

Atti del Seminario

La musica per film nella Repubblica di Weimar

Bologna, 10 febbraio 2011



Arnold Schönberg e il cinema tedesco:
la *Begleitungsmusik* op. 34 tra musica per film e musica a programma.

FRANCESCO FINOCCHIARO

Il titolo di questo contributo mette in costellazione – in maniera forse inconsueta, benché non inedita¹ – due elementi a prima vista irriducibili. Interrogare i rapporti tra Schönberg e il cinema significa additare una via eterodossa della *Schönbergforschung*: non una delle direttrici principali, ma di certo una via poco esplorata. Ciò detto, stupirà un poco chi legge scoprire che i rappresentanti della Wiener Schule, Schönberg e Berg soprattutto, un rapporto con il cinema lo ebbero, eccome. Fu sì un rapporto complesso e contraddittorio, nel quale il cinema figura ancor più come fenomeno estetico che come realtà fattuale; ma nondimeno trattasi di un rapporto certo e documentato.

Arnold Schönberg fu attratto per lunga parte della sua vita dal cinema – e ribadiamo: dal cinema fors’anche più che dalla musica per film – come fu attratto d’altronde da altre forme di commistione delle arti e dei linguaggi: su tutte, com’è noto, il teatro nella forma del *Gesamtkunstwerk* simbolista ed espressionista, nel cui novero rientrano capolavori come *Erwartung* (1909) e *Die glückliche Hand* (1913). Ed è per l’appunto dal teatro espressionista e dalla tensione verso forme di sincretismo tra i linguaggi che discende, come vedremo, l’estensione dell’interesse di Schönberg in direzione del cinema.

Questa relazione punta a documentare la relazione del compositore viennese con il cinema e la musica cinematografica tedesca. L’indagine verterà su due episodi particolarmente significativi, distanti nel tempo poco meno di un ventennio: nell’ordine, il progetto di un adattamento filmico di *Die glückliche Hand*, sorto nel 1913, e la composizione su commissione della *Begleitungsmusik* op. 34, risalente al 1929-1930. Entrambi i momenti sono infatti rappresentativi dell’approccio quanto mai singolare che l’autore del *Pierrot lunaire* ebbe nei confronti dell’universo della musica per film e del cinema come forma d’arte.

1. *Vienna e Berlino. Fase prima* – Nel primo decennio del Novecento, il cinema conosce una tappa decisiva della sua evoluzione. Questa svolta ha i suoi protagonisti all’interno della cerchia intellettuale dell’avanguardia viennese e berlinese: una vera e propria fascinazione per il cinema vivono non solo Schönberg e Berg, ma anche scrittori come Peter Altenberg e Gerhart Hauptmann, per non parlare di Hugo von Hofmannstahl ed Arthur Schnitzler, i quali con *Das fremde Mädchen* (r. Stiller, 1913) e *Liebelei* (r. Madsen, 1914) partecipano sin da subito, e in maniera sostanziale, a quel processo di nobilitazione e legittimazione artistica dello spettacolo cinematografico in senso “culturale”, noto

¹ Negli anni Novanta, l’argomento è stato oggetto di specifica trattazione da parte di D. NEUMEYER, *Schoenberg at the Movies: Dodecaphony and Film*, «Music Theory Online», 0 n. 1, 1993, pp. 1-9, e S. M. FEISST, *Schoenberg and the Cinematic Art*, «The Musical Quarterly», LXXXIII n. 1, 1999, pp. 93-113.

come *Autorenfilm*, o cinema d'autore.² Accanto a Vienna, il fenomeno ha un suo secondo epicentro a Berlino, dove i propositi di nobilitazione letteraria e “umanistica” spingono produttori e promotori del cinema come Paul Davidson, direttore della Projektion-A.G. Union, a coinvolgere registi, attori e scrittori di teatro.³ Protagonista delle scene berlinesi è Max Reinhardt in persona, che dapprima adatta per il cinema la pantomima *Sumurun* (1910) e a seguire firma ben tre film: *Die Insel der Seligen* (1913), *Das Mirakel* (1914) e *Venezianische Nacht* (1914).

