

Entwicklung come categoria ermeneutica: Schönberg narratore di sé stesso

FRANCESCO FINOCCHIARO

1. Il “rivoluzionario-conservatore” – Anni fa, in apertura di un saggio analitico sulla dimensione ritmica nella musica della Wiener Schule, Wolfgang Schmidt¹ osservava come i risultati degli studi apparsi nei primi trent’anni dalla morte di Arnold Schönberg potessero riassumersi in un tentativo più o meno consapevole di comprovare il motto, coniato da Willi Reich, del «rivoluzionario-conservatore».² Questo celebre ossimoro, che bene rende il paradosso di un artista messo alla sbarra nella prima metà del secolo come distruttore della tradizione ed elevato a “classico” nella seconda metà, divenne una formula stantia per gli esegeti della Wiener Schule, un vero e proprio slogan che, nell’assecondare l’autoconfessione del compositore viennese, si prestò a fare da *passee partout* per una operazione storica non sempre trasparente.³

Schmidt additava con lucidità una tendenza storiografica che è da considerarsi parte di un più vasto processo di legittimazione dell’opera schönberghiana; a tale processo il compositore in persona aveva dato il via, delineando nei suoi scritti americani una mappa esegetica della propria opera, parzialmente sovrapponibile alla lettura adorniana,⁴ e, come questa, destinata ad esser replicata a mo’ di canovaccio da schiere di musicologi, che vi trovavano un’alternativa all’altro paradigma dominante, quello imposto dal secco giudizio di Boulez.⁵

L’autoconfessione schönberghiana è radicata in un universo di discorso che mette al centro il rapporto del compositore con la storia. La risposta alla questione circa la collocazione della propria opera nel solco della storia non può che essere vitale per un artista che si senta investito di una missione, che nel suo operare veda manifestarsi una tendenza oggettiva degli eventi, che concepisca le proprie creazioni come conseguenza ineludibile della situazione artistica del presente e, a un tempo, come punta più avanzata di una evoluzione musicale coerente con il passato. L’autocomprensione dell’artista

¹ W. SCHMIDT, *Gestalt und Funktion rhythmischer Phänomene in der Musik Arnold Schönbergs*, München, Katzbichler, 1973, p. 4.

² W. REICH, *Arnold Schönberg oder der konservative Revolutionär*, Wien, Molden, 1968. L’autore riporta una citazione dello stesso Schönberg che contiene *in nuce* l’autoconfessione del compositore: «Ich bin ein Konservativer, den man gezwungen hat, ein Radikaler zu werden (Io sono un conservatore, che è stato costretto a diventare un radicale)» (p. 8).

³ Per un bilancio retrospettivo degli studi sulla Wiener Schule cfr. l’introduzione di Andreas Meyer e Ullrich Scheideler ad *Autorschaft als historische Konstruktion. Arnold Schönberg – Vorgänger, Zeitgenossen, Nachfolger und Interpreten*, a cura di A. Meyer e U. Scheideler, Stuttgart-Weimar, Metzler, 2001, pp. 9-28.

⁴ T. W. ADORNO, *Filosofia della musica moderna* (1949), Torino, Einaudi, 1959.

⁵ P. BOULEZ, *Schönberg è morto* (1952), in ID., *Note di apprendistato*, Torino, Einaudi, 1968, pp. 233-239.

Schönberg è inconcepibile al di fuori di questo nesso. La concezione di un senso della storia, l'idea che essa debba scorrere in una direzione determinata e la convinzione che la propria opera corrisponda a questa necessità sono i cardini di una poetica artistica, in questo, ancora profondamente ottocentesca.⁶ L'errore lamentato da Schmidt andrebbe individuato dunque nell'appiattimento di certa storiografia sulla poetica di Schönberg, e dunque sulla sua filosofia della storia della musica: la prima avrebbe accolto acriticamente la seconda, con il risultato di sostituire il verdetto della storia al giudizio analitico sulle tecniche di composizione.⁷

A distanza di più di trent'anni dall'acuta osservazione di Schmidt, si può dire che gli studi su Schönberg si siano finalmente affrancati dalla sua ingombrante autorità. Oggi la ricerca sulla Wiener Schule ha abbandonato vecchie posizioni apologetiche.⁸ Il superamento dello schema dualistico adorniano è stato il primo atto di un mutamento di ricezione che ha conosciuto uno dei suoi momenti più significativi nella polemica di Taruskin⁹ contro una storia della musica scritta a modello del paradigma filosofico-storico disegnato da Anton Webern in *Der Weg zur Neuen Musik*.¹⁰ Nel medesimo tempo, il riconoscimento di un «atto costruttivo intrinseco alla narrazione storica – per citare Andreas Meyer e Ullrich Scheideler – ha reso quadri filosofico-storici come quello di Schönberg, e dei suoi seguaci ed esegeti, oggetto di riflessione critica».¹¹

Un passo decisivo in questa direzione può venire da un messa in questione dell'immagine autoriale schönberghiana, che ne evidenzia la natura di costruzione storico-narrativa, avente per fondamento ingombranti categorie ermeneutiche: fra queste, ha un peso determinante la *Entwicklung*, un concetto che è da considerarsi chiave di un vasto processo di legittimazione apologetica, e che peraltro è intimamente legato a un sistema metaforico, come l'organicismo, a cui è improntata larga parte del pensiero del compositore viennese.

2. *Teleologia del genio* – La metafora organicistica deve la sua fortuna storica, come è stato riconosciuto da più parti,¹² al suo saper essere un potente modello ermeneutico in grado di offrire, in primo luogo, una soluzione convincente a un problema-cardine della

⁶ In proposito, la nostra posizione non si discosta da quanto sostengono Meyer e Scheideler in *Autorschaft als historische Konstruktion* cit., p. 9 sg.

⁷ Su di un'analogia deriva filosofico-storica di una parte rilevante della critica musicale ottocentesca cfr. C. DAHLHAUS, *La musica dell'Ottocento* (1980), Firenze, La Nuova Italia, 1990, pp. 265-269.

⁸ Cfr. *Autorschaft als historische Konstruktion* cit., p. 13 sg.

⁹ Cfr. R. TARUSKIN, *Revising Revision*, «Journal of the American Musicological Society», XLVI, 1993, pp. 114-138.

¹⁰ A. WEBERN, *Il cammino verso la nuova musica* (1933), Milano, SE, 2001.

¹¹ *Autorschaft als historische Konstruktion* cit., p. 11.

¹² Tra la vasta bibliografia sull'argomento cfr. in particolare C. DAHLHAUS, *Das 'Verstehen' von Musik und die Sprache der musikalischen Analyse*, in ID., *Klassische und romantische Musikästhetik*, Laaber, Laaber, 1998, pp. 318-329: 327 sg., e C. THORAU, *Invasion der fremden Prädikate – Struktur und Metapher in der Musikbeschreibung*, in *Klang – Struktur – Metapher. Musikalische Analyse zwischen Phänomen und Begriff*, a cura di M. Polth, O. Schwab-Felisch e C. Thorau, Stuttgart, Metzler, 2000, pp. 199-218: 215.

ottocentesca teoria della forma, vale a dire il tentativo di render comprensibile una forma strutturata nel suo dispiegarsi nel tempo; in secondo luogo, nel saper fornire coerenti risposte a fondamentali quesiti contigui a quelli di natura tecnico-compositiva, concernenti l'ispirazione, l'evoluzione del genio, la filosofia della storia della musica. In ragione di ciò, si può dire che la *metaforica organicistica* rappresenti un paradigma estetico integrato.

