emerge <i>mf</i> dopo «ho- mes»); bb. 46-53: frase completa del cl.b.	35'27"-36'03". Costruisce un dia- logo con primi piani alternati. Piani: Capitano Mamoud Capitano Mamoud 36'04"-37'08". Sequenze a colori nei campi profughi con suoni diegetici di telegiornali e fami- liari dei terroristi in ascolto. <i>Close up</i> graduale da CL a MF sulla sorella di Omar.
---	---	--

	bb. 55-63 Ponte strumentale. Rientra il fg, clb tace. Melodia del fg accompagnato.	L'innamorata di Omar in lacrime abbraccia la madre; primo piano sulla sorellina di Mamoud [lo si capisce dalla foto nelle stanze].
 I don't like news, But I love these Songs whose stories Are all the same. Lovers. A time Of parting. For him Death in a war, The song is her Lament. Or he Must go away, He'll send money So they can marry. Or the woman dies Of a disease That leaves her face Untouched. She has Brothers, maybe A father. Cruelly She is torn from Her lover. The stem Is broken, the head Of the rose has dried And scattered.	bb. 64-90. Vocalità più tesa, melodia melismatica che duetta con il fg prima e con il cl.b poi, che rientra fin da b. 85 (su «father»).	Sezione tagliata
It's good That these songs are sad. I used to play With guns. My first toy Was one like this. A real one. I was Five, and just able To drag it and crawl Over to a wall, Prop it, fire, smell The hot metal And the exploded round, Enjoy the sound, Until my hand Refused to bend. It seemed a long Time. I'm young It was not I Driven away	bb. 91-109. nuovamente canto con fg concertante, fino a b. 107.	37'09"-38'05" Mamoud e capitano in ascolto (CM) PP su Mamoud, Capitano sfocato PP sul Capitano PP Mamoud, Capitano sfocato CM Mamoud-Capitano
But my mother Who could not remember What happened to her. She only said «There was a raid. My uncle carried Me in his coat.	bb. 110-115. Tacciono fg, clav, entra tastiera midi 2.	38'06"-38'23". PP bianco/nero sulla bambina in braccio avvolta nel cappotto e panoramiche dei profughi palestinesi dal <i>Chorus of exiled Palestinians</i> .
He never thought We would be More than a day. » She said God would Restore threefold All we had called Ours. She was killed With the old men And children	bb. 115-121. Si aggiungono 2 ob, cl.b	38'24"-38'41" Nuovamente sulla Achille Lauro. CM Mamoud-Capitano
in Camps at Sabra And Chatila Where Almighty God In His mercy showed My decapitated Brother to me	bb. 122-127. Dopo «Chatila», <i>Slightly slower</i> e si aggiungono fg, cfg, 2 cr, 2 trb.	38'42"-39'08". Panoramiche a colori dei campi profughi di strutti e primi piani di bambini e anziani morti sulle rovine.
And in His mercy Allowed me to close My brother's eyes And wipe his face.	bb. 128- 133 tacciono gli ottoni, restano cl.b, cfg, midi I, archi.	39'09"-39'30". Su passaggio strumentale PP del capitano che ascolta, poi alla ripresa del canto di Mamoud che termina il racconto (Capitano sfocato)