Entro questa temperie culturale si colloca dunque l'interesse di Schönberg per l'arte cinematografica. A differenza di molti contemporanei, il compositore viennese guardò sin da subito al cinema non solo come a una forma tecnicamente evoluta di teatro, bensì con la piena consapevolezza dell'alterità e della specificità della cosiddetta “decima musa”. Il suo accostamento al cinema, è vero, è sempre secondo sul piano diacronico a una ideazione artistica di tipo teatrale: nel considerare le possibilità del cinema come forma d'arte, Schönberg rimane fermo infatti all'adattamento cinematografico di opere teatrali e letterarie preesistenti. Intuisce tuttavia le potenzialità specifiche del linguaggio filmico, del montaggio in particolare, come mezzo atto a rendere, meglio del teatro, le componenti di irrealtà e inverosimiglianza.⁴

È invece la concezione musicale a rimanere ancorata all'universo estetico del teatro musicale: una concezione che guarda rigorosamente al compositore come responsabile ultimo delle scelte musicali, registiche, artistiche in senso lato. È noto come nei suoi lavori teatrali Schönberg non si limitasse a comporre le musiche, ma ne scrivesse anche i testi, ne progettasse le scenografie, l'uso delle luci eccetera. Il teatro di Schönberg è opera d'arte totale, perché discende da una complessa ideazione artistica in cui si sovrappongono e si intersecano le diverse “funzioni estetiche” che sempre caratterizzarono l'attività del compositore.

² Sull'argomento, rimandiamo il lettore a *Sogno viennese. Il cinema secondo Hofmannsthal, Kraus, Musil, Roth, Schnitzler*, a cura di L. Quaresima, Firenze, La Casa Usher, 1984, in specie l'introduzione pp. 11-24.

³ A tal proposito, costituiscono una importante testimonianza storica le dichiarazioni di S. KRACAUER, *Da Caligari a Hitler. Una storia psicologica del cinema tedesco* (1947), a cura di L. Quaresima, Torino, Lindau, 2001, pp. 63-64.

⁴ Emblematica a riguardo è una dichiarazione, risalente agli anni Quaranta, che per molti versi chiude la storia dei rapporti e delle incomprensioni di Schönberg verso la musica cinematografica e il cinema: «Avevo sognato che il cinema si sarebbe impadronito della Seraphita di Balzac o del Till Damaskus di Strindberg o del Secondo Faust o del Parsifal, tutte opere che offendono le teatrali e narrative leggi dell'unità di luogo e di tempo e che si sarebbero potute realizzare bene nei montaggi del cinema sonoro. Ma l'industria continuò a soddisfare solo i bisogni e le richieste della gente che riempiva le sale». A. SCHÖNBERG, *L'arte e il cinema* (1940), in ID., *Analisi e pratica musicale*, a cura di I. Vojtěch, Torino, Einaudi, 1974, pp. 225-229: 226.

È evidente come questa fantasia creativa totalitaria non potesse trovare facile integrazione in un nuovo universo produttivo, nel quale l'opera filmica è il risultato di un lavoro collettivo e di una divisione dei compiti tra professionalità distinte e separate.

Una tale incompatibilità salta agli occhi se si esamina il primo documento storico dell'interesse di Schönberg per il cinema: trattasi di una lettera al direttore della Universal Edition, Emil Hertzka, della fine di settembre del 1913, nella quale il compositore risponde a una sollecitazione dell'editore circa una versione cinematografica dell'opera in un atto unico *Die glückliche Hand* op. 18, la cui partitura, allora incompleta, sarebbe stata ultimata solo nel novembre dello stesso anno.⁵

La proposta di Hertzka, che Schönberg accoglie con interesse, era del tutto plausibile, perché la stessa idea artistica dell'op. 18 evidenzia una naturale apertura verso tecniche e principi che fuoriescono dalla cornice teatrale. *Die glückliche Hand* è un'opera che riunisce in sintesi, non a caso, la poliedrica fantasia creativa di uno Schönberg che, nel 1913, era artista molto diverso da quello che egli stesso avrebbe tratteggiato in ottica retrospettiva negli scritti della fase dodecafonica o del periodo americano. Era, Schönberg, in primo luogo un artista enormemente attratto dalla pittura,⁶ al punto da meditare persino, per un certo periodo, di abbandonare la composizione per dedicarsi completamente alle arti figurative. Era affascinato dalla teoria psicologica dei colori, che aveva appreso dalle letture goethiane⁷ e dalla conoscenza dei testi di Kandinskij.⁸ L'influenza di quest'ultimo non è tuttavia circoscritta all'ambito pittorico, ma emerge altresì nella fascinazione del compositore per il lavoro teatrale kandinskijano, *Der gelbe*

⁵ Da Berlino, senza data (presumibilmente tra il 26 settembre e il 13 ottobre), 1913. Il catalogo della corrispondenza schönberghiana è accessibile on-line, dalla pagina web: <http://www.schoenberg.at>.

⁶ L'attività pittorica di Schönberg si intensificò tra il 1908 e il 1911, al punto che questi meditò per un certo tempo di abbandonare la composizione per dedicarsi solo alla pittura. È nota la sua partecipazione al *Blauer Reiter*, il circolo monacense costituitosi attorno a Vassilij Kandinskij e Franz Marc. Alla fine del 1911, Schönberg aveva partecipato come pittore a una esposizione del gruppo; aveva inoltre contribuito all'omonimo almanacco con la riproduzione di due quadri e la partitura della lirica *Herzgewächse* op. 20. Cfr. V. KANDINSKIJ - F. MARC, *Der blaue Reiter*, München, Piper, 1912, trad. italiana *Il cavaliere azzurro*, Milano, SE, 1988. L'opera pittorica di Schönberg è ora pubblicata in A. SCHÖNBERG, *Catalogue raisonné*, a cura di C. Meyer e T. Muxeneder, Los Angeles - Wien, Belmont Music Publishers - VBK, 2005.

⁷ Nella biblioteca personale di Schönberg figura un'edizione completa delle opere dello scrittore tedesco: J. W. GOETHE, *Goethes Werke. Unter Mitwirkung mehrerer Fachgelehrter herausgegeben von Karl Heinemann. Kritisch durchgesehene und erläuterte Ausgabe*, Leipzig, Meyers Klassiker-Ausgaben, 1901 (nell'archivio dell'Arnold Schönberg Center, con la sigla BOOK G19, 12 voll.).

⁸ Schönberg ricevette personalmente da Kandinskij una copia di *Über das Geistige in der Kunst*, poco dopo l'inaugurazione della corrispondenza epistolare con il pittore russo. Cfr. V. KANDINSKIJ, *Lo spirituale nell'arte* (1912), a cura di E. Pontiggia, Milano, SE, 1989.

Klang, da cui deriva in Schönberg l'interesse per le sinestesie e il sincretismo tra i linguaggi, che gli fa concepire prima *Erwartung* e poi soprattutto *Die glückliche Hand* come uno spettacolo multicomponenziale di forme visive e di colori che avrebbero dovuto coinvolgere in maniera totale i sensi dello spettatore. Era naturale quindi che un siffatto progetto artistico trovasse rispondenza in una cornice teatrale allargata, che ben si prestava, almeno potenzialmente, a una resa con il mezzo cinematografico.

Tuttavia, se l'idea artistica favorisce una lettura estensiva del mezzo espressivo, sono le condizioni poste da Schönberg, nella sua lettera di risposta, a proposito della componente musicale a rimanere bloccate in una cornice inappropriata al cinema, tanto che Hertzka dovrà presto riconoscere l'esistenza di difficoltà insormontabili e rinunciare al progetto.

Nella lettera schönberghiana coesistono in una paradossale contraddizione, un manifesto del cinema come arte surreale e una concezione musicale di stampo ottocentesco:

Caro Direttore,

Lei mi chiede a proposito delle condizioni artistiche per la resa cinematografica della mia *glückliche Hand*. Posso darle per cominciare qualche indicazione particolare che si potrà precisare solo nell'elaborazione del materiale. Ad ogni modo, in linea generale:

I. Nulla della musica dovrà essere modificato!

II. Se riterrò necessarie delle migliorie per il testo poetico, le porterò io solo e nessun altro avrà il diritto di pretenderle da me.

III. Ci sarà bisogno di tante prove quante io ne riterrò necessarie! Questo non lo si può prevenire. Anzi, si dovrebbero tenere tante prove quante per il *Pierrot lunaire*.

IV. Le esecuzioni dovranno tenersi solo con un organico da me autorizzato, ove possibile solo con l'organico originale. Ma sono disposto eventualmente a preparare io stesso più formazioni, oppure a far sì che lo facciano miei amici sotto la mia supervisione.

V. Le esecuzioni dovranno aver luogo solo con un'orchestra (in formazione completa) preparata e diretta da me o da un mio uomo di fiducia; oppure (se questi organi meccanici sono in grado di sostenerlo, cosa che mi auguro) con organo (ad esempio organo eolico). E dunque nelle grandi città dovrà esserci sempre l'orchestra. Quando e con quali circostanze si dovrà impiegare l'organo è cosa che non si può stabilire adesso. Dipende infatti molto da come è fatto questo organo. Se mi soddisfa, non farò difficoltà. Anzi: mi aspetto il meglio da questi strumenti dagli splendidi bassi e dai tanti timbri perfetti.

VI. Quanto all'allestimento della decorazione ho pensato la seguente:

L'irrealtà degli accadimenti, che è alla base del testo poetico, dovrebbe trovare nella "versione filmica" (che schifo!) una resa ancora più efficace. Questa è una delle condizioni a cui tengo di più. Se per esempio nel film il calice sparisce all'improvviso, come se non fosse mai stato lì o se tutti se ne fossero dimenticati, l'impressione sarà certamente migliore che a teatro, dove esso dovrà essere ri-

mosso con un qualche artificio. Allo stesso modo ci sono mille cose che nel cinema si possono realizzare molto meglio, mentre il palcoscenico può offrire a mala pena qualche *escamotage*.

Il mio più grande desiderio è quindi il contrario di ciò cui tenderebbe per sua natura il cinema. Voglio:

Massima irrealtà!

Il tutto deve dare l'effetto (non di un sogno) ma di un accordo. Come fosse musica. Non deve mai porsi come simbolo, o come senso, come pensiero, ma solo come spettacolo di forme visive e di colori. Come la musica trascina con sé il mio senso, sebbene essa lo possieda, se non nella sua forma fenomenica, almeno nella sua essenza, così il tutto dovrà risuonare solo per gli occhi e ciascuno dovrà, per mio tramite, pensare o sentire qualcosa di simile, come per la musica.

Ho pensato anche questo.

Un pittore (*in primis* Kokoschka, oppure Kandinskij o Roller) può effettuare uno schizzo delle figure più importanti. Dopodiché dovranno essere progettate le immagini e lo spettacolo. Quando tutte le scene saranno pronte per andare perfettamente a tempo con la musica, si potrà passare a girare, e la pellicola dovrà poi essere colorata dal pittore secondo le indicazioni del mio testo. Temo tuttavia che la semplice colorazione non basterà per il gioco di colori e per tutti quei momenti in cui viene richiesto un effetto di colore molto intenso. In questi momenti quindi dovrà essere proiettata sullo schermo una luce colorata.

Mi si pone un dubbio ancora per le scene d'inizio e fine, che devono essere in una "quasi completa oscurità". Non so se questo sia possibile nel cinematografo, dato che non esiste certo una "luce oscura". Ma si troverà certamente una soluzione.

Per quel che riguarda la musica:

Ovviamente, i 6 uomini e le 6 donne dovranno essere effettivamente presenti in sala, come pure l'Uomo. Intendo che dovranno effettivamente cantare e parlare. Naturalmente dietro le scene, oppure in orchestra, o accanto all'organo o da qualche altra parte. Si vedrà.

Dovranno essere naturalmente degli ottimi elementi. Ma questo dovrebbe incidere relativamente sui costi. Basta per esempio che almeno uno dei 6 uomini (il primo) sia un buon solista e gli altri dei buoni coristi, lo stesso per le donne!

Per le riprese, l'Uomo può essere impersonato da un attore che non c'è bisogno che canti. Si dovrà quindi affidare la parte a un attore famoso.

Per il momento non saprei dire nulla di più. Ogni altra cosa si chiarirà nel corso delle prove.

Quel che è importante: proponete la cosa a una società di produzione berlinese. Così potrò seguire di persona tutte le prove.

Schönberg risiedette a Berlino dal 1911 al 1915, e nella capitale prussiana deve aver appreso molto di ciò che sapeva sul cinema, in positivo e in negativo. È di quegli anni *Richard Wagner* di Carl Froelich (1913), un film d'importanza capitale per il cinema tedesco, perché il primo accompagnato da una illustrazione musicale "originale" di Giuseppe Becce; sono dello stesso anno due capolavori dell'*Autorenfilm* berlinese come *Der Andere* di Max Mack e *Der Student von Prag* di Stellan Rye e musiche di Josef Weiss. Non è dato sapere se Schönberg conosces-

se questi film, né è noto quanto sapesse del colossal cinematografico di Reinhardt *Sumurun* (1910) – gli altri film del regista furono distribuiti a Berlino solo dopo la lettera a Hertzka. Tuttavia, da molti passaggi della lettera (in particolare i punti 3-5) si desume che Schönberg fosse pienamente al corrente del cattivo costume delle realizzazioni musicali in uso nelle sale cinematografiche: l'incerto meccanismo produttivo della musica per film, dovendo sopportare – come ha scritto Ennio Simeon – la «totale esposizione a fattori contingenti di carattere economico e organizzativo (tagli, aggiunte, cambio di organico strumentale ecc.)»,⁹ non poteva che conferire all'accompagnamento musicale un'identità sfuggente. Ma al di là di questo dato storico contingente, un altro passo della lettera rivela l'insormontabile distanza della concezione musicale schönberghiana dall'estetica del mezzo cinematografico e dalla sua realtà tecnica. Nelle intenzioni del compositore, il rapporto tra musica e immagini avrebbe dovuto essere configurato in maniera tale da calibrare al secondo la durata delle scene sui tempi della partitura: tale richiesta, naturale per il teatro musicale in quanto spettacolo dal vivo, sarebbe stata irricevibile in ambito cinematografico, per l'impossibilità tecnica di strutturare un testo chiuso (la banda video congelata nelle riprese) a partire da un testo aperto (la componente musicale eseguita dal vivo).

È facile dunque immaginare