

Maria Innocenza Runco

*Università della Basilicata*

## La musica attraverso la poesia: Arnold Schönberg

doi: 10.7358/ling-2015-002-runc

runcodati@yahoo.it

---

### 1. INTRODUZIONE

Il presente studio nasce dalla volontà di esplorare il pensiero musicale di Arnold Schönberg, nel primo ventennio del Novecento, in relazione all'elemento letterario. Indagare le idee del musicista con riferimento alle teorie letterarie dell'avanguardia del tempo (espressionismo e non solo), è un proficuo percorso che ci permette di toccare e leggere in prospettiva nuova alcuni dei punti-cardine della poetica musicale di Schönberg: la valorizzazione della parola come essenza ritmico-sonora, la centralizzazione dell'esperienza interiore all'interno di una estetica soggettivista che pone l'arte come forma del vissuto dell'artista, a partire da esperienze percettive che si rivelano primarie sia nella fase di creazione che in quella di fruizione.

Se più noti sono i rapporti di Schönberg con Wassily Kandinsky (e quindi con il testo pittorico) e in ambito letterario con il poeta Stefan George, poco indagata è la relazione tra il compositore e altri autorevoli esponenti del movimento avanguardista, nell'ottica in cui il tentativo di fissare il legame tra musica e testo poetico su basi innovative conduce Schönberg ad una riflessione sulla lingua poetica che in parte anticipa, in parte convive, con le tendenze letterarie dell'epoca<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Tra il 1907 e il 1909 il compositore scrive essenzialmente musica vocale: le due *Ballate per voce e pianoforte* (op. 12), il *Coro a cappella* "Friede auf Erden" (op. 13), i *Due Lieder per voce e pianoforte* (op. 14), le *Quindici poesie* da *Das Buch der hängenden Gärten* [Il libro dei giardini pensili] di Stefan George (op. 15), che è autore pure dei testi dell'opera 14. Questo repertorio fu preceduto, nel 1899, da *Verklärte Nacht* [Notte trasfigurata] (op. 4), poema sinfonico ispirato a una poesia di Richard Dehmel. La decisione di ricorrere in modo sistematico al supporto della poesia era già indizio di una crisi in ambito formale, crisi che fu l'occasione per investigare e saggiare moduli originali, che aprirono definitivamente la strada al metodo dodecafonico.

Il musicista propende per un idioma poetico che si interiorizzi nella voce musicale tanto da trasformare le parole ‘verbalì’ in parole ‘musicali’. Dall’altro lato si orienta verso uno sviluppo musicale dove il fluire dei suoni restituisce il libero e irrazionale fluire di associazioni e idee, fino ad assurgere a metafora del movimento interiore della poesia. I risultati sono modalità vocali e strumentali – *Sprechgesang* (canto parlato), *Sprechstimme* (voce parlata), *Klangfarbenmelodie* (melodia di timbri)<sup>2</sup> – tese a “accentuare i contenuti espressivi della parola nel fonema e a conferire alla parola valore di struttura musicale” (Rognoni 1967, 8).

Evocando molteplici piani di senso, la musica sopravvive, nelle partiture dell’autore, come fonte da cui sgorga la voce stessa della poesia. Le note schönberghiane diventano gesti al confine tra suono e silenzio, presente e passato, ricordo e dimenticanza, urlò e canto. Se Richard Wagner parte dall’idea di *Gesamtkunstwerk* per circoscrivere le qualità di quella che considerava la ‘musica dell’avvenire’<sup>3</sup>, attuando così una sorta di ‘teatralogia della musica’, Schönberg persegue una ‘musicologia del teatro’, di cui la questione del rapporto musica-parola è centrale: attraverso cioè lo studio delle potenziali relazioni tra linguaggio musicale e linguaggio poetico, giunge all’elaborazione di un precisa teoria drammaturgica.

## 2. INEDITE POETICHE MUSICALI

La familiarità di Schönberg con le poetiche avanguardiste percorre strade diverse e parallele. Tra il 1902 e il 1903 il compositore è a Berlino, roccaforte, di lì a pochi anni, dell’avanguardia espressionista<sup>4</sup>. Tra il 1909 ed il 1910 incontra Kandinsky che, trasferitosi dalla Russia in Germania, fonda a Monaco di Baviera, diventandone uno dei più autorevoli membri, il gruppo del *Blaue Reiter* (*Cavaliere azzurro*), fecondo cenacolo dell’espressionismo pittorico. Negli anni 1911-1912 Schönberg e Kandinsky si legano in un fitto scambio epistolare, stimolato da visioni estetiche simili nel pieno del loro sviluppo<sup>5</sup>. Nello stesso

---

<sup>2</sup> Letteralmente: melodia di colori di suoni.

<sup>3</sup> Cfr. il celebre testo wagneriano, *L’opera d’arte dell’avvenire*, del 1849.

<sup>4</sup> La parabola cronologica del movimento espressionista si fa coincidere con quell’arco di tempo che va dal 1907 al 1924 (Mittner 1997).

<sup>5</sup> Nel 1912, il gruppo del *Cavaliere azzurro* pubblica l’omonimo almanacco che ospita, tra l’altro, l’importante saggio di Schönberg *Il rapporto con il testo*. Nel 1910 Kandinsky pubblica il volume *Lo spirituale nell’arte*, determinante per le linee di sviluppo delle sperimentazioni novecentesche, tra le quali pure quella dodecafonica elaborata Schönberg. L’amicizia tra Schönberg e Kandinsky subisce una battuta d’arresto nei primi anni venti, quando il compositore, riscoperte le sue radici ebraiche, rivolge al pittore accuse di antisemitismo (Schwarz 2014). Le reciproche influenze tra le poetiche dei due artisti sono state oggetto

periodo il compositore, che dal 1904 risiede stabilmente a Vienna, ha contatti con il pittore e scrittore Oskar Kokoschka, su cui si esprime con ammirazione e che designa come scenografo ideale de *La Mano Felice*.

È questo il momento in cui Schönberg matura l'interesse per una lingua poetica che sappia svincolarsi da un impianto tradizionalmente ancorato alla ricerca di senso ed emanciparsi dalla significatività quale tratto strutturale. Una lingua poetica che rompa il legaccio della referenzialità segno-senso e trovi compimento in sé, esprima cioè già nell'istante in cui dice, attraverso spazi vuoti dove fluttuano motivi appena intuiti e inaspettati rispecchiamenti.

Al centro dell'aspetto 'letterario' della riflessione schönbergiana, osservatorio privilegiato da cui esaminare la relazione musica-testo, risiede l'interesse del musicista per quei testi letterari – e quelli espressionisti sono in questo senso veri paradigmi – che si sviluppano su una strutturale 'negatività semantica'. Testi, cioè, che non mirano alla costruzione di segni, ma alla loro esplosione, diventando, di conseguenza, incarnazione di una poetica che si fonda, da una parte, sulla dispersione semantica e formale, dall'altra sull'incessante sforzo di rendere linguisticamente l'indicibile: i moti interiori dell'autore.

Il punto centrale su cui Schönberg e gli espressionisti convergono è l'esaltazione della parola come unità ritmico-sonora e l'affermazione del linguaggio verbale come 'strumentazione' della parola stessa. Una parola che risuona è per il compositore una parola in movimento. È la musica a 'lasciar suonare' la poesia e a fare di questa una 'figura' di dinamismo, in quell'onda di ritmi e suoni che è la frase. Ciò da cui il compositore si sente attratto è una "poesia istintiva, priva di lacci formali, che potesse essere fusa direttamente nel calore bruciante della sua ideazione musicale" (Manzoni 1975, 51).