Tavola 4. *Aria of the falling body*⁴⁷

1 ^h 33'00"-1 ^h 33'34"		Sezione A Semiminima = 58 <i>Introduzione strumentale</i> (cemb., midi I e II, archi) <i>bb. 1-8. Melodia sincopata discendente ai violini.</i>	Il corpo di Klinghoffer sul ponte della Achille Lauro viene gettato fuori bordo.
1 ^h 33'35"-1 ^h 33'54"	May the Lord God And His creation Be magnified In dissolution	bb. 9-13.	Il corpo fluttua nel mare.
1 ^h 33'55"-1 ^h 34'07"	Nothing is lost	bb. 14-16 (<i>bb. 14-15 solo strumentali</i>).	Cade la sedia a rotelle.
1 ^h 34'08"-1 ^h 34'24"	But the sea-level Has risen fast Against the sea wall	bb. 17-20.	Immagine del corpo fluttuante.
1 ^h 34'25"-1 ^h 35'44"	After the war In this part of town Good furniture Exposed to the rain Buckled and warped Mala- chite and brass Were quickly stripped And in- lays worked loose Locked bureau drawers Had their locks broken The souvenirs Which would be taken Fetched not a cent As for the papers No instrument Could find the sleepers Whose things these were None of the damage Water nor fire	bb. 21-43. entra ob. concertante ⁴⁸ e ri- prende la melodia già esposta dai violini. (<i>bb. 21-22 solo stru- mentali</i>). Inizia la climax di A b. 41: fl, 2 cl, 2 fg, 2 cr, 2 trb, cemb., 2 midi, midi perc., archi.	Immagini dai campi profughi: Moqi bam- bino cerca la madre con l'aiuto di una fo- totessera.
1 ^h 35'45"-1 ^h 36'08"	Nor any outrage Re- ported there [<u>entra oboe</u>] Came to their notice As if secure In the Lord's jus- tice Empty- handed But not [<u>b. 47: entra l'ottavino</u>] hurriedly They were minded	bb. 43-48 [<i>da bb. 44 en- tra ob., mf; b. 47 en- tra ottav., f</i>] coda del tema in enfasi: controcanto dei corni concertanti sul ritmo sincopato del tema principale dell'orque- stra.	Corpo fluttuante.

⁴⁷ In questa tavola i corsivi nella colonna della descrizione della partitura danno il colpo d'occhio sulle sezioni solo strumentali; nella colonna del testo segnalano i versi ripetuti nella partitura ma non nel libretto.

⁴⁸ In tutta l'opera l'oboe ricorre come un *Leitmotiv* timbrico che funziona come connettivo tra i diversi personaggi a bordo della Achille Lauro: cfr. LONGOBARDI, *Re-producing Klinghoffer*, pp. 284-287.

1 ^h 36'09"-1 ^h 36'28"	To go far away	bb. 48-50 [bb. 49-50 coda strumentale].	Omar, si avvicina alle ballerine e prende una sigaretta [episodio citato nell'aria della Ballerina inglese].
1 ^h 36'29"-1 ^h 36'42"		Sezione A' Tempo I. bb. 51-57. <i>Interludio strumentale</i> : 1 ob, 2 cl, 2 fg, clav, 2 midi, archi. bb. 51-54: <i>prima frase dell'oboe</i> .	Corpo fluttuante.
1 ^h 36'43"-1 ^h 37'10"	<i>Empty-handed But not hurriedly They were minded</i>	bb. 55-60: 2 fl, 1 ob, 2 cr, clav, 2 midi, midi perc. <i>Seconda e terza frase dell'oboe dell'interludio</i> bb. 55-58. B. 59 riprende il canto.	Klinghoffer con la moglie prepara le valigie.
1 ^h 37'11"-1 ^h 37'26"	<i>To go far away [b. 63] To go away Not to take action </i>	Climax di A' bb. 61-68. Da b. 63 2 fl, 2 ob, 2 cl, 2 fg, 2 cr, clav, 2 midi, midi perc.	Ostaggi in attesa.
1 ^h 37'27"-1 ^h 37'59"		bb. 70-74. 2 fl, 2 ob, cl, cl.b, 2 fg, clav, 2 midi, midi perc., archi. <i>Interludio strumentale nuovo in crescendo al mf</i> .	Sequenza tra i due israeliani.
1 ^h 38'00"-1 ^h 38'04"		Falso A" bb. 74-75. <i>fine dell'interludio</i> . 2 cl, 2 fg, clav, 2 midi, midi perc., archi. <i>Corno solista con melodia A in tempi dimezzati</i> .	Sedia a rotelle.
1 ^h 38'05"-1 ^h 38'48"	<i>To go away [b. 78] Not to take action And so decay Followed defection [b. 81] Study the laws They celebrated Knowing this house</i>	Dissoluzione del tema bb. 75-83. bb. 78-80 2 fl, 2 cl, 2 fg, clav, 2 midi, midi perc., archi. Da b. 81 al fine restano solo 2 midi, midi perc., archi.	Corpo fluttuante.
1 ^h 38'49"-1 ^h 38'59"	The living and dead.	bb. 83-85.	Achille Lauro all'orizzonte.
1 ^h 39'00"-1 ^h 39'48"	Mamoud: «It's over»	Coda bb. 86-91 <i>coda strumentale con accordo tenuto in «morendo»</i> . b. 91: la resa di Mamoud.	Rumori diegetici e arresto dei terroristi; Mamoud termina il discorso di resa sul solo rumore di mare.
1 ^h 39'48"-1 ^h 40'09"			La musica tace. Rumori diegetici dello sbarco e telegiornale con la notizia.