Questo paradigma conferisce non solo ai prodotti dell'arte, ma allo stesso processo creativo e al genio una qualità organica. L'introduzione di modelli analogici d'ispirazione organicistica ha radice infatti nella critica inglese del Settecento, nell'ambito di una psicologia del processo creativo che ha per scopo la descrizione di ciò che avviene nella mente umana durante il processo di composizione letteraria. Questa psicologia della creazione letteraria è intrinsecamente analogica, poiché governata di fatto da paradigmi metaforici (organicismo *vs* meccanicismo) che impongono, per la descrizione degli eventi mentali, «un linguaggio di oggetti nato per descrivere letteralmente il mondo fisico».¹³

È possibile rintracciare l'uso di metafore di crescita vegetale per illustrare i processi creativi del genio già nello «Spectator» di Joseph Addison:

[Il genio naturale] è come un ricco suolo in un clima felice: produce tutto un rigoglio di nobile piante svettanti da mille bellissime posizioni diverse, senza alcun ordine o regolarità.¹⁴

L'analogia con la vita della pianta viene ripresa da Edward Young nelle *Conjectures on Original Composition*, del 1759:

Tutto ciò che è *originale* può dirsi abbia natura *vegetale*; nasce spontaneamente dalla vigorosa radice del genio; *crece*, non viene *costruito*. Le *imitazioni* sono spesso una sorta di *manufatto* che quei *meccanici* che sono l'*arte* e il *lavoro* assiduo traggono da materiali pre-esistenti ed estranei.¹⁵

In tutta evidenza, siamo qui dinanzi a una delle fonti primarie della canonica dicotomia tra costruzione meccanica e crescita organica. Come Addison, in particolare, Young ricorre all'immagine vegetale «quale analogia non solo del prodotto, ma del processo della creatività geniale».¹⁶

L'estetica organica di Young esercitò un profondo influsso sul pensiero tedesco, che meno era condizionato dalla psicologia empirista dominante in Inghilterra: le *Conjectures* furono tradotte immediatamente in tedesco¹⁷ e divennero, per citare Meyer Abrams, «un importantissimo documento nel canone dello *Sturm und Drang*».¹⁸ A partire da Johann

¹³ M. H. ABRAMS, *Lo specchio e la lampada. La teoria romantica e la tradizione critica* (1969), Bologna, Il Mulino, 1976, p. 252.

¹⁴ J. ADDISON, *Spectator* n. 160, citato in ABRAMS, *Lo specchio e la lampada* cit., p. 298.

¹⁵ E. YOUNG, *Conjectures on Original Composition: In a Letter to the Author of Sir Charles Grandison*, London, Millar-Dodsley, 1759; il testo è consultabile on-line sulla pagina web <http://www.kalliope.org/index.cgi>, a cura di I. Lancashire, Rep. Criticism On-line, 1996, p. 12.

¹⁶ ABRAMS, *Lo specchio e la lampada* cit., p. 316.

¹⁷ La prima traduzione uscì l'anno dopo: E. YOUNG, *Gedanken über die Original-Werke. In einem Schreiben des D. Youngs dem Verfasser des Grandison. Aus dem Englischen*, Leipzig, Heinsius, 1760.

¹⁸ ABRAMS, *Lo specchio e la lampada* cit., p. 319.

Georg Sulzer e Johann Gottfried Herder, l'estetica tedesca identificò di fatto la natura dell'opera d'arte con l'idea di un organismo naturale «inerentemente teleologico»,¹⁹ e la teleologia della natura vivente, a sua volta, con il processo inconscio della mente del genio.

Il legame fra creazione artistica e opera della natura divenne infine un modello di pensiero dominante dopo che il maggiore esponente dell'organicismo tedesco, Johann Wolfgang Goethe, ebbe innalzato l'idea di organismo a possente metafora ontologica del cosmo. Dopo Goethe, il riferirsi all'opera d'arte nei termini di un organismo avente processi di generazione, sviluppo, crescita e trasformazione divenne un concetto regolativo, in letteratura come in musica. Ecco allora riproporsi l'antitesi fra costituzione organico-vegetale e meccanica dietro la distinzione fra l'operare dell'artista e quello dello scienziato, stabilita da Novalis in un frammento sull'arte:

Lo scienziato e l'artiere procedono meccanicamente nella loro semplificazione. Essi riuniscono forze scisse – e scindono di nuovo metodicamente questa forma riunita e questa direttiva. Il filosofo e l'artista procedono, se posso dire così, organicamente. Essi uniscono liberamente mediante un'idea pura e dividono secondo una idea libera. Il loro principio, la loro idea di unione è un germe organico – che si sviluppa, si evolve liberamente a una forma contenente individui indeterminati, a una forma infinitamente individuale, universalmente formatrice: è un'idea ricca di idee.²⁰

A dimostrazione della intertestualità della metafora, noteremo come lo stesso Robert Schumann, ancora a metà dell'Ottocento, si compiaccia di appellare i maestri della tradizione 'alberi' e 'querce', e dica di Mendelssohn:

Operi dunque questo trio il suo effetto, come deve, e sia per noi una nuova testimonianza della forza artistica del suo creatore, che ora pare quasi alla sua più alta fioritura.²¹

Per tutto l'Ottocento, modelli organicistici forgiarono nel profondo l'immaginario letterario e musicale: usati prima come strumento di descrizione oggettiva nell'ambito degli scritti critici, non rimasero confinati all'ambito delle pubblicazioni accademiche, ma penetrarono nelle pagine di divulgazione musicale, nelle note di programma dei concerti, nelle recensioni eccetera.

Non fa meraviglia, dunque, che nemmeno Schönberg sfuggisse all'attrazione di questo *topos* metaforico. Nella conferenza praghese su Gustav Mahler dice ad esempio del genio che esso possiede «la capacità di svilupparsi (*sich zu entwickeln*) [...] Il genio possiede già tutte le qualità, fin dall'inizio. Non fa che svilupparle: le dipana soltanto, le svolge, le dispiega (*Es entwickelt sie nur, es wickelt sie nur ab, es entrollt, entfaltet sie bloß*)».²² La sua intera esistenza non è che «un'eterna metamorfosi, un continuo germogliare e crescere dallo

¹⁹ *Ibid.*, p. 276.

²⁰ NOVALIS, *Frammenti*, trad. italiana di E. Pocar, Milano, Rizzoli, 1976, p. 282, n. 1095.

²¹ Cfr. R. SCHUMANN, *Gli scritti critici* (2 voll.), a cura di A. Cerocchi Pozzi, Milano, Ricordi-Unicopli, 1991, pp. 440, 600, 626.

²² A. SCHÖNBERG, *Gustav Mahler* (1912), trad. italiana in ID., *Stile e Idea*, a cura di L. Pestalozza, Milano, Rusconi-Paolazzi, 1960, 2ª ed. Milano, Feltrinelli, 1975, pp. 18-42: 38. La nostra traduzione si discosta leggermente da quella ivi presente.

stesso seme». ²³ Per Schönberg, la vita del genio è dunque intrinsecamente teleologica, al pari della sua opera, tanto che la sua stessa essenza è rappresentabile nei termini di una *Entwicklung*, cioè di una ‘evoluzione’, uno ‘sviluppo’ di tipo organico.

La metafora merita approfondimento. Il sostantivo ‘*Entwicklung*’ – derivato dal verbo ‘*entwickeln*’ (‘sviluppare’, ‘dispiegare’), composto da ‘*ent*’, prefisso con funzione sottrattiva, e ‘*wickeln*’ (‘avviluppare’, ‘avvolgere’) – indica il dispiegamento di qualcosa che, a uno stadio iniziale, è ‘*eingewickelt*’, avvolto, avviluppato, contorto: secondo Hans Blumenberg, la parola ‘*Entwicklung*’ sarebbe modellata sul latino ‘*evolutio*’, termine che indica l’atto dello srotolamento del *volumen*, il rotolo di papiro. ²⁴ Nella sua declinazione organicistica e teleologica, il termine si arricchisce di due tratti semantici peculiari: *in primis*, la tesi di una continuità di sostanza fra le “stazioni” di una evoluzione (in altre parole, momenti contigui nel tempo sono affini anche nella loro sostanza); ²⁵ *in secundis*, si sottolinea la valenza transitiva della *evolutio* in quanto processo attivo di sviluppo di un seme o di un germoglio. Questo “seme” della evoluzione del genio schönberghiano andrà individuato, come vedremo, nel livello della tecnica musicale, precisamente in quel particolare procedimento compositivo che è il lavoro motivico.

Per valutare correttamente l’incidenza nella riflessione schönberghiana di queste sfaccettature della metafora, crediamo occorra anzitutto sgomberare il campo dagli equivoci: assumere alla lettera l’identità della rappresentazione e del rappresentato ci farebbe ricadere nell’errore lamentato da Schmidt. Al contrario, guarderemo da subito alla teleologia non come a una proprietà oggettiva della storia personale schönberghiana, bensì come all’esito di una consuetudine interpretativa, retta da una metafora consolidata. La categoria di *Entwicklung* assumerebbe, in altre parole, una valenza ermeneutica determinante: è nostro intento dimostrare come essa, in quanto specifica forma dell’autocomprensione schönberghiana, sia portatrice di implicazioni fondamentali sul modo in cui il compositore *narra* la storia della sua vicenda artistica, sul modo in cui in ultima analisi *racconta di sé*.