I tratti linguistici che più influenzano Schönberg nella scelta dei testi poetici per la sua musica vocale e teatrale sono rintracciabili in una serie di saggi che alcuni intellettuali e letterati pubblicano nel primo ventennio del Novecento, nell'ambito delle sperimentazioni avanguardiste di inizio secolo.

Un'approfondita riflessione sul tema spetta a Lothar Schreyer, problematica figura dei capovolgimenti estetici del primo Novecento<sup>6</sup>. Questi postula un idioma poetico in cui forma e contenuto combacino, ogni sequenza di parole diventi una "serie ritmica di suoni" e ogni parola un "membro ritmico nel ritmo dell'opera" (Schreyer 1919-1920, 119). Che tuttavia è imperfetto, indefinito, irregolare rispetto alle quadrature della versificazione classica e coincidente non con l'andamento accentuativo della frase, ma con "il procedere da

---

di numerosi e recenti studi a cui, in questa sede, si preferisce rimandare a: Kewansk 2008; Horsley 2006; Hadelmann 2006.

<sup>6</sup> Sulla figura di Lothar Schreyer si rimanda a Sugahara 2003. Le traduzioni italiane dei contributi di Schreyer sono a cura dell'autrice di questo studio.

parola a parola, ognuna delle quali è un atomo in sé chiuso e vivo, è una nuova esperienza vissuta, un nuovo assoluto” (Mittner 1997, 1226).

Una lingua che è ritmo è necessariamente pure suono. La parola deve caricarsi di originali vibrazioni, il linguaggio diventare *Klangsprechen* (parlare per suoni), dove per *Klang* è da intendersi la sonorità interna al verbo, il suono che, come per Kandinsky, scuote l’anima (Kandinsky 1989).

Schreyer rivendica una letteratura (intesa complessivamente nei suoi tre generi di lirica, prosa e teatro) che sia luogo della *phoné*, dove il suono originario della parola, la melodia di cui la vocalità è detentrica, ne diventi fattore primario:

Il suono della lingua dell’opera d’arte scenica è prodotto dalla parola. La forma verbale è poesia [...] il mezzo artistico del poeta è il suono della lingua. Il suono della lingua è il suono declamato. Esso è legato alla lingua. È la parola che risuona. Il concetto nell’opera d’arte è una realtà dello spirito. La forma plasma il concetto che è inafferrabile, infinito). Esso è ritmico. La forma del dramma è disarmonica, ritmica. Ogni parola, ogni frase creata ha il suo ritmo. Ogni forma verbale è un membro ritmico nel ritmo dell’opera. Ogni forma verbale è un’unità ritmica. (1917, 119)

Ogni parola è concepita come unità (*Einheit*) e totalità (*Ganzheit*) di ritmo, suono e significato; la poesia – il *Wortkunstwerk*<sup>7</sup> è composizione ritmico-armonica di singole frasi e coinvolgendo tutte le sfere della coscienza umana, si impone come “essenza cosmica” (Schreyer 1917, 119).

Una parola che ambisce a ritornare alle sue originarie caratteristiche ritmiche e fonetiche deve, secondo l’autore, liberarsi dalla grammatica intesa quale forma stabilita a priori, indipendente dalle esigenze interiori dell’autore:

La grammatica della lingua corrente è irrilevante per l’opera d’arte verbale dove ogni parola può pure cambiare la sua forma. La forma che viene modificata può essere la forma di una relazione grammaticale. Senza il rapporto grammaticale, le forme sono valori isolati, la cui forza di relazione opera senza meta, all’infinito. (Schreyer 1917, 119)

La parola si impone come forza trainante, latrice della *bewegte Farbformgestalt*, ovvero della maschera che l’uomo indossa sulla scena come una nuova pelle. Essa risuona (*erklingt*), dove per suono il drammaturgo intende l’altezza (*Tonhöhe*), l’intensità (*Tonstärke*) e il ritmo (*Rhythmus*) di ogni sillaba. Schreyer aspira a istruire su una nuova percezione della parola. Imparare a ‘sentire’ il verbo significa spingersi fino ai suoi confini, valicarli ed entrare in quella zona opaca dell’indicibilità, dove la lingua del passato è finalmente sprofondata nel silenzio. Una parola capace di risuonare è puro dinamismo, così lo scritto-

---

<sup>7</sup> Letteralmente: opera d’arte verbale.

re: “In principio era la parola. Nel mondo terreno la parola può risuonare solo se viene liberata dal movimento. Si tratta di individuare il movimento attraverso il quale la parola d’arte, ora serrata, può affrancarsi dalle catene” (Schreyer 1948, 33).

La lingua di Schreyer è sonorità ritmica dematerializzata, rifratta. È una lingua che è anti-lingua, perché nel tacere dice l’indicibile e nel dire riferisce della mancanza della parola. La sua ritmizzazione si accompagna alla sua concentrazione. Così lo stesso autore a proposito:

Poetare significa condensare, concentrare, portare alla forma più concisa, più semplice [...]. Mezzi importanti della decontrazione sono l’immediata ripetizione, la ripetizione a distanza, i parallelismi delle frasi di parole, la flessione di concetti in concetti secondari e concetti generali. Il *Wortkunstwerk* è opera sonora della lingua. (Schreyer 1918/1919, 5)

La tendenza alla concentrazione sull’essenziale si risolve nella minimalizzazione: frasi atomizzate, collegamenti sintattici anomali, soppressione di prefissi verbali e di congiunzioni. Il processo di deoggettivazione che stava rivoluzionando l’arte figurativa investe ora pure la lingua. Concentrare significa ritornare al “*Typische*” (Schreyer 1918/1919, 5). L’essenzialità è la via da percorrere per raccogliere in unità le molteplici manifestazioni del sensibile, per ritrovare nella realtà, al di là delle immagini prodotte dalle nostre percezioni sensoriali, un fondo universale.

Su scie più moderate rispetto a quelle tracciate da Schreyer si sviluppa la poetica verbale di Herwarth Walden, esponente centrale delle tendenze avanguardiste del tempo. Lo scrittore esalta la parola come ritmo e suono, liberandola dal dominio del concetto: “La parola e il suono sono impressioni acustiche. Il parlare sulla scena non ha lo scopo di trasmettere pensieri. Le parole sono forme sonore di istinti. Forme sonore che prima di tutto afferrano e in secondo luogo possono essere comprese” (Walden 1922, 3). E ancora: “Soltanto la parola, ogni parola è materiale della poesia, non il concetto che ostacola la parola” (Walden 1918, 66).

Per suono della parola Walden non intende il suo significante, bensì il suono interno alla lingua, quello che lo scrittore coglie con l’ ‘occhio dell’anima’ e l’attore riproduce quando scardina gli abissi del proprio io. In modo simile il ritmo verbale non combacia con l’arbitrario schema della metrica classica, quanto con il battito interiore di ogni termine:

La lingua deve diventare melodia linguistica [...]. Come la melodia del canto si sviluppa dai rapporti dei valori sonori, così la melodia della lingua deve prendere forma dai valori sonori delle parole. La melodia dei suoni e degli accenti è un movimento acustico chiamato ritmo. (Walden, 1926, 41)

Il rifiuto della parola-concetto è inscritto dall'autore nel percorso di astrazione che sia la pittura sia la danza stavano all'epoca realizzando e a cui pure la scrittura doveva ambire: "Nell'arte esiste soltanto una fantasia ottica e acustica. L'effetto è l'urlo, non l'urlo verso qualcosa. L'effetto è sospirare, non sospirare per qualcuno. L'effetto è ridere, non ridere per qualcosa" (Walden 1926, 42). Il suono della parola è porta di accesso ai sentimenti e si lega armoniosamente, in teatro, con il movimento del corpo:

Sulla scena mai si ci si ricorda di ciò che viene detto. Ci si ricorda di come i legami tra le parole vengono formati artisticamente attraverso il tono. Già nella vita le più alte e profonde emozioni vengono espresse non attraverso la parola, ma attraverso il suono inarticolato. Ogni espressione di un movimento interiore è legata con il movimento corporeo esterno, con il movimento che si palesa in un'organica e chiara relazione con suono e sentimento. (Walden 1926, 43)

Così concepito il verbo non rinvia né alla logica tradizionale, né ad esplicazioni di tipo psicologico: è unità ritmico-sonora e come tale Walden lo definisce associandolo, in modo sinestetico, alla pittura: "Come il pittore vuole dipingere i suoi quadri secondo i piani coloristici, così i poeti vogliono scrivere i loro testi secondo i suoni delle parole" (1918, 66). Se il colore è materiale e forma della pittura astratta, il suono è materiale del testo poetico ed il ritmo la sua forma. Al contrario della lingua quotidiana, che blocca il *continuum* della vita sottomettendosi al significato e alle regole sintattico-grammaticali, la parola artistica è sonorità ritmica priva di contenuto, incontro di senso e suono: non esprime una "esperienza disarticolarsi nella successione cronologica della frase, ma, concentrandosi, tende ad imitare la rappresentazione pittorica che presenta simultaneamente la totalità della visione e l'unità dei particolari" (Fazio 2003, 61).

La parola che vuole essere gesto pittorico finisce, secondo Walden, di essere descrittiva, esplorativa e diventa scheggia che concentra in sé l'essenza dell'idea: non si dilunga in parafrasi, ma coglie gestualmente l'oggetto, non comunica, bensì esprime l'incomunicabile.

La natura a-descrittiva della lingua è difesa da Walden in ambito letterario e teatrale a partire da una nota polemica su Goethe, contenuta nel denso saggio "Critica alla poesia pre-espressionista". Con una sferzata critica forse troppo parziale, lo scrittore rimprovera l'autore del *Faust* per un modo di scrivere, eccessivamente analitico e di conseguenza incapace di cogliere con sguardo fulmineo i turbamenti dell'animo. La sua scrittura è una trama ordinata di impressioni descritte e registrate l'una accanto all'altra meccanicamente, inadeguata a risolvere nell'attimo i conflitti interiori e diretta, piuttosto, a muovere il lettore e lo spettatore attraverso il concetto che in essa alberga (Walden 1920). Walden prende le distanze dall'idioma goethiano diventando corifeo di

una *Wort-Kunst* tesa a considerare il linguaggio come decorso ritmico, vocalità, *Urlaut* originario e la creazione artistica quale lavoro sulla relazione tra vocali e consonanti mediante cui affrancarsi dalla tirannia del contenuto.

### 3. ESSERE MUSICISTA DELLA PAROLA

I primi passi di Schönberg sul terreno delle sperimentazioni si svolgono a Vienna, capitale del glorioso impero asburgico che, sfarzosamente e ineluttabilmente, nei primi anni del Novecento si avvia al dissolvimento al ritmo nostalgico dei valzer. In questi anni di “gaia apocalisse”<sup>8</sup>, la città vive una straordinaria fioritura di sensibilità e tendenze culturali che scaturisce da un contesto di crisi. Questa si profila essenzialmente come crisi percettiva e cognitiva, in quanto “le strutture dell’esperienza sensoriale e la loro rappresentazione simbolica, come *Sinn-Erfahrung*, non appaiono più comunicabili naturalmente” (Brandstetter 1995, 18). Le tradizionali modalità di percezione, infatti, tra Ottocento e Novecento sono sconvolte dalle scoperte della scienza. Il telegrafo, la fotografia, il film e l’automobile stimolano per la prima volta le diverse impressioni sensoriali verso la simultaneità. Il pensiero di Albert Einstein sulla relatività avvicina spazio e tempo postulando l’uno come variabile dell’altro e la teoria dei quanti di Max Planck confuta definitivamente l’idea di un osservatore immobile e fisso nell’analisi dei fenomeni. Melchior Palàgyi, sulla scia di Henri Bergson, elabora il concetto di “spazio fluente” (1905, 8), fondato su un rapporto spazio-tempo inaccessibile all’esperienza quotidiana, che riduce entrambi, invece, a una successione di punti.

Dall’ambito percettivo la crisi si sposta a quello del “segno” (musicale, linguistico, pittorico ecc.). Compositori e scrittori pervengono alla disorientante scoperta che i tradizionali codici espressivi, pure adoperati sperimentalmente, siano in definitiva inadeguati a distillare gli strati profondi dell’essere e del reale. Anziché inamovibile conclusione, tale considerazione costituisce per molti di loro il punto di avvio nella ricerca di modalità di significazione più fluide. Nuovi scenari si impongono ora all’attenzione di artisti e intellettuali: la pluralità della realtà appare irriducibile alla consueta dimensione musicale e linguistica.

Nella fattispecie, l’avvertenza di una certa afasia della sintassi musicale tradizionale e lo sforzo di ricomporre dalle sue schegge una trama in grado di significare (efficace sia per l’universo interiore sia per la realtà esterna, non

---

<sup>8</sup> L’espressione è stata coniata dallo scrittore e critico letterario austriaco Hermann Bahr, alla fine dell’Ottocento.

più identificata con la patina illusoria fotografata dai naturalisti, ma con quel fondo noumenico istituito dallo sguardo mutevole e inquieto del soggetto moderno) accompagnano le prassi di numerosi musicisti e suggellano alcune delle svolte più significative nell'estetica musicale dell'epoca: si elaborano originali scritture musicali (Schönberg) o si innestano quelle classiche di nuova linfa (Paul Hindemith, Igor Stravinskij, Ferruccio Busoni).

Schönberg è tra coloro che, con più prontezza e determinazione, si resero consapevoli dell'insufficienza espressiva dei moduli musicali tradizionali. Ricordando gli anni che videro la genesi de *La mano felice*, così si esprime:

Si aveva la sensazione che non si potesse andare avanti con i vecchi mezzi, che le forme espressive si fossero inaridite ed esaurite le possibilità creative. Si era assetati di nuove forme, di nuovi contenuti. Da tempo avevo in mente una forma che ritenevo, in realtà, l'unica con la quale un musicista potesse esprimersi in campo teatrale e che ho definito [...] far musica con i mezzi della scena. (Schönberg e Kandinsky 1988, 106)

Era necessario cioè, secondo il compositore, trattare ogni altro materiale scenico (parole, luci, gesti) come i suoni della frase musicale: combinarli affinché suscitassero particolari impressioni artistiche e spirituali sull'ascoltatore, senza negare le peculiarità di ogni linguaggio. Compito del musicista era fondere le parti di ogni materiale "in forme e figurazioni dopo averli misurati, come si fa con i suoni, secondo la durata, l'altezza, l'ampiezza, l'intensità e molti altri parametri" (Schönberg 1988, 106).