1 ^h 40'10"....	Day Chorus....		Gli ostaggi sbarcano. Mrs Klinghoffer cerca freneticamente il marito all'interno della Achille Lauro.
---------------------------	----------------	--	---

BIBLIOGRAFIA

- ADAMS, J., *The death of Klinghoffer. Libretto by Alice Goodman*, Boosey&Hawkes, London 1990.
- ADAMS, J., *Hallelujah Junction. Autobiografia di un compositore americano*, EdT, Torino 2010.
- ADAMS, J., *Klinghoffer e l'arte del comporre. David B. Beverly intervista John Adams*, in *The death of Klinghoffer*, programma di sala a cura di F. Tassinari, Teatro Comunale di Ferrara, Ferrara 2002, pp. 58-64.
- AUSLANDER, P., *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*, Routledge, London 2008.
- CENCIARELLI, C., *At the margins of the televisual: picture frames, loops and 'cinematics' in the paratexts of opera videos*, «Cambridge Opera Journal», XXV (2013), pp. 203-223.
- CHION, *L'audiovisione*, Lindau, Torino 1997.
- CITRON, M.J., *Opera on screen*, Yale University Press, New Haven-London 2000.
- CITRON, M.J., *A matter of Belief: "Otello" on Film and Television*, in CITRON, *Opera on screen*, pp. 68-111.
- CITRON, M.J., *Subjectivity in the opera-films of Jean Pierre Ponnelle*, in M.J. Citron, *When Opera Meets Film*, Cambridge University Press, Cambridge 2010, pp. 97-135.
- DE ROSA, G., *Terrorismo forza 10*, Mondadori, Milano 1987.
- ESSE, M., *Don't Look Now: Opera, Liveness, and the Televisual*, «The Opera Quarterly», XXVI (2010), pp. 81-95.
- FINK, R., *Klinghoffer in Brooklyn Heights*, «Cambridge opera journal», XVII/2 (2005), pp. 173-213.
- GIRARDI, M., *Remediation or Opera On-Screen? Some Misunderstandings Regarding Recent Research*, in *Musical Listening in the Age of Technological Reproduction*, a cura di G. Borio, Ashgate, Farnham 2015, pp. 107-132.
- HISCHAK, T.S., *Through the Screen Door: What Happened to the Broadway Musical When it Went to Hollywood*, Scarecrow, Lanham 2014.