La fede in un’assoluta consequenzialità storica è un punto fermo della concezione che Schönberg ha della sua evoluzione, ma vale la pena sottolineare come il problema della collocazione storica della sua opera non sia semplicemente frutto di un interesse teorico o di una mera ricerca di legittimazione esteriore, bensì contenga un concreto riferimento al comporre: per Schönberg «la storia si oggettivizza nelle opere». ²⁶ Nel *raccontare* queste ultime, egli stabilisce un certo genere di connessioni in forma di asseriti di natura teleologica, assecondando con ciò una inclinazione talmente naturale per la coscienza storica sua e del suo tempo, che il ricorso a uno schema organicistico-evolutivo diviene qualcosa di assolutamente ovvio. Ma è proprio l’ovvietà di questo schema a tradire una origine metastorica. In questa attitudine quasi endemica si può scorgere infatti l’azione di quella che, con Simmel, si potrebbe definire una *forma a priori dell’interpretazione*: un costrutto

²³ *Ibid.*, p. 39.

²⁴ Cfr. H. BLUMENBERG, *La leggibilità del mondo* (1981), Bologna, Il Mulino, 1984, p. 13.

²⁵ Per un’ermeneutica della metafora in una prospettiva analitico-musicale cfr. C. DAHLHAUS, *Che cosa significa «variazione in sviluppo»?*, in *Schönberg*, a cura di G. Borio, Bologna, Il Mulino, 1999, pp. 129-135: 134-135.

²⁶ *Autorschaft als historische Konstruktion* cit., p. 15.

storicamente transitorio che interpreta la realtà mediante processi di elaborazione e di organizzazione dei contenuti empirici, per conferirvi un senso unitario. «La conoscenza storica – spiega infatti il filosofo – trova il proprio materiale come una sorta di prodotto semilavorato in cui già si sono rese operanti le forme a priori dell'interpretazione».²⁷

Ora, la nostra tesi è che, in Schönberg, la categoria di *Entwicklung* condizioni in senso teleologico la sua autoconsapevolezza e autocomprensione d'artista, e fors'anche di persona – desumiamo peraltro dai diari schönberghiani, essere il tema della propria “evoluzione” un frequente argomento di discussione, nel corso di lunghe passeggiate a colloquio con Anton Webern.²⁸

A rendere ancor più ricca e articolata la questione è l'attitudine schönberghiana a dar luogo periodicamente a una rilettura – ma forse dovremmo parlare freudianamente di “riscrittura” – della propria *Entwicklung* e, con essa, a ripensare soprattutto la sistemazione della propria opera. I quattro scritti *Bei Arnold Schönberg* (1909), *Schaffensqual* (1928), *How One Becomes Lonely* (1937) e *My Evolution* (1949)²⁹ occupano caselle molto distanti nella storia della sua maturazione artistica (gli ultimi sono separati da circa un decennio l'uno dall'altro). Ciascuno di essi potrebbe dirsi un progetto per un *autoritratto d'artista*, una sorta di racconto letterario che narri la vita del genio come storia dello sviluppo della sua produzione. Ma anch'esso, come ogni biografia, lungi dall'essere mera copia di quella vita, altro non è, direbbe ancora Simmel, che «un'attività spirituale che trasforma la sua materia in qualcosa che essa in sé ancora non è».³⁰

L'autoritratto schönberghiano reca in sé, come recita il titolo originale del più tardo dei quattro, il carattere del *Rückblick*, dello sguardo rivolto all'indietro, al proprio passato, a partire dal presente, dal qui e ora. Il gesto del *Rückblick* è tutt'uno con l'atto del ricordo, dell'intima memoria del sé, che per Gadamer è il luogo in cui si costituisce l'*Erlebnis*,³¹ l'esperienza vissuta che rappresenta un'unità ultima della coscienza, portatrice di significato per l'individuo. Questa, però, non è un'unità significativa conclusa, ma appartiene al tempo stesso all'unità di questo individuo ed è in rapporto organico con la totalità di questa vita individuale; è sempre immersa nella totalità del movimento, sicché è da considerarsi oggetto di una continua e interminabile elaborazione, in un processo esegetico inesauribile.

Impronte di questa infinta esegesi affiorano di continuo negli autoritratti schönberghiani: ciascuno di essi propone un diverso ordinamento degli *Erlebnisse*, sintomo

²⁷ G. SIMMEL, *I problemi della filosofia della storia* (1892, 1907), Genova, Marietti, 1982, p. 28.

²⁸ «Giovedì 8 febbraio [1912]: [...] A pranzo e nel pomeriggio i Webern da noi, perché la sorella parte sabato. Di nuovo molto piacevole. Lunga passeggiata nel bosco con Webern. Parlato della mia e della sua evoluzione». A. SCHÖNBERG, *Leggere il cielo. Diari 1912, 1914, 1923*, a cura di A. M. Morazzoni, Milano, Il Saggiatore, 1999, pp. 48-49.

²⁹ A. SCHÖNBERG, *Bei Arnold Schönberg* (1909), trad. italiana *Intervista con Paul Wilhelm*, in ID., *Analisi e pratica musicale*, a cura di I. Vojtěch, Torino, Einaudi, 1974, pp. 3-5, ID., *Schaffensqual* (1928), inedito, nell'archivio dell'Arnold Schönberg Center con il numero di catalogo T35.18, ID., *How One Becomes Lonely* (1937), trad. italiana *Come si diventa soli*, in ID., *Analisi e pratica musicale* cit., pp. 204-215, ID., *My Evolution* (1949), trad. italiana *La mia evoluzione*, in ID., *Analisi e pratica musicale* cit., pp. 318-331. D'ora in poi con le sigle BAS, SS, HOBL, ME.

³⁰ SIMMEL, *Problemi di filosofia della storia* cit., p. 43.

³¹ Così in *Wahrheit und Methode*: «Ciò che può chiamarsi *Erlebnis* si costituisce nel ricordo». H.-G. GADAMER, *Verità e metodo* (1960), Milano, Bompiani, 2000, p. 157.

di una loro interpretazione sempre cangiante. Essi rappresentano diverse stazioni di un itinerario di ricerca del sé, che vede l'invenzione dell'immagine autoriale compiersi fondamentalmente nella scrittura.

Vi è di certo in questa immaginazione letteraria un tratto romantico, che riporta alla mente le *memorie* di uno Chateaubriand, di un Rousseau o di un Leopardi: un modellare, per un verso, le tappe dell'esistenza su quelle della produzione artistica, e un assumere le opere, viceversa, in una prospettiva personale che discopre un'identità unitaria nella frammentazione della vita reale. In questo risiede da ultimo il valore conoscitivo dell'autoritratto schönberghiano: se la forma specifica cui esso tende è la teleologia, ciò significa che nell'immaginazione narrativa è implicito un atto ermeneutico che conferisce alla materia unitarietà, assegnandole una forma *a priori* da essa non immediatamente deducibile.

3. *Autoritratti d'artista* – In *Bei Arnold Schönberg*, intervista realizzata dal critico Paul Wilhelm nel gennaio 1909 per il «Neues Wiener Journal», il compositore viennese, allora alle soglie della stagione espressionista, si dichiara disposto ad «analizzare con molta precisione la [sua] evoluzione personale» degli ultimi dieci-dodici anni, «non teoricamente ma in modo retrospettivo» (*BAS*, p. 3). Il testo dell'intervista costituisce un importante documento della poetica schönberghiana; ogni suo particolare merita per questo di essere vagliato con massima attenzione.

Il compositore “analizza” la propria opera in modo indiretto: anziché rimandare in concreto alle composizioni, dà un elenco di autori con le cui musiche sostiene di sentire «molte coincidenze» (*ibid.*). Cita Reger, Strauss, Mahler, e poi Debussy, dal quale invece avrebbe preso in parte le distanze di lì a poco nella *Harmonielehre*.³² Ma altri nomi sono lasciati cadere nel silenzio.

Sorprende, in primo luogo, come in tutto lo scritto non venga fatta menzione alcuna di Brahms, la cui influenza sull'opera giovanile schönberghiana è invece innegabile. Questo strano silenzio lascerebbe pensare a una velata volontà di ritrattazione, all'altezza del 1909, delle opere cameristiche giovanili, manchevoli forse di una reale sostanza ideativa che andasse davvero al di là della mera replica di uno stile. Quanto il compositore ebbe a dichiarare molti anni più tardi sul suo primissimo Quartetto in Re maggiore (1897) sembra confermare questa lettura:

Mentre questa composizione risentiva fortemente dell'influsso di Brahms e Dvořák, si verificò poi una svolta quasi improvvisa verso un modo di comporre più “progressivo”.³³

Nel dare una spiegazione di questa svolta, molti anni più tardi, nello scritto *My Evolution*, Schönberg avrebbe attribuito all'incontro con Zemlinsky e alla di lui influenza la “scoperta” di Wagner, dichiarandosi prima di allora «ausschließlich Brahmsianer», esclusivamente

³² Cfr. A. SCHÖNBERG, *Harmonielehre* (1911, 1922), trad. italiana *Manuale d'armonia*, Milano, Il Saggiatore, 1963, pp. 488-514.

³³ A. SCHÖNBERG, *Bemerkungen zu den vier Streichquartetten* (1949), trad. it. *Introduzione ai quattro quartetti d'archi*, in ID., *Analisi e pratica musicale* cit., pp. 244-278: 245.

brahmsiano (ME, p. 319).³⁴ Il magistero di Brahms, taciuto nel 1909, avrebbe trovato, dunque, riconoscimento solo più tardi, ma per caricarsi di significati e valenze non deducibili dalla produzione degli anni giovanili.³⁵

Nell'intervista del 1909 appare altrettanto ambigua, in verità, la presenza di Wagner, di cui peraltro Schönberg discute diffusamente. L'influenza dell'autore del *Tristano*, individuata nella «ricchezza armonica», nella «brevità dei motivi» e nell'«arte di costruire brani (*Sätze*) di grande ampiezza» (BAS, p. 3), è come guardata con sospetto e confinata in una fase creativa ormai conclusa.³⁶

Ambedue gli scritti *Bei Arnold Schönberg* e *My Evolution* non danno conto, poi, di una presenza artistica fondamentale, quella di Richard Dehmel, il quale ebbe un ruolo decisivo nell'indirizzare le scelte del primo periodo creativo. Varrà la pena ricordare come i primi Lieder di Schönberg su testi di Dehmel (*Mädchenfrühling* e *Nicht doch!*, nei *Frühe Lieder*) risalissero già al 1897. Dal 1899, poi, la lirica dehmeliana s'impose con la forza di una scelta di *poetica*, foriera di conseguenze sul piano musicale: su liriche di Dehmel sono *Erwartung*, *Jesus bettelt* ed *Erhebung* dai Lieder dell'op. 2 e *Warnung* dall'op. 3; e all'omonimo poema di Dehmel è ispirata *Verklärte Nacht* op. 4. Che Schönberg sentisse la lirica di Dehmel intimamente legata a precise scelte musicali che procedono nella direzione della libera atonalità, lo suggerisce una confessione contenuta in una lettera al poeta, scritta nel dicembre 1912:

Le Sue poesie hanno esercitato un influsso decisivo sulla mia evoluzione (*Entwicklung*) musicale. Esse per prime mi spinsero a cercare un tono nuovo nella lirica; nel senso che lo trovai senza

³⁴ In originale: «Als ich ihn [Zemlinsky] kennenlernte, war ich ausschließlich Brahmsianer. Er aber liebte Brahms und Wagner gleichermaßen, wodurch ich bald darauf ebenfalls ein glühender Anhänger beider wurde (Quando conobbi Zemlinsky, ero esclusivamente brahmsiano. Egli però amava Brahms e Wagner allo stesso modo, ragion per cui anch'io divenni ben presto un convinto seguace di entrambi)». Nell'edizione italiana, con la traduzione di M. Donà, il senso dell'intero passo è stato clamorosamente falsato: «Quando incontrai Zemlinsky divenni "brahmsiano". Il suo amore abbracciava sia Brahms che Wagner, e ben presto divenni anch'io un loro convinto seguace».

³⁵ Negli anni successivi Schönberg non mise più in discussione la propria estrazione musicale brahmsiana. Il riferimento a questa sfera d'influenza gli servì infatti come attestazione d'una solida formazione musicale e come garanzia del dominio dei mezzi artistici e d'una sensibilità musicale maturata sullo studio dei classici. Cfr. C. M. SCHMIDT, *Schönberg und Brahms*, in *Autorschaft als historische Konstruktion* cit., pp. 91-116: 98.

³⁶ Matthias Schäfers ha giustamente notato che «in Schönberg, la valutazione del ruolo che l'opera di altri compositori ha esercitato sulla sua evoluzione non rimane costante nel corso della sua vita [...] Questo diviene evidente nel confronto fra asserzioni che, se proprio non si contraddicono, di certo mirano in direzioni diverse». M. SCHÄFERS, «...daß dasjenige, das den Anstoß zur Entwicklung gegeben hat, auch das erste ist, das uns wieder anstößt...». *Arnold Schönberg und Richard Strauss*, in *Autorschaft als historische Konstruktion* cit., pp. 117-157: 117. In particolare, le dichiarazioni altalenanti di Schönberg intorno al significato dell'eredità brahmsiana e wagneriana lasciano intravedere un che di irrisolto. È un indizio eloquente il fatto che la scansione fissata in *My Evolution* (prima brahmsiano, poi wagneriano), per quanto verosimile possa apparire, non coincida del tutto con uno schema dalla tormentata elaborazione, compilato cinque anni prima come indice di un'autobiografia incompiuta. Nella prima pagina del manoscritto (fig. 2), un foglietto di *block notes*, la scansione è corretta in corso d'opera, con una cancellatura rivelatrice: «Come divenni musicista|Come divenni cristiano,|Come divenni ~~wag~~ brahmsiano|Come divenni wagneriano». Nella pagina seguente (fig. 3) l'ordine è clamorosamente rovesciato: «Come divenni musicista|Come divenni cristiano|Come divenni di nuovo ebreo|Come divenni wagneriano|Come divenni brahmsiano». A. SCHÖNBERG, *Wie ich Musiker wurde*, (1944), inedito, nel fondo dell'Arnold Schönberg Center con il numero di catalogo T42.03.

cercarlo, limitandomi a rispecchiare nella musica ciò che i suoi versi suscitavano in me. Le persone che conoscono la mia musica potranno confermarLe come nei miei primi tentativi di comporre *Lieder* su Suoi testi, più che in altre composizioni posteriori, si riscontrano le premesse della mia evoluzione futura.³⁷

E ancora un anno dopo, nel novembre 1913, Schönberg ammetteva:

Lei, più di ogni altro modello musicale, è stato Lei a fissare il manifesto programmatico dei nostri esperimenti musicali [...] Quasi ad ogni punto di svolta della mia evoluzione (*Entwicklung*) musicale c'è una lirica di Dehmel. Trovai sempre prima nei Suoi toni quel tono che doveva diventare il mio.³⁸

La scoperta della lirica di Dehmel segna dunque «l'inizio di qualcosa di nuovo».³⁹ Ma nella scoperta di questo *tono nuovo* è da leggere più di ogni altra cosa la spinta verso il definitivo superamento di Wagner: da qui l'ambiguità verso l'autore del *Tristano*, che si può scorgere tra le righe di *Bei Arnold Schönberg*. In realtà non va dimenticato che l'intervista è coeva di dichiarazioni che non lasciano dubbi circa il proposito del compositore viennese di lasciarsi alle spalle l'orchestra wagneriana e di opporre alle sue strabordanti sonorità delle scelte di essenzialità, laconicità, concisione. Così in una lettera a Busoni – sullo sfondo, la disputa intorno alla *Konzertmäßige Interpretation* del secondo *Klavierstück* op. 11:

Se Ella vedesse i miei lavori per orchestra, si accorgerebbe di come anche in questi io prenda chiaramente le distanze dalla sonorità piena, “da dio e superuomo”, dell'orchestra wagneriana... Siamo stufo fino alla nausea delle sonorità piene, morbide di Wagner: “Nun lasst uns andere Töne anstimmen...”⁴⁰

È un dato di fatto che, nel 1909, il giudizio di Schönberg su Wagner avesse assunto un tono risolutamente negativo; dalla corrispondenza con Busoni emerge proprio il bisogno di asserire con forza un principio di alterità al wagnerismo.

La soluzione di continuità potrebbe dirsi più in generale la cifra del rapporto del giovane Schönberg con il passato a lui più recente. Dalla lettura dell'intervista si ricava infatti un modello di evoluzione tutt'altro che lineare, che non procede per gradi, ma per reazioni opposte, e nel quale ciascuno stadio si origina da una volontà di rivolta contro quello precedente:

³⁷ A. SCHÖNBERG, *Lettere* (1958), Firenze, La Nuova Italia, 1969, p. 27. La nostra traduzione si discosta leggermente da quella ivi pubblicata.

³⁸ Berlino, 16 novembre 1913, pubblicata per la prima volta da J. BIRKE, *Richard Dehmel und Arnold Schönberg*, «Die Musikforschung», XI n. 3, 1958, pp. 279-285. Il catalogo della corrispondenza schönberghiana è accessibile on-line, dalla pagina web: <http://www.schoenberg.at>.

³⁹ W. FRISCH, *The Early Works of Arnold Schoenberg. 1893-1908*, Berkeley, University of California Press, 1993, p. 75.

⁴⁰ F. BUSONI, *Lettere: con il carteggio Busoni-Schönberg*, a cura di A. Beaumont, ed. italiana riveduta e ampliata a cura di S. Sablich, Milano, Ricordi-Unicopli, 1988, p. 331. L'invocazione di Schönberg – «Ora s'intonino altri suoni...» – è una chiara parafrasi dell'*incipit* dell'inno *An die Freude*: «Freunde, nicht dieser Töne! Sondern lasst uns angenehmere anstimmen, und freudenvollere!».

È interessante osservare che ciò che ha dato l'impulso all'evoluzione provoca per lo più la propria antitesi e che, non appena è stato digerito, è anche la prima cosa che poi ci disgusta: l'evoluzione è sempre, in tal modo, una reazione contro ciò che l'ha generata... (BAS, p. 3).

Dalla densità motivica della *Kammersymphonie* alla vocalità allucinata di *Erwartung*, dalle *Klangflächen* dei *Drei Klavierstücke* alla *musikalische Prosa* di *Der kranke Mond*, questa reazione conobbe molte strade, la più radicale delle quali ci appare ancora oggi, per molti versi, la forma aforistica e atematica della composizione per *springende Flecken*.⁴¹

Di questa eterogeneità, di questo ampio ventaglio di scelte compositive si può avvertire ancora un'eco nell'inedito *Schaffensqual* (fig. 1).⁴² Lo scritto, nato in risposta alla critica che compare nel titolo, quella di essere uno "squalo di opere", un artista-divoratore, contiene per la prima volta un elenco di composizioni tratte da periodi diversi: i *Gurrelieder*, il Secondo Quartetto, *Erwartung*, *Pierrot Lunaire*, *Die Jakobsleiter* e infine il Terzo Quartetto, appena composto. È con l'occhio alle esposizioni successive che va colta la specificità di quello che, altrimenti, apparirebbe nient'altro che un comune e disordinato elenco. In esso sono rappresentati diversi periodi creativi e una pluralità di generi, vi sono contemplate la discontinuità e la frattura: fattori destinati a scomparire nei saggi posteriori. Questa sua particolarità può essere ascritta al carattere privato, confidenziale dello scritto, mai pubblicato, e forse destinato da principio a non essere reso pubblico. Esso riflette sincero un'eterogeneità di soluzioni formali, rispetto alla quale i propositi teleologici delle sistemazioni successive rappresenteranno una *reductio ad unum*.

Nel ricostruire la propria evoluzione artistica, nove anni più tardi, in *How One Becomes Lonely*, Schönberg prende avvio da *Verklärte Nacht*, un esordio significativo che troverà conferma anche in *My Evolution*. Il sestetto del 1899 è posto in stretta relazione con gli ultimi due quartetti: «Non ho mai cambiato il mio modo di comporre fin dal principio – dice Schönberg –. La differenza è solo che ora lo faccio meglio di prima, con più concentrazione e maturità» (HOBEL, p. 204). L'idea di un'evoluzione graduale e progressiva, un tempo espressa in favore del genio mahleriano, guida ora il discorso intorno alla propria opera. Ma incorreremmo in una valutazione semplicistica se liquidassimo la pretesa di connettere l'op. 4 e il Quarto Quartetto come una forzatura ingenerata dalla metafora del genio organico e non cogliessimo come quest'ultima condizioni la *dispositio* degli argomenti nella lettera schönberghiana.

Al sestetto ispirato a Dehmel fanno sèguito i *Gurrelieder*, quindi il Primo e il Secondo Quartetto, di cui si narrano le difficoltà esecutive e uditive, mentre a esser additata quale punto d'arrivo di questa evoluzione stilistica è la *Kammersymphonie* op. 9 – fatto questo che

⁴¹ È Reinhold Brinkmann (ID., *Arnold Schönberg: Drei Klavierstücke op. 11. Studien zur frühen Atonalität bei Schönberg*, Wiesbaden, Steiner, 1969) a definire quella dell'op. 11 una scrittura per *Klangflächen*, cioè per superfici sonore giustapposte secondo una logica associativa e prive di un reciproco valore funzionale. L'espressione *springende Flecken*, anch'essa riferita alla scrittura dei *Drei Klavierstücke*, è di Franz Marc ed è contenuta in una lettera del 14 gennaio 1911 indirizzata ad August Macke, pubblicata in A. SCHÖNBERG, W. KANDINSKIJ, *Musica e pittura* (1984), a cura di J. Hahl-Koch, Milano, SE, 2002, pp. 198-199. Una chiara definizione di *musikalische Prosa* è data, invece, dallo stesso Schönberg in ID., A. SCHÖNBERG, *Brahms the Progressive* (1933, 1947), trad. italiana *Brahms il Progressivo*, in *Stile e Idea* cit., pp. 56-104: 76. Cfr. anche F. BUSONI, *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst. Mit Anmerkungen von Arnold Schönberg*, a cura di H. H. Stuckenschmidt, Frankfurt am Mein, Suhrkamp, 1974, pp. 73-75.

⁴² Cfr. nota 29.

merita una duplice considerazione. Anzitutto, si profila la tendenza a comporre un quadro omogeneo da ambedue i punti di vista, di stile e di genere: Schönberg mette in fila un sestetto, due quartetti e una sinfonia da camera (il corpo estraneo *Gurrelieder* sparirà in *My Evolution*); generi di musica assoluta, diremmo, pur nella loro lettura estensiva, in cui Schönberg individua la propria identità di compositore e la propria cifra stilistica. Senza dubbio alcuno, si può affermare che il compositore viennese sentisse proprio l'*opus 9* come la punta più avanzata della sua prima stagione, quella in cui aveva individuato in maniera lucida e completa uno «stile personale di composizione» (*ibid.*, p. 210).⁴³ Ma, nello stesso tempo, non può sfuggire con quale disinvoltura Schönberg manipoli la sua produzione, invertendo clamorosamente l'ordine di composizione degli *opera 9* e *10*. Nel testo schönberghiano, la *Kammersymphonie*, completata nel luglio 1906, è indicata a chiare lettere come «composizione successiva» (*ibid.*) al Secondo Quartetto, iniziato solo nel marzo 1907. Difficile credere a un errore. Più proficuo interrogarsi sui significati reconditi di questo *lapsus calami*.

How One Becomes Lonely, diversamente dal precedente *Schaffensqual*, è uno scritto pubblico: è il testo di una conferenza letta a Denver l'11 ottobre 1937, nell'ambito di un festival schönberghiano: per l'occasione, molti degli esempi musicali furono offerti dal vivo dal Quartetto Kolisch. Lo scritto ha dunque una natura pubblica, che gli conferisce, per così dire, una funzione di *representatio*: come ritratto, esso è la copia che *sta per* l'originale, che *tiene il luogo* dell'originale. Ma in quanto rappresentazione essa è fornita di una sua propria valenza ontologica, che la fa esser più d'una mera ripetizione dell'originale: questo perché, per citare ancora Gadamer, «esiste un insopprimibile scarto tra l'ente che “è così come” e la cosa a cui esso si vuole conformare».⁴⁴ La rappresentazione falsata che Schönberg dà di sé induce a pensare a un rovesciamento del rapporto ontologico tra originale e copia: il ritratto pubblico ha qui una tale consistenza autonoma da agire retroattivamente sull'originale, modificandolo, così che possa corrispondere al modo in cui «la sua immagine prescrive che appaia».⁴⁵

Nel medesimo scritto, il mutamento di stile e il salto nell'atonalità vengono attribuiti alla scoperta di Stefan George; i *Fünfzehn Gedichte aus “Das Buch der Hängenden Gärten”* op. 15 sono indicati come punto-chiave della svolta atonale, definita quale momento «evolutivo» della prima fase e come suo «sviluppo logico» (*ibid.*, p. 211). In che misura, certo, il passaggio alla atonalità possa esser considerato frutto di una logica inesorabile e progressiva è destinato a rimanere un aspetto controverso: forte è il sospetto che di una logica dell'*Entwicklung* e di sua consequenzialità Schönberg possa parlare solo *ex post facto*, per mezzo di costrutti retorici ampiamente autoreferenziali e apodittici.

⁴³ L'opera del 1906 è una delle più citate negli scritti schönberghiani sulla *Formenlehre*. Da essa provengono alcuni tra i più significativi esempi del trattato *Der musikalische Gedanke* (A. SCHÖNBERG, *Il pensiero musicale e la logica, tecnica, e arte della sua presentazione*, a cura di F. Finocchiaro, Roma, Astrolabio-Ubaldini, 2010, in corso di stampa) e degli scritti degli anni Quaranta *Composition with Twelve Tones* (trad. italiana *Composizione con dodici note*, in ID., *Stile e idea* cit., pp. 105-140), *Heart and Brain in Music* (trad. italiana *Cuore e cervello nella musica*, in ID., *Stile e idea* cit., pp. 150-177) e *My Evolution* (cit.). Le è dedicata un'analisi ancora nel 1949: A. SCHÖNBERG, *Analyse der Kammersymphonie* (1949), trad. italiana *Analisi della “Kammersymphonie” op. 9*, in ID., *Analisi e pratica musicale* cit., pp. 295-301.

⁴⁴ GADAMER, *Verità e metodo* cit., p. 305.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 307.

A completare il ritratto autoriale seguono altri tre momenti topici. Il primo è la stesura della *Harmonielehre*. Il trattato d'armonia, fin qui sullo sfondo, diviene d'ora in poi un punto fermo degli autoritratti schönberghiani. Suo compito precipuo è dare testimonianza di una formazione artistica condotta sullo studio dei classici; una funzione, potremmo dire, di autolegittimazione, volta a giustificare l'affermazione che la nuova armonia è «uno sviluppo quanto mai logico dell'armonia e della tecnica dei Maestri» (*ibid.*, p. 212). La *Harmonielehre* è seguita dal *Pierrot Lunaire*, promosso a punto apicale della carriera sul piano del successo e del riconoscimento internazionale. Se la prima, con il suo riferimento ai maestri della tradizione tedesca, vuol costituire un atto di legittimazione intrinseca, filogenetica quasi, il *Pierrot Lunaire* risponde a un fine di eterolegittimazione, nella forma del successo di pubblico, del sèguito delle *tournées* e delle attestazioni di stima da parte di altri compositori. L'ultimo passaggio riguarda l'introduzione della tecnica dodecafonica, mediante il rimando alle *Orchestervariationen* op. 31; ma, per il momento, questo è il tallone d'Achille dell'argomentazione schönberghiana. Nel testo, il passaggio al metodo di composizione con dodici note rimane privo d'una forte giustificazione e di un nesso chiaro con quanto precede. Sarà la ricomposizione di questa frattura l'argomento centrale dell'ultimo scritto.

My Evolution consolida lo schema d'apertura: esordisce sicuro con l'op. 4, che, superate ormai le remore e le ambiguità degli anni precedenti, può esser presentata come sintesi dialettica degli influssi brahmsiani e wagneriani, con tutto il portato filosofico-storico di questa ideale confluenza dei due principali partiti dell'Ottocento musicale tedesco. Segue la salda triade dei due Quartetti e della *Kammersymphonie*. Quest'ultima, restituita alla sua autentica posizione cronologica, è però ancora indicata a chiare lettere quale vertice del primo periodo (*ME*, p. 324). A cambiare di funzione è invece il Secondo Quartetto, ora additato a soglia di passaggio al periodo atonale. Questa variazione rispetto a quanto sostenuto nello scritto precedente, nel quale, lo ricordiamo, si era individuato il momento della svolta atonale nei *Lieder* su testi di George, qui appena citati, non rimane senza conseguenze. È evidente come, nelle intenzioni dell'autore, questa scelta risponda al proposito di riassorbire entro la sfera della musica assoluta, ossia entro un piano intramusicale, le ragioni del salto nella atonalità. Questa risistemazione amplifica gli elementi di continuità con la tradizione della musica strumentale e minimizza, a un tempo, la portata di possibili influenze extramusicali. Della stagione del teatro espressionista non rimane infatti più traccia; nemmeno il *Pierrot Lunaire* trova più spazio in *My Evolution*.

Non si può fare a meno di notare, tuttavia, come il contenitore “musica assoluta” sia inadeguato non solo per *Verklärte Nacht*, opera con un programma dichiarato, ma persino per i primi due quartetti.⁴⁶ Puno, nella forma ciclica in un solo movimento, proveniente dalla tradizione del poema sinfonico, fu composto secondo le indicazioni di un programma segreto;⁴⁷ l'altro, sebbene ritorni alla forma in quattro movimenti, conserva una chiara intenzione programmatica nello Scherzo *Sehr rasch*, ove è impiegata ironicamente la canzone

⁴⁶ Facciamo nostra, con ciò, la tesi di R. BRINKMANN, *Schoenberg's Quartets and the Viennese Tradition*, in *Music of My Future. The Schoenberg Quartets and Trio*, a cura di R. Brinkmann e C. Wolff, Cambridge, Harvard University Press, 2000, pp. 3-12: 5.

⁴⁷ Pubblicato in C. M. SCHMIDT, *Arnold Schönberg. Streichquartette 1. Kritischer Bericht, Skizzen, Fragmente*, in *Arnold Schönberg. Sämtliche Werke*, vol. 20b, Mainz-Wien, Universal Edition, 1986, pp. 109-110.

popolare *O du lieber Augustin*, e soprattutto negli ultimi due movimenti *Litanei* ed *Entrückung*, che vedono l'introduzione della voce su testo poetico di Stefan George.

Eppure, nella sua lettura retrospettiva, è come se Schönberg desse un significato inedito a parte della sua opera: nel riordinamento degli *Erlebnisse* non avviene solo la selezione o l'accentuazione di alcuni momenti a scapito di altri, hanno luogo bensì veri e propri mutamenti di significato. Proprio le opere divengono oggetto di una specie di travisamento volontario, un fraintendimento creativo, analogo a quello che Harold Bloom ha chiamato, con termine lucreziano, *clinamen*, ossia uno scarto revisionistico, frutto di «un atto di correzione creativa che è di fatto e necessariamente un'interpretazione sbagliata». ⁴⁸ Stiamo qui dicendo che la costruzione storica della propria immagine autoriale è guidata, in Schönberg, da un'istanza revisionistica nei confronti della sua stessa opera.

La risoluzione in chiave intramusicale della propria evoluzione prepara infine l'ultimo collegamento, quello più problematico: il passaggio dalla atonalità alla dodecafonìa. Secondo Schönberg, anch'esso è da considerarsi frutto di uno sviluppo intrinseco del materiale, privo di influssi dall'esterno. Il punto strategico di questa sutura è la teoria del *musikalischer Zusammenhang* (traducibile con l'espressione 'concatenazione musicale' o 'nesso musicale'), la cui ricostruzione ci richiederà una breve digressione.

Gli anni che separano *How One Becomes Lonely* da *My Evolution* sono quelli che vedono intensificarsi la riflessione teorica di Schönberg attorno al tema della logica musicale, di cui la teoria dello *Zusammenhang* può essere considerata una delle macchine concettuali portanti. Essa può essere riassunta nel tentativo di dare risposta a una esigenza che aveva trovato una suggestiva formulazione in *Probleme der Harmonie*: «Che cosa fa sì che una prima nota, una nota iniziale, possa essere seguita da una seconda nota? Come è logicamente possibile che ciò avvenga?». ⁴⁹ La questione trova trattazione in un frammento del *Gedanke-Manuskript* su *Die Gesetze des musikalischen Zusammenhangs* ('Le leggi del nesso musicale'):

La possibilità di collegare suoni tra di loro si basa sul fatto che essi sono imparentati gli uni con gli altri. Essi si connettono tra loro in virtù di gradi fondamentali in comune. [...] Possono dirsi imparentate o simili le cose, se consistono in parte di qualcosa d'uguale». ⁵⁰

La soluzione che Schönberg offre passa da una concezione stratificata della forma, che guarda alla possibilità di collegare i fenomeni di superficie per il fatto che possiedono una relazione a un livello meno superficiale. Per definire questo comune substrato sonoro, Schönberg ricorre ai concetti di *Grundmotiv* e *Grundgestalt*, intendendo con essi un complesso di relazioni ritmiche e diastematiche in grado di assicurare unità e coerenza. Questo substrato comune, che si manifesta a livello di superficie in una varietà di *Gestalten*, è ciò che rende le *forme sonore* «imparentabili o simili» e fa sì che esse possano essere messe in relazione tra loro. Il grado di concatenazione o nesso (*Zusammenhang*) di un'opera

⁴⁸ H. BLOOM, *L'angoscia dell'influenza. Una teoria della poesia* (1973), Milano, Feltrinelli, 1983, p. 38. Sulla ricezione della teoria poetica di Bloom nell'ambito degli studi musicali cfr. K. KORSYN, *Towards a New Poetics of Musical Influence*, «Music Analysis», X, 1991, pp. 3-72: 62 sg., e M. GIANI, «Diese einladende Trauer...». *La ricezione musicale di una ballata goethiana*, «Il Saggiatore musicale», III, 1996, pp. 273-324: 276.

⁴⁹ A. SCHÖNBERG, *Probleme der Harmonie* (1927), trad. italiana *Problemi di armonia*, in ID., *Analisi e pratica musicale* cit., pp. 66-84: 68.

⁵⁰ SCHÖNBERG, *Il pensiero musicale* cit.

dipenderebbe quindi, per così dire, dalla sua *densità motivica*, cioè dal riferimento delle sue figure tematiche a una comune sostanza intervallare e/o ritmica.

Ora, in *My Evolution*, Schönberg definisce la serie, con una certa approssimazione teorica,⁵¹ come un elemento strutturale che, al pari del motivo o della *Grundgestalt*, è dotato di una qualità unificatrice: la serie non sarebbe che un logico sviluppo del motivo, una sua “esplosione” a livello delle 12 note, sicché è possibile definire il metodo dodecafonico come una elevazione a potenza di quella logica motivica che aveva trovato applicazione sin dalle opere cameristiche del primo periodo. Non è certo un caso che Schönberg insista nel collegare questa ipertrofia della logica motivica con la scelta di misurarsi con il genere sommo della musica strumentale: il metodo di composizione con dodici note avrebbe trovato applicazione per la prima volta nello Scherzo di una Sinfonia, rimasta incompiuta. I successivi *Fünf Klavierstücke* op. 23, la *Serenade* op. 24 e la *Suite* op. 25 rifletterebero, allora, una progressiva approssimazione – più nel loro allineamento in catalogo, si badi bene, che nell’autentico ordine di composizione⁵² – verso l’impiego sistematico della serie, dall’applicazione parziale a quella completa. A questo punto anche il passaggio alle *Orchestervariationen* può considerarsi compiuto, coerente, necessario. Schönberg dirà in chiusura del saggio: «Non dimentichiamo che io vi sono arrivato gradualmente, come al risultato di una convincente evoluzione» (*ME*, p. 331).

Dubitare di quest’ultima affermazione è però d’obbligo. Anch’essa tradisce l’intento apologetico che informa l’intero saggio e che si spiega perfettamente alla luce delle sue circostanze pragmatiche: così come *How One Becomes Lonely*, anche *My Evolution* fu letto davanti al pubblico americano, in forma d’una conferenza all’Università della California, il 29 novembre 1949. A confronto, pare più sincera e credibile la confessione privata resa da Schönberg l’anno dopo e consegnata a un breve manoscritto inedito:

La mia tecnica e il mio stile non sono stati sviluppati in obbedienza a un procedimento consapevole. Riandando oggi con lo sguardo a questa evoluzione, mi pare di essermi mosso nelle più svariate direzioni, ora avanzando lentamente, ora più velocemente, ora persino ricadendo indietro di molti passi.⁵³

È evidente a questo punto come distinguere tra ritratto pubblico e ritratto privato sia d’interesse prioritario per una musicologia che non voglia solo farsi eco della poetica dell’artista. Se il ritratto pubblico ha funzione di rappresentazione, occorre allora riconoscere in questa messa in rappresentazione del sé una costruzione storica attiva, che

⁵¹ In realtà, l’analisi delle opere del periodo dodecafonico impone di distinguere la serie, quale neutrale riserva di altezze, dal *Motiv* o dalla *Grundgestalt*, quali strutture con un ruolo funzionale nella composizione. La coincidenza di *Grundgestalt* e serie, che qui Schönberg dà per scontata, non sarebbe dunque che uno dei casi possibili, quello in cui le note della *Grundgestalt* esauriscono il totale cromatico. Sull’argomento cfr. M. MASTROPASQUA, *L’evoluzione della tonalità nel XX secolo. L’atonalità in Schönberg*, Bologna, Clueb, 2004, pp. 71-72.

⁵² A dispetto della loro lineare sistemazione in catalogo, gli *opera* 23, 24, 25 ebbero in realtà una genesi tormentata e non priva di contraddizioni: il *Präludium* della *Suite* op. 25, esempio d’impiego sistematico e completo della serie, fu in verità composto almeno due anni prima dei *Klavierstücke* III, IV e V dell’op. 23, che della dodecaфонia vorrebbero invece rappresentare un’applicazione sperimentale e solo parziale.

⁵³ A. SCHÖNBERG, *My Technique and Style*, in ID., *Style and Idea*, New York, Philosophical Library, 1950, 2ª ed. a cura di E. Stein, Berkeley - Los Angeles, University of California Press, 1975, p. 110.

vede l'autore-empirico Schönberg Arnold costruire scientemente l'autore-modello Arnold Schönberg; l'immagine autoriale che questi offre pubblicamente è risultato di una ermeneutica della propria, personale esperienza artistica, il cui approdo non è che l'“edizione” di un racconto filosofico-storico.

Il modello teleologico cui Schönberg da ultimo affida la narrazione pubblica della sua personale esperienza artistica risalta enormemente, poi, se messo a confronto con la tesi di una evoluzione per antitesi e per reazioni opposte che aveva invece propugnato, ben quarant'anni prima, nell'intervista a Paul Wilhelm. Ma questo notevole scarto è specchio di una opposta valutazione della propria collocazione storica: in posizione di rottura nel primo caso, in continuità e consequenzialità con sé stesso e con la tradizione nell'ultimo.

Come si è già detto, non è questa la sede per discutere l'attendibilità delle connessioni stabilite da Schönberg fra tonalità e atonalità, fra atonalità e dodecafonìa e viceversa, connessioni che sollevano una quantità di questioni compositive, estetiche e storiche che non possono trovar qui approfondimento. Nostro preciso intento era invece quello di mettere in luce come i quattro scritti rispondessero a un'approssimazione progressiva verso l'idea di una *Entwicklung* lineare, obbediente allo sviluppo graduale di un principio saldamente radicato nella tradizione tedesca, come la logica motivica, vero e proprio germe della metamorfosi del genio schönberghiano, in direzione della composizione dodecafonica e lungo l'asse contiguo e unitario della musica strumentale assoluta.

5. *Tra storia e narrazione* – In *How One Becomes Lonely* Schönberg dichiarava: «Cerco di comportarmi nei confronti dei miei fatti personali alla maniera di uno storico» (*HOBL*, p. 212) – *wie es eigentlich gewesen*, diremmo con Ranke.⁵⁴ Ma mai come in questo caso sembra pertinente l'affermazione di Simmel che la storia è sempre *più* che storia. Le “narrazione in sviluppo” schönberghiane sono infatti esito di un lavoro interpretativo che dona forma unitaria alla realtà fattuale. Sono frutto di un esercizio ermeneutico che rielabora i contenuti del proprio accadere storico, introducendovi una spiccata accentuazione teleologica.

Ma a questo si accompagna un ulteriore elemento di criticità: la materia delle narrazioni schönberghiane non consta solo di eventi biografici, bensì più di ogni altra cosa di opere d'arte. Nello scrivere la storia della propria vita come storia della propria arte, è inevitabile che egli introduca «una quota molto maggiore di costruzione creativa»,⁵⁵ allo scopo di ovviare a quella soluzione di continuità che è propria di ogni storia dell'arte; questa, lungi dall'essere mera copia degli eventi *wie sie eigentlich gewesen*, consiste nell'istituzione, per azione di categorie *a priori*, di un nesso intelligibile fra creazioni «che si affiancano l'una all'altra in modo discontinuo, poiché ciascuna forma un'unità in sé conclusa». ⁵⁶ È così che nel racconto schönberghiano alcuni momenti creativi risultano accentuati, altri collocati sullo sfondo, altri ancora si fanno portatori di valenze inedite, ma sempre disegnano una trama orientata teleologicamente.

In questa istanza creativa profonda cogliamo l'azione della *Entwicklung* in quanto *categoria ermeneutica del sé*, nel senso che la teleologia è da considerarsi, simmelianamente, la

⁵⁴ L. VON RANKE, *Deutsche Geschichte im Zeitalter der Reformation*, Duncker & Humblot, München, 1924.

⁵⁵ SIMMEL, *Problemi di filosofia della storia* cit., p. 54.

⁵⁶ *Ibid.*

forma *a priori* dell'interpretazione storica dell'artista Schönberg. Questi, nel far la storia di sé, isola un singolo filo dal tessuto variegato della sua vita artistica per intrecciarlo e donargli quella concatenazione organica irreperibile nell'esistenza, anche nella sua. Da narratore, offre volta per volta una *tranche de vie*: ora evidenzia una certa opera, ora la passa sotto silenzio, ora dà maggiore o minore peso a una certa scelta, ora esalta o minimizza il debito verso un certo autore: come considerare, ad esempio, il silenzio in cui cade, negli scritti americani, la riconoscenza verso Dehmel, se non come una possibilità narrativa inesitata, una traccia successivamente rimossa, forse perché giudicata anacronistica?⁵⁷ Nella prospettiva dell'autore-modello, si può dire che i quattro scritti rappresentino altrettante stesure dell'io, perché propongono di volta in volta una riscrittura dell'*Erlebte*, del vissuto, modellandolo secondo un piano che sembra volersi approssimare il più possibile a un ordinamento di tipo organicistico-evolutivo.

Ogni riordinamento dell'*Erlebte*, ogni "trascrizione" del sé è, qui, un atto di ricostruzione e reinterpretazione del proprio passato a partire dal presente: Schönberg, guardando dietro di sé, «in modo retrospettivo» (come aveva confessato a Paul Wilhelm), riorganizza narrativamente il suo passato, ne dà una nuova *edizione*, in modo da renderlo coerente con il presente. È certamente questa una «finzione psicologica»⁵⁸ che ha tutto il carattere dell'*inventio* narrativa, se è vero che, per citare Robert Musil, «nella relazione fondamentale con se stessi, quasi tutti gli uomini sono dei narratori».⁵⁹

⁵⁷ Ma anacronistica in generale, negli scritti americani, pare essere l'idea stessa della riconoscenza verso l'altro da sé: la pretesa di un rigore filogenetico verticale, fermamente incentrato sulla propria persona, finisce per escludere l'apertura orizzontale e sincronica con altri compositori e artisti. La *Entwicklung* schönberghiana esaspera la filiazione diacronica, superando i suoi confini temporali in direzione dei Maestri del passato, da una parte, e della "musica dell'avvenire", dall'altra; non conosce tuttavia il rapporto sincronico con i contemporanei. Potremmo dire che il genio schönberghiano produce la sua unità *ab intra*, mentre rifiuta categoricamente ogni influsso *ab extra*. Ciò ne fa tutto sommato un organismo naturale autistico, che, per restare nei termini della metafora, conosce *crescita*, senza *assimilazione*.

⁵⁸ SIMMEL, *Problemi di filosofia della storia* cit., p. 47.

⁵⁹ R. MUSIL, *L'uomo senza qualità* (1930), Torino, Einaudi, 1957, p. 630.

Schaffensqual - - ein Aufsatz aus dem 161 (D)

Kritiken über mich in letzter Zeit. Jämmerlich, wie ich das sehe.

Es wundert mich den Aufsatz, als ob man sich wundert, warum man gegen den Autor schreibt, wenn er es nicht tut. Aber man schreibt mir in diesen Briefen, dass ich es nicht mehr weiß, das ist ja ein Widerspruch. Ich weiß das ja, weil ich meine Position für (jung) halte; auch nicht mit dem Aufsatz; schließlich hat man die Macht, was man will, aber, weil ich es nicht kann, so kann man - schließlich, wenn man bedenkt, wie ich bin, was ich nicht will, ja, ja, was ich nicht will, das ist ja ein Widerspruch. Dass ich damit die Arbeit nicht mehr machen kann, ist mir in dem Augenblick klar, als ich die Arbeit nicht mehr machen kann, oder auch man wird es nicht mehr machen können, meine persönliche Stellung für mich - nicht mit dem Aufsatz, ja, ja, was ich nicht will, das ist ja ein Widerspruch. Dass ich damit die Arbeit nicht mehr machen kann, ist mir in dem Augenblick klar, als ich die Arbeit nicht mehr machen kann, oder auch man wird es nicht mehr machen können, meine persönliche Stellung für mich - nicht mit dem Aufsatz, ja, ja, was ich nicht will, das ist ja ein Widerspruch.

Alp: Im Allgemeinen man spricht in dem Aufsatz, aber schaffensqual. Es soll sich zeigen, was ich nicht mehr machen kann.

- 1) das Mordmord (Krieg) ist immerhalb 14 Tagen, an 11-12 Arbeitstagen in dem Aufsatz, das ist ein Widerspruch. - 2. den 2. in 4 Teil des II. Abschnittes, nachdem die Aufsätze schon fertig sind, wenn ich sie in 3 Tagen herausbringe. - 3. das II. Hauptstück (Kap. 3) ist in dem Aufsatz 6 Hauptstücken, die in 5 Hauptstücken herausgebracht, die in dem Aufsatz mit 5-6 Tagen herausgebracht werden. - das ja

Figura 1 - A. SCHÖNBERG, *Schaffensqual* (1928), inedito, T35.18.

Wie ich Musiker wurde
 Wie ich Christ wurde,
 Wie ich Haydn Brahmsianer
 wurde
 Wie ich Wagnerianer wurde

Begegnungen und Begegnung zu	}	Mahler	}
Mann		Stravinsky	
Werfel		Reger	
Loos		Ravel	
Karadinsky		Debussy	
Kokoschka		Strawinsky	
Kraus			

Manche, wenn Sie hören,
 das ich etwas Autobiographi-
 sches veröffentlichen, werden leicht
 schmunzeln. Denn ich habe eine
 Autobiographie in „Begegnungen“
 angekündigt, in welcher ich die wichtig-
 sten heute charakterisieren will, und denen
 ich zusammengetroffen bin und welche
 sich gegen mich verhalten haben.
 Einige haben daraus leicht
 schmunzeln - viele werden ~~gestutzt~~ zetzt.

Figura 2 – A. SCHÖNBERG, *Wie ich Musiker wurde* (1944), inedito, T42.02, p. 1.

Wie ich Musiker wurde
 " " Christ "
 " " wieder Jude "
 " " Wagnerianer "
 " " Brahmsianer "

Meine Freundschaften:

- ↳ Oscar Adler
- ↳ David Bach
- ↳ Alexander v. Zemlinsky
- ↳ Anton von Webern
- ↳ Alban Berg
- ↳ Adolf Loos
- ↳ Gustav Mahler
- ↳ Alma Mahler-Werkel
- ↳ Flemermann
- ↳ Karwin Fleis
- ↳ Ratz
- ↳ Weiss
- ↳ Polnauer
- ↳ Riesenfeld
- ↳ Zelenka
- ↳ Bodansky
- ↳ Essler
- ↳ Prankl
- ↳ Verleger
- ↳ Herrka, Kalmus, Winter
- ↳ Rothe, Marschall, Langel
- ↳ Kinnichner, Notz & Koch, Heinrichs Hofe
- ↳ Marschall, Drei Hiltner, Fischer & Jaegerberg

Meine Verlobten:

- ↳ Mein Bruder
- ↳ Vater
- ↳ Mutter
- ↳ Schwester
- ↳ Olga Jellena
- ↳ Hans Vardod
- ↳ Rudolf Kolisch
- ↳ Arthur Schnouberg
- ↳ Rudolf de
- ↳ Giorgi
- ↳ Bruno
- ↳ Arnold
- ↳ Herman
- ↳ Untel Fuchs
- ↳ Pasolini

30.000 RM

Figura 3 – A. SCHÖNBERG, *Wie ich Musiker wurde* (1944), inedito, T42.02, p. 2.