È in questo clima che Schönberg sceglie il primo modello letterario con cui confrontarsi: le poesie di Stefan George<sup>9</sup>, principe indiscusso a Vienna di un cenacolo di poeti accomunati da una intransigente fede nell'ideale di *art pour art*<sup>10</sup>. La lingua poetica di George è solida, robusta, di grande rigore formale e metrico, spoglia di qualsiasi elemento del linguaggio discorsivo, compatta a livello semantico e lessicale. Stimolato da una inesauribile volontà di ricerca, il compositore fa di George non un modello definitivo su cui appiattirsi, ma un momento dialettico, attraverso cui approfondire la dinamica relazione tra forma e espressione (Cherlin 2007, 34). La poesia scultorea dello scrittore austriaco in cui i contrasti, sia pure ricchi e vulcanici, vengono raffreddati da una lingua controllata in ogni suo gesto, stimola Schönberg verso il suo contrario: il libero dispiegarsi della fantasia che permette alla forma di costruirsi naturalmente. Dall'altra parte la statica precisione delle ripetizioni ritmiche e l'infles-

---

<sup>9</sup> Stefan George (1868-1933), incarnando la figura del poeta-vate, promosse un'intransigente opposizione al naturalismo, di cui criticava la quotidianità del linguaggio e l'aderenza alla verità storica (Mittner, 1997, 635).

<sup>10</sup> Nel 1908 Schönberg musica quindici poesie tratte da *Il libro dei giardini pensili* di George (op. 15). Sul rapporto del compositore con i poeti George e Dehmel si veda Sauder 1995; Dümling 1989.

sibilità delle strutture poetiche predisposte da George dovevano porsi in conflitto con il “carattere essenzialmente dinamico del concetto schönberghiano del processo musicale” (Lessem 1988, 53).

George funziona quindi come volano di superamento, non solo perché stimola in Schönberg l'affezione per una poesia affrancata da rigide versificazioni a favore di un orizzonte aperto e fluente nelle sue irregolarità e asimmetrie, ciò che rischierebbe di rientrare in un discorso di costruzione dell'opera ripetitivo e sistematico (cambia l'elemento fondante – dalla irregolarità si passa alla regolarità – ma il risultato rimane uguale). Si tratta per il musicista, piuttosto, di lasciar scaturire tale libertà espressiva da quell'urgenza interiore che, come fiamma indomabile, erompe durante il momento creativo:

Un artista non deve pensare molto, purché pensi bene e vada diritto allo scopo. Egli sente di obbedire all'impulso di una molla interiore, all'urgenza di esprimere se stesso proprio come un orologio che batte le ventiquattro ore di ogni giorno senza chiedersi se si tratta di 'questo' giorno, di 'questo' mese, di 'questo' anno, di 'questo' secolo. (Schönberg 1975, 59)

A partire da questa premessa, Schönberg incardina il tentativo di istituire, in termini completamente inediti, il rapporto espressione-forma in relazione alla *texture* letteraria al concetto romantico di *movimento* musicale come riflesso del *movere* interiore. In questo senso fa suo uno dei risvolti più incisivi di quel cambio di estetica operato dal Romanticismo e che sancì, ripudiando ogni teoria imitativa, l'idea di una arte come costruito dell'io, rivelazione di una realtà che è “frutto del soggetto che vede, sente, pensa, poetizza” (Corbineau-Hoffmann 2008, 124). Alla base della poesia trascendentale teorizzata da Friedrich Schlegel, c'era infatti un'idea di soggettività come principio fondante dell'estetica. La modernità di una partitura, di un'immagine o di un testo era giudicata dalla corrente romantica non più in riferimento al dato oggettuale, ma alla funzione della forma rappresentativa e questa, in un'estetica che pretendeva di essere moderna, trovava il proprio fondamento nel criterio di soggettività.

Centralizzare l'io nell'operazione creativa significa portarne in primo piano le emozioni, la fantasia, il ricordo, le associazioni e le percezioni sensoriali, tutti atti attraverso cui il reale si struttura come costruzione della coscienza. L'opera schönberghiana si innesta sul discorso romantico, ma al tempo stesso lo oltrepassa portandone a compimento i presupposti. La musica 'espressionista'<sup>11</sup> del compositore (quella anteriore agli anni venti) assume un dupli-

---

<sup>11</sup> Il concetto di musica come espressione conduce a espressionismo, termine che, riferito alla produzione di Schönberg anteriore agli anni venti, ha incoraggiato Adorno verso alcune riflessioni. Secondo il critico, convive nelle partiture del compositore un espressionismo di altra natura, un espressionismo che è oggettivismo laddove i motivi, le armonie e i moduli più ardui, se ripetuti, finiscono per assimilarsi alla for-

ce compito: da una parte consolida e ispessisce una testualità musicale dell'emozione e della percezione, dall'altra fa da *trait d'union* tra le due. È una musica pensata sia come snodo di emozioni, sia come centro di percezione: nel visualizzare il dominio dell'anima, le partiture schönberghiane fanno dell'evento percettivo un evento del sentimento e viceversa della vicenda emotiva una vicenda di senso.

Se la musica è – romanticamente intesa – il linguaggio dell'inesprimibile (Hoffmann 1985), Schönberg prosegue su questa via identificando l'inesprimibile con l'*Erlebnis*, che è l'esperienza interna, vissuta, la coscienza immediata di uno stato interiore. L'*Erlebnis* si palesa come visione insieme interiore e corporea e renderla visibile – ovvero darle forma – è il fine di ogni processo creativo (Schönberg 1975a). La visione, irriducibile alla dimensione logico-razionale, ha luogo quando la coscienza si indebolisce, la personalità si disgrega, i modelli mentali tacciono e ci si immerge nel flusso dell'essere senza tentare di sovrastarlo. Ciò spinge verso l'orizzonte performativo la musica del compositore. Questa non narra più il fissarsi in immagine sonora di una esperienza né è testimonianza di ciò che è accaduto, ma si profila essa stessa come determinazione della visione nell'immagine, come vibrazione di quanto di più inaccessibile esiste ed esiste solo all'interno dell'opera. Distante dal concetto di opera rappresentativa, la musica di Schönberg diviene autoreferenziale, compiuta nel non rimandare ad altro che a sé: non constata l'evento, l'accendersi della fiamma creatrice, è esso stesso la fiamma; non rappresenta, ma esprime ed in quanto tale si rivela più reale di altro (De Luca 2004). Come vedremo più avanti, l'opera schönberghiana si dispone all'ambito performativo decostruendo, in forme e gradi diversi, il superficiale parallelismo tra musica e testo poetico perché immette nel testo letterario forze centrifughe che creano iato tra segno e referente, spalancando le porte ad una configurazione complessiva opaca, ma assai polisemica.

Porre l'evento interiore come contenuto della partitura è un discorso che coinvolge necessariamente la natura della scrittura compositiva. Se la musica è figurazione dell'inconscio, la Fase creativa è concepita da Schönberg come prossima ad una situazione di *trance*, in cui prende forma un'esperienza istintuale:

---

mula. Dal Romanticismo, l'espressionismo aveva accolto il principio espressivo, ma quando questo prese carattere di "protocollo", si rovesciò nel suo contrario. La musica come "protocollo" dell'espressione non è più espressiva, ma oggettiva: "su di essa non si libra più in un'incerta lontananza ciò che viene espresso a conferire il riflesso dell'infinito; non appena la musica fissa rigidamente, univocamente, ciò che esprime, vale a dire il proprio contenuto soggettivo, questo si irrigidisce sotto il suo sguardo, trasformandosi appunto in quell'elemento oggettivo la cui esistenza viene rinnegata dal puro carattere espressivo della musica" (Adorno [1949] 1975, p. 56).

---

Ogni attività creativa che voglia raggiungere gli effetti tradizionali non è priva di atti coscienti. Ma l'arte appartiene all'inconscio! Bisogna esprimere se stessi! Esprimersi con immediatezza! Non si deve però esprimere il proprio gusto, la propria educazione, la propria intelligenza, il proprio sapere o la propria abilità. Nessuna di queste qualità acquisite, bensì quelle innate, istintive. Ogni creazione, ogni creazione consapevole si basa su un qualche principio matematico o geometrico, sulla sezione aurea o su qualcosa di simile. Solo la creazione inconscia, che si traduce nell'equazione "forma-manifestazione", crea forme vere. (Schönberg e Kandinsky 1988, 8)

Schönberg ammette quindi il fondamento irrazionale e della partitura e dell'operazione creativa ad essa sottesa. Se la musica è linguaggio che la ragione non comprende, la via che ad essa conduce è intuitiva. Così scrive nel *Manuale di armonia* a proposito del secondo rivolto dell'accordo perfetto: "Una conquista raggiunta per via intuitiva perde molto del suo valore di geniale intuizione naturale se trattata con eccessiva ortodossia" (Schönberg [1911] 2008, 97) e a riguardo dell'armonizzazione dei corali riconferma questo primato: "La giusta correzione non ha origini teoriche, ma a volte si trova provando e riprovando o, più spesso, grazie ad una idea felice dunque per intuito, con il senso della forma, per mezzo della fantasia" (Schönberg [1911] 2008, 360).

L'intuizione non è riflessione, né scelta consapevole tra varie possibilità, ma atto di natura mistica, con cui il soggetto creatore capta il respiro dell'universo e sulla spinta di questo crea. Essa è "una manifestazione diretta, inconscia, spesso brutale, a volte quasi infantile del suo proprio essere" (Schönberg [1911] 2008, 501); agisce come forza costrittiva, ma non è da intendersi come limitazione del soggetto, perché l'esperienza interiore, al centro dell'operazione estetica, è sempre esperienza "dell'Io individuale che guida la riflessione e dà origine alla creazione" (Cagianelli 1971, 31). Nell'intuizione schönberghiana è trasfigurata la "necessità interiore" di cui in quegli anni parla Kandinsky, quel "termometro (meglio un parametro) che conduce contemporaneamente ad una grande libertà e pone la capacità creativa interiore come unica limitazione di questa libertà" (Schönberg e Kandinsky 1988, 44).

Evidenziare la 'via intuitiva' all'arte equivale per Schönberg a rilevare l'imprescindibile ruolo svolto in essa dalle percezioni: "Materiale della musica è il suono che agisce sull'orecchio. La percezione sensibile provoca delle associazioni e mette in relazione suono, orecchio e mondo delle sensazioni: dal concorso di questi tre fattori dipende tutto ciò che riavverte nella musica in quanto arte" (Schönberg [1911] 2008, 21). Un altro passaggio concorre a confermare questo aspetto: secondo il compositore, per risalire all'origine storica degli accordi si partirà "dall'esigenza di porre nel giusto rapporto il materiale dato in natura (suono) con l'organo di percezione e tutto ciò che è in relazione fisica o associativa con questo organo: in altre parole dall'esigenza di adeguare l'organo della percezione al materiale dato in natura" (Schönberg [1911] 2008, 395-396).

Le impressioni fisiche che la musica produce sull'ascoltatore sono della stessa natura di quelle che hanno pervaso l'artista nel momento creativo: "Un'opera d'arte non può raggiungere esito più grande di quello di trasmettere all'ascoltatore le emozioni che si sono agitate nel creatore, con tale forza da farle infuriare e imperversare pure in lui" (Schönberg [1911] 2008, 19). Per un compositore lasciarsi sommuovere dalla propria sensorialità e sommuovere i sensi dell'ascoltatore è *l'incipit* e il traguardo della sua azione di artista. La valutazione di Schönberg appare un'interessante variante della riflessione estetica di Max Dessoir che, nel 1912, organizza a Berlino il primo convegno di estetica e scienza dell'arte dove, oltre a prefigurare una divisione dei due ambiti, rimarca la valenza dei sensi nel vissuto estetico. Secondo il filosofo,

un effetto determinante hanno le qualità sensoriali dell'oggetto e le sensazioni organiche dell'osservatore e questo spiega pure la sicurezza e l'intensità istintiva della prima impressione. Prima di vedere chiaramente che cosa è presente, anzi prima che sia possibile una conoscenza in genere, lo stato d'animo e il giudizio si formano sulla base di qualità sensoriali percepite. Sarei quasi tentato di definire questo fatto un riflesso estetico. Ha luogo una reazione quasi fisiologica, il cui grado di maggiore intensità si manifesta molto chiaramente in sensazioni organiche: nell'accelerazione o nell'arresto del respiro, in un brivido che corre lungo la schiena o nella sensazione di arrossire e di impallidire. (Dessoir [1906] 2008, 128-129)

Schönberg prosegue nell'orientamento di Dessoir, innestandovi tuttavia connotazioni inedite. Nel sottolineare la partecipazione dei sensi alla fruizione dell'opera musicale, ne accentua la funzione pure all'interno della creazione artistica: una musica che coinvolge la sensorialità dell'ascoltatore è una musica alla cui preparazione hanno partecipato attivamente i sensi dell'autore (Rauch 2014). Schönberg riesce a restituire in figure musicali un equivalente del nostro modo di percepire. Risuonando *nella e con* la parola, la sua musica riconsegna rappresentazioni verbali prossime alle immagini interne della percezione, attraverso un modo di procedere che, simile a quello delle nostre modalità sensorie, si sviluppa "per tagli, punti salienti, sguardi gettati qua e là" (Garroni 2005, 93), dove il mondo raccontato, pur in apparenza irrimediabilmente frantumato, non si spezza mai in modo definitivo, ma si ricompone costantemente in unità. Da questa prospettiva le partiture del compositore sono 'scritture', a patto di assumere questo vocabolo in una particolare accezione: scrittura non solo come sistema di segni e trama di sensi, ma come risultato di un'esperienza percettiva da parte dell'autore e dell'ascoltatore.

C'è in Schönberg la convinzione dell'esistenza di un pensiero musicale proveniente direttamente del corpo e dalle sue capacità sensoriali, che trova nella percezione la sua premessa e nell'indipendenza dal materiale verbale la sua affermazione. In esso, secondo lo scrittore, la separazione tra senso e intel-

letto decade: entrambi fluiscono in un unico movimento, poiché nella creazione artistica non può avvenire alcun processo spirituale che non sia pure corporeo e non può verificarsi un processo corporeo che non sbocchi in un contenuto spirituale. Cervello e emozioni non sono in antitesi, perché l'elemento portante di ogni musica è l'Idea (Boss 2014)<sup>12</sup>, a cui concorrono la libertà creativa dell'artista e la disciplina, l'ordine, la logica. Queste ultime non vanno tacciate come motori di aridità, giacché l'estro spontaneo dell'artista, se non sostenuto dall'intelletto, diventa anarchia e l'intelletto, privato del flusso impetuoso delle emozioni, produce esercizio tecnico, retorico. L'idea nasce nel furore creativo per poi essere elaborata, sviluppata e sostenuta.

Questo aspetto è zona di contatto tra Schönberg e uno dei protagonisti della temperie espressionista in Germania: Lothar Schreyer. Il terreno comune riguarda la necessità, per entrambi gli autori, di una volontà ordinatrice che presieda l'evolversi dell'attività artistica. Nucleo di ogni opera d'arte è infatti, secondo Schreyer e Schönberg, l'esperienza interiore, che è vicenda del subcosciente, vertiginosa precipitazione negli spazi celati dell'anima. Ciò, tuttavia, non significa cedere all'indeterminismo: il magma di visioni va ordinato, ricompattato in una unità diversa da quella che raddoppia l'unità esterna. Illuminare i meandri dell'inconscio non vuol dire subire le visioni, addentrarsi in un groviglio disordinato e contraddittorio di emozioni, perché all'io 'che riceve' fa da contrappunto un io 'che agisce', conferendo unità al disomogeneo, totalità al disgregato. Se l'*Erlebnis* e le visioni da esso ingenerate sono possibili solo a patto di un arretramento dell'io, è pur vero che a questa fase passiva ne è legata una attiva, ordinatrice, controllabile, in cui il caos è modellato in forma. Queste sono alcune osservazioni di Schreyer sull'argomento, coerenti altresì, a nostro avviso, con l'indirizzo incoraggiato da Schönberg:

Quanto più forte è l'*Erlebnis* interiore, tanto più forte è l'intensità della visione. L'*Erlebnis* dell'artista è il disgregarsi della personalità nell'universale. Questo atto è oltre la coscienza. Se l'artista indietreggia di fronte alla coscienza, subisce rappresentazioni ottiche, acustiche, cinetiche: la visione. Attraverso la visione si annuncia l'*Erlebnis* dell'inconscio nella coscienza. Le rappresentazioni sono controllabili. Ogni uomo può avere la visione. Chi vive può anche rivivere intensamente. Ma solo chi non subisce soltanto le visioni, bensì pure l'urgente necessità di conferire forma duratura alle sue rappresentazioni e riesce a dare loro forma, è artista. (Schreyer 1918, 24-25)

Riflettere su quelli che Schönberg considerava i meccanismi più intrinseci dell'operazione creativa, offre allo studioso le giuste coordinate per inoltrarsi

---

<sup>12</sup> Per "Idea" dell'opera, Schönberg intendeva la sua più intima essenza, che è svincolata dalle maniere di una determinata epoca, contrariamente allo stile che è radicato nella contingenza delle condizioni storiche (Boss 2014, 89).

in uno degli ambiti nevralgici del pensiero musicale del compositore: la natura del rapporto tra musica e testo verbale. Con il rigore e l'energia innovativa che gli è propria, Schönberg si propone di superare, in una forma di sintesi superiore, le due tendenze di pensiero considerate fino ad allora alternative: da un parte cioè l'opinione di coloro che ricercano nella musica un raddoppio del testo poetico, dall'altra l'orientamento di chi si aspetta di rintracciare nella partitura procedimenti puramente formali, appartenenti alla musica in quanto tale.

Il quadro di riferimento in cui va giudicata la posizione del musicista è quella innovativa idea di *Gesamtkunstwerk* che, ad inizio Novecento, va delineandosi in alternativa all'opera wagneriana. Compositori e drammaturghi, esperiti i limiti del proprio mezzo espressivo, si adoperano per una totalità diversa da quella del wagneriano *Wort-Ton-Drama*, scoprendo nel dialogo interno tra le arti il solo strumento atto a comunicare significati altrimenti inespriabili. Le originali prassi che ne conseguono, *Ariadne auf Naxos* [*Arianna a Nasso*] di Richard Strauss, *Pelléas et Mélisande* [*Pelleas e Melisenda*] di Debussy e *Pierrot lunaire* di Schönberg ricorrono a meccanismi di sinergia tra i differenti linguaggi, all'interno di una riscoperta globale dello spettacolo che aspira a diventare opera d'arte totale in un senso più profondo di quello avanzato da Wagner: alla ripetitività di dispositivi compositivi e di forme rappresentative imperniate sull'illusione e sul rimando alla realtà esterna tipiche della drammaturgia wagneriana, si privilegia ora la resa immediata dei processi interiori attraverso singolari sintesi tra musica, gesti, parole e dettagli scenici.

In particolare, in teatro Schönberg chiede che musica e testo poetico siano trattati secondo un rapporto di indipendenza, ciò che significa non incongruenza, ma corrispondenza più profonda, quella corrispondenza scaturita dalla libertà di un codice rispetto all'altro, al fine di lasciar emergere più intime analogie: "L'opera è innanzitutto il prodotto di quattro fattori: il testo, la musica, la scena, il cantante. Se si permette ad uno di questi elementi costitutivi di prescindere dagli altri, perché mai questi altri non dovrebbero godere della stessa libertà?" (Schönberg 1975, 215).

Schönberg ammette come la caratteristica più elogiata dalla critica e dal pubblico in un'opera di musica vocale o di teatro sia il ferreo parallelismo tra musica e testo: tanto più la musica riproduce, nell'andamento e nel contenuto, la forma e i temi del testo poetico, tanto più è meritevole di attenzione. Ciò a cui il compositore tende è invece una congruenza più profonda tra musica e testo, basata non sull'imitazione esteriore, ma su quella rispondenza intrinseca per cui due orizzonti emotivi diversi finiscono per avvicinarsi fino a rispecchiarsi l'uno nell'altro: un sentimento gioioso espresso dal testo può essere restituito da una musica impetuosa e viceversa. Non solo: il contenuto poetico, quello che Schönberg definisce il "soggetto materiale" preferendo attribuire alla parola 'contenuto' più variate sfumature semantiche, è intuibile dall'artista

già dalla sua forma, ovvero dalla veste ritmico-sonora che, come accade nell'organismo umano dove ogni singola parte è *parte* del tutto nel senso che è il tutto, diviene rivelatrice della più intima essenza del testo. Così scrive il musicista:

[...] più decisivo fu per me il fatto di aver scritto molti dei miei Lieder, dall'inizio alla fine ispirandomi soltanto al suono delle prime parole del testo, senza minimamente preoccuparmi di come si svolgessero i fatti contenuti nella poesia, senza nemmeno coglierla nell'estasi della composizione. Soltanto qualche giorno dopo pensai di rendermi conto del vero contenuto poetico del mio Lied e con grande meraviglia mi accorsi di non aver mai reso maggiore giustizia al poeta, come quando, guidato dal primo contatto diretto con il suono iniziale, avevo intuito ciò che doveva assolutamente seguirvi. (Schönberg 1975, 16)

Rispetto al testo, la musica di Schönberg suscita ricordi e sottolinea conflitti drammatici non in modo formalmente ripetitivo, ma secondo una interazione interna che sfugge ad un ascolto distratto. Bandito il ruolo della musica come raddoppio della poesia, il compositore eleva a principio strutturale delle sue composizioni quelle forme di compenetrazione tra suono e parola dove gli stati emotivi espressi verbalmente trovano forma in una *texture* melodica e armonica di contrasto, dove alle imitazioni di superficie si privilegiano le simbologie musicali. Le dissonanze che ne scaturiscono sono solo apparenti e ad una percezione più profonda si rivelano consonanze che si organizzano nell'unità totale dell'opera.

Emancipare la musica da ogni esteriorità formale e contenutistica è il proclama del compositore. L'esito di questa svolta sono sonorità che non rappresentano, ma esprimono; esprimono ciò che significano e significano ciò che esprimono, come aveva afferrato uno dei più autorevoli recensori musicali dell'epoca: "La musica di Schönberg non oggettivizza, non rappresenta; vive in una dimensione emotiva estranea e sconosciuta, nella quale il corporeo, ovvero il determinato dell'oggetto materiale non esiste" (Bekker 1921, 170).

Nel saggio "Brahms il progressivo", Schönberg parla di "prosa musicale" (1975a, 112), riferendosi a un tipo di musica emancipata dagli schemi ritmico-metrici della poesia e orientata alla presentazione diretta dell'Idea complessiva dell'opera, senza parafrasi o vuote ripetizioni. La simmetria e la regolarità non vengono rimosse, ma ridimensionate: esse diventano 'mezzi della presentazione' dell'Idea, di cui non concorrono né al contenuto espressivo, né alla bellezza: "Uniformità, regolarità, simmetria, suddivisione, ripetizione, unità, relazione ritmica e armonica e persino logica, nessuno di questi elementi produce o aiuta a produrre bellezza. Tutti, però, contribuiscono a determinare un'organizzazione che rende intelligibile la presentazione dell'idea musicale" (Schönberg 1975, 57-58).

Schönberg spoglia la parola dal suo sostrato concettuale, considerandola prima di tutto combinazione di suoni in forma ritmica. Ciò che equivale,

in sostanza, a riconoscere il primato della voce – recepita quale manifestazione di corporeità – sulla parola stessa. Tale primato è stato da sempre osteggiato dall'Occidente che, ravvisando come preminente il concetto sul significante, ha sancito la superiorità della scrittura sull'oralità, dello spirito sulla materia, dell'anima sul corpo. Paradossalmente un significato era tanto più espressivo quanto meno esaltava la melodia interna della parola. Colmare questo *Abstand* significava risolvere l'espressione nell'indicazione, il verbo nella voce, reinserire il corpo nel discorso, “considerare la parola come imbevuta di un significato leggibile nella trama stessa del gesto linguistico” (Galimberti 2003, 184). Schönberg ha operato questo passaggio in straordinaria concordanza con le avanguardie letterarie del tempo. Cronologicamente all'*incipit* del nuovo secolo, i suoi contributi aprono scenari che ridanno forza alla voce, legittimandola a “latrice materiale di segni” (Foellmer 2010, 37) e risolvendo il problema, consolidatosi poi nel corso dei decenni futuri, della predominanza della parola scritta su quella pronunciata. Contrario a posizioni esclusiviste che, di volta in volta, si arroccavano a centralizzare un linguaggio a discapito dell'altro, Schönberg teorizza e mette in pratica una nuova sintonia tra suono e verbo, fondata sulla rivalutazione dell'aspetto formale di questo ultimo che diventa struttura di contenuto: la parola come voce, la voce come segno dotata di senso.

Lasciar risuonare la parola significa “creare il senso di una nuova sonorità” (Cagianelli 1971, 26)<sup>13</sup>, pervenire ad una musica intesa come ‘divenire’, carattere questo non rappresentativo né della ripetizione né della variazione. La vocalità su cui Schönberg lavora prima degli anni venti e che vedrà pieno compimento a partire dal *Pierrot lunaire* è imperniata su una nuova coscienza sonora: il suono come “melodia timbrica, dove timbro è emanazione sonora dell'interiorità del musicista” (Fortuna 1993, 19). La parola deve toccare la nota senza mai fissarla, l'intonazione deve oscillare in un continuo crescendo e diminuendo. Così Schönberg: “Gli esecutori non devono tentare di dare forma e espressione allo spirito e al carattere dei singoli pezzi, basandosi sul senso della parola, ma ispirandosi sempre alla musica” (1975, 105).

Nelle partiture del musicista il *movere* interiore trova espressione in un musica fluente, frutto dello scarto tra punti fissi – intonazioni precise che si fanno latrici di altrettanto precisi significati – e la loro continua trasfigurazione nel processo del movimento. Nelle parti destinate alla voce, ad emergere sono figure di suoni in cui la ritmica musicale si trasferisce in quella delle parole: il

---

<sup>13</sup> Così come la parola, pure l'allestimento teatrale deve risuonare nella sua totalità. Questo scrive Schönberg ad Emil Hertzka, direttore delle *Universal Edition*, nel 1913, a proposito del progetto cinematografico de *La mano felice*: “Allo stesso modo questo spettacolo deve risuonare soltanto per l'occhio e nella sua fruizione ogni spettatore dovrebbe ricevere pensieri e sensazioni simili a quelli che si hanno ascoltando musica” (Schönberg 1975b, 37).

movimento della lingua poetica è ciò che la musica si propone di rendere udibile. Il rapporto tra musica e testo diventa osmotico: la musica assurge a metafora del testo letterario e questo a nuova musica.

Gli esiti della ricerca schönberghiana sono, in questo caso, lo *Sprechgesang* e la *Sprechstimme*, attraverso cui il compositore lascia affiorare le risonanze più intime della voce umane. Nei *Lieder* di George (1908) l'idea di *Sprechgesang* è solo *in nuce*; trova la prima manifestazione nell'*Urschrei* di *Erwartung* (1909). Qui la vocalità è intesa non “come linea melodica, ma come grido originario che si adegua all'inconscio e ne esprime ogni sfumatura di sentimento” (Fortuna 1993, 21). La voce si assolutizza, non serve più come appoggio alla poesia, emerge come voce del corpo in grado di dire ‘senza e oltre’ le parole e di spingere la recitazione a gesto vocale.

Ulteriore conquista di Schönberg, spiegata per la prima volta nel *Manuale di armonia*, è la *Klangfarbenmelodie*, melodia timbrica, ovvero musica che si dissolve e si ricompone nel colore e nella luce scenica, dove “il timbro è considerato una emanazione nuova dell'interiorità psichica”<sup>14</sup> (Cagianelli 1971, 27). Il fatto poi che, almeno fino agli anni venti, la *Sprechstimme* e lo *Sprechgesang* siano legati da Schönberg, nella teoria e nella prassi, alla *Klangfarbenmelodie* strumentale è indicativo di come la relazione fra colore timbrico e espressione dell'interiorità sia un aspetto fondamentale della fusione espressionistica fra parola, colore e suono. In particolare, rispetto alla *Klangfarbenmelodie*, il compositore arriva ad ipotizzare – e dagli anni venti in parte a realizzare – che sia possibile creare una melodia facendo suonare le stesse note da strumenti diversi, ottenendo cioè vibrazioni timbriche:

---

<sup>14</sup> Il *Manuale di armonia* constitui, sin da subito, una stimolante riserva di idee e motivi pure per i letterati del tempo. Nel ventiduesimo capitolo del *Doktor Faustus* di Thomas Mann, il protagonista, Adrian Leverkühn, si intrattiene in una dettagliata esposizione del metodo dodecafonico che, in più passaggi, centralizza il ruolo della serie di dodici suoni per la musica moderna. Spiega Leverkühn: “ogni tono dell'intera composizione dovrebbe mostrare, tanto dal punto di vista melodico che da quello armonico, il suo rapporto con questa predeterminante serie fondamentale. Nessuno dovrebbe ritornare prima che tutti gli altri siano apparsi; nessuno dovrebbe entrare in scena prima di aver compiuto la sua funzione di motivo nella costruzione totale” (Mann, 2003: 193). Al fine di veder salvaguardata la paternità del nuovo sistema musicale e al tempo stesso la sua “gloria futura”, Schönberg, letto il manoscritto del romanzo, richiese all'autore l'inserimento di una nota esplicativa in cui chiedeva il pubblico riconoscimento da parte di Mann dei debiti e prestiti musicali dal *Manuale di armonia*. Mann acconsentì e Schönberg si ritenne più che soddisfatto. Tuttavia il musicista non si ravvide che la musica di Leverkühn era in sostanza originale e non esisteva da nessuna parte nonostante i richiami, talvolta formali, a quella schönberghiana. L'essenza della musica descritta nel *Faustus*, infatti, non consiste affatto nell'atonalità, ma nel suo essere espressione della decadenza morale e spirituale dell'età moderna, che prende forma nei dissidi e nelle contraddizioni interiori del protagonista. Da ricordare, poi, che il *Manuale d'armonia* non rappresenta una esposizione sistematica del metodo dodecafonico, perché solo negli ultimi capitoli si parla di sonorità estranee all'armonia tradizionale e di una valutazione estetica degli accordi di sei o più suoni.

Penso che il suono si manifesti per mezzo del timbro e che l'altezza sia una dimensione del timbro stesso. Il timbro è dunque il tutto, l'altezza una parte di questo tutto, o meglio l'altezza non è che il timbro misurato in una sola direzione. Ora deve essere possibile ricavare dai timbri successioni che con il loro rapporto generino una logica equivalente a quella che ci soddisfa nella melodia costituita dalle altezze. (Schönberg [1911] 2008, 215)

In ogni caso, sia nella *Klangfarbenmelodie* che nello *Sprechgesang* e nella *Sprechstimme* è il valore temporale di ogni singola nota a dissolversi: sparisce cioè la tradizionale idea di melodia come *continuum* sonoro organizzato nel tempo attraverso una successione di note, legate tra loro da nessi consequenziali. Al contrario, la struttura cardinale diventa il suono in quanto evento fisico e di conseguenza la dimensione che prende il sopravvento è quella *dello spazio* di cui quella del tempo, ovviamente imprescindibile, è solo l'altra componente (Pestalozza 1988).

A partire da *Pierrot lunaire* le originali modalità vocali e strumentali, approntate da Schönberg prima degli anni venti, faranno il loro definitivo ingresso nella storia dell'estetica musicale: una nuova poesia della musica, una nuova musica della poesia.

## BIBLIOGRAFIA

- Adorno, Theodor W. (1949) 1975. *Filosofia della musica moderna*. Torino: Einaudi.
- Bekker, Paul. 1921. *Arnold Schonberg in kritischer Zeitbilder*. Berlin: Schuster und Loeffler.
- Boss, Jack. 2014. *Schönberg's Twelve-tone Music: Symmetry and the Musical Idea*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Brandstetter, Gabriele. 1995. *Tanz-Lektüren*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Cherlin, Michael. 2007. *Schönberg's Musical Imagination*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Corbineau-Hoffmann, Angelika e Pascal Niklas. 2008. *Körper-Sprache*. Hildesheim: Olms.
- De Luca, Pina. 2004. "La parola che porta tempesta". In *Estetiche della percezione*, a cura di Desideri, Fabrizio e Matteucci, Giovanni, 163-175. Firenze: Firenze University Press.
- Dessoir, Max. (1906) 2008. *Estetica e Scienza dell'arte*. Milano: CUEM.
- Dümmling, Albrecht. 1989. *Öffentliche Einsamkeit. Untersuchungen zur Situation von Lied und Lyrik um 1900 am Beispiel des "Buchens der Hängenden Gärten" von Stefan George und Arnold Schönberg*. Tesi di laurea. 1978. Berlin: Technische Universität.

- Fazio, Mara. 2003. *Lo specchio, il gioco e l'estasi*. Roma: Bulzoni.
- Foellmer, Susanne. 2010. *Am Rand der Körper*. Bielefeld: Transcript.
- Fortuna, Sandra. 1993. *Schönberg e l'espressionismo*. Roma: Portenone Edizioni.
- Galimberti, Umberto. 2003. *Il corpo*. Milano: Feltrinelli.
- Garroni, Emilio. 2005. *Immagine. Linguaggio. Figura*. Roma-Bari: Laterza.
- Hadelmann, Matthias. 2006. *Harmonie und Dissonanz: Gerstl-Schönberg-Kandinsky*. Ostfildern: Hatje Cantz.
- Hoffmann, E.T.A., 1985. *Poeta e Compositore: Scritti scelti sulla musica*. Discanto: Fiesole.
- Horsley, Jessica. 2006. *Der Almanach des Blauen Reiters als Gesamtkunstwerk*. Frankfurt am Main: Lang.
- Kandinsky, Wassily. 1989. *Tutti gli scritti*. Milano: Feltrinelli.
- Kewansk, Jörg. 2008. *Musik und Bildende Kunst im 20. Jahrhundert*. Kassel: University Press.
- Mann, Thomas (1947) 2003. *Doktor Faustus*. Milano: Mondadori.
- Manzoni, Giacomo. 1975. *Arnold Schönberg*. Milano: Feltrinelli.
- Mittner, Ladislao. 1997. *Storia della Letteratura tedesca*. Torino: Einaudi.
- Palàgyi, Melchior. 1905. *Ausgewählte Werke*. Leipzig: Barth.
- Rauch, Stefanie. 2014. *Die Arbeitsweise Arnold Schönbergs*. Mainz: Schott.
- Rognoni, Luigi. 1967. "Introduzione". In *Arnold Schönberg. Testi poetici e drammatici*. Luigi Rognoni ed. 3-10. Milano: Feltrinelli.
- Sauder, Gerhard. 1995. "Schönbergs Beziehungen zu Stefan George und Richard Dehmel". In *Stil oder Gedanke? Zur Schönberg-Rezeption in Amerika und Europa*. Stefan Liwin und Klaus Velten ed. 200-215. Saarbrücken: PFAU.
- Schönberg, Arnold. 1975a. *Stile e Idea*. Milano: Feltrinelli.
- Schönberg, Arnold. 1975b. *Lettere*. Firenze: La Nuova Italia.
- Schönberg, Arnold. (1911) 2008. *Manuale di armonia*. Milano: Il Saggiatore.
- Schönberg, Arnold e Wassily Kandinsky. 1988. *Musica e Pittura. Lettere, testi e documenti*. Torino: Einaudi.
- Schreyer, Lothar. 1917. "Das Drama". *Der Sturm* 10: 118-123.
- Schreyer, Lothar. 1918. *Expressionismus, die Kunstwende*. Berlin: Der Sturm Verlag.
- Schreyer, Lothar. 1919-1920. "Die neue Kunst". *Der Sturm* 8: 115-119.
- Schreyer, Lothar. 1948. *Expressionistisches Theater. Aus meinen Erinnerungen*. Hamburg: Toth.
- Schwarz, Egon. 2014. *Wien und die Juden: Essays zum Fin de siècle*. München: Beck.
- Sugahara, Misa. 2003. "Rhythmus in der Bühnenkunst. Von der Theatergemeinschaft zur sekundären Oralität". In *Stimmen - Klänge - Töne. Synergien im szenischen Spiel*. Hans-Peter Bayerdörfer ed. 28-35. Tübingen: Schriftenreihe Forum Modernes Theater.

- Walden, Herwarth. 1918. "Das Begriffliche in der Dichtung". *Der Sturm* 1: 61-65.
- Walden, Herwarth. 1920. "Kritik der vorexpressionistischen Dichtung". *Der Sturm* 7-8: 100-109.
- Walden, Herwarth. 1922. "Theater". *Der Sturm* 1: 3-5.
- Walden, Herwarth. 1926. "Theater". *Der Sturm* 1: 41-43.
- Walden Herwarth e Lothar Schreyer, ed. 1918/19. *Die Sturmbühne. Jahrbuch des Theaters der Expressionisten*. Berlin: Sturm Verlag.

#### ABSTRACT

The essay intends to explore the musical thought of Arnold Schönberg in relation to the theories of literary expressionism. The composer refers to a poetic language which becomes a musical voice and is able to change 'verbal' words into 'musical' words. On the other side he is oriented towards a musical pattern where the flow of sound returns the free and irrational flow of associations and ideas so that it becomes a metaphor of the interior movement of poetry. The results are vocal and instrumental forms – *Sprechgesang*, *Sprechstimme*, *Klangfarbenmelodie* – which intensify the expressive content of words in their phonemes and confer on words the value of musical structure. A new poetry of music and a new music of poetry finally enter the history of musical aesthetics.