- KNAPP, R. – MORRIS, M. – WOLF, S., a cura di, *Media and Performance in the Musical. An Oxford Handbook of the American Musical*, vol. 2, Oxford University Press, Oxford 2018.
- KRAMER, L., *The great American opera: Klinghoffer, Streetcar, and the exception*, «The Opera Quarterly», XXIII,1 (2007), pp. 66-80.
- LONGOBARDI, R.S., *Re-producing Klinghoffer: Opera and Arab identity before and after 9/11*, «Journal of the Society for American Music», III/3 (2009), pp. 273-310.
- MACÉ, P.Y., *Musique et document sonore. Enquête sur la phonographie documentaire dans les pratiques musicales contemporaines*, Les presses du réel, Paris 2012.
- MORRIS, C., *Digital Diva: Opera on Video*, «The Opera Quarterly», XXVI (2010), pp. 96-119.
- NELLESTIJN, M., *The death of Klinghoffer: From stage to screen*, in *Music, analysis, experience: New perspectives in musical semiotics*, Leuven University Press, Leuven 2015, pp. 211-223.
- RADIGALES, J., *Playback Problems when Filming Opera for the Screen: Two case Studies*, in *Opera and Video: Technology and Spectatorship*, a cura di H.J. Pérez, Peter Lang, Bern, 2012, pp. 115-127.
- RENIHAN, C., *Gesture, temporality, and the politics of engagement in opera on film: Penny Woolcock's The death of Klinghoffer*, «Music, sound, and the moving image», VIII/1 (2014), pp. 57-85.
- RIZZUTI, M. – WEILL, K. – LOEWE, F., *Pigmalione fra la 42° e il Covent Garden*, Edizioni Accademiche italiane, Beau Bassin 2015.
- SALA, M., a cura di, *From stage to screen: Musical films in Europe and United States (1927-1961)*, Brepols, Turnhout 2012.
- SALTER, L., *ad vocem* «Television», in *Oxford Music Online*, <<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000041850>> (accesso 9 gennaio 2020)
- SENICI, E., *Il video d'opera «dal vivo»: testualizzazione e 'liveness' nell'era digitale*, «Il Saggiatore musicale», XVI (2009), pp. 273-312.
- SENICI, E., *L'opera alla televisione italiana fin de siècle (1976-2000)*, «Musica Docta», VII (2017), pp. 51-64.
- SHEIL, A., *The opera director's Voice: DVD 'Extras' and the question of Authority*, in *Opera and Video: Technology and Spectatorship*, a cura di H.J. Pérez, Peter Lang, Bern 2012, pp. 129-150.

- TARUSKIN, R., *The danger of music and the case for control*, «The New York Times», 9 dicembre 2001; ora in TARUSKIN, *The danger of music and other anti-utopian essays*, pp. 168-180.
- TARUSKIN, R., *The danger of music and other anti-utopian essays*, University of California Press, Berkeley 2009.
- TOOP, R., *The Case for Control!*, «Masthead», V (2002).
- VINCENT, D., «*Temps Spatialisé*»: *Opera Relays and the Sense of Temporality*, in *Opera and Video: Technology and Spectatorship*, a cura di H.J. Pérez, Peter Lang, Bern 2012, pp. 71-90.
- WILL, R., *Zooming In, Gazing Back: «Don Giovanni» on Television*, «The Opera Quarterly», XVII, 1, (2011), pp. 32-65.

DISCOGRAFIA

- ADAMS, J., *The death of Klinghoffer*, CD, Elektra Nonesuch, 755-79281-2, WE848 ZA, 1992.
- ADAMS, J., *Harmonium; The Klinghoffer Choruses*, Orchestra dell'Opéra di Li-one, London Opera Chorus, CD, Nonesuch 755-979549-2.

VIDEOGRAFIA

- ADAMS, J., *The death of Klinghoffer. Libretto by Alice Goodman*, DVD, Decca, 074-189-9.



NOTA BIOGRAFICA Paolo Russo insegna Drammaturgia musicale nell'Università di Parma. Le sue ricerche vertono principalmente sull'opera francese settecentesca, sull'opera italiana del primo Ottocento. Si è anche occupato di musica rinascimentale, di musica sacra sei e settecentesca e di musica strumentale dell'Ottocento francese, di musica nelle colonne sonore dei cinema muto.

BIOGRAPHICAL NOTE Paolo Russo teaches Musical Dramaturgy, in Parma University. His research focuses mainly on the Eighteenth-century French opera, on Italian opera of the early Nineteenth century. He also studied Renaissance music, Seventeenth and Eighteenth-century sacred music, instrumental music of the French Nineteenth century, music in silent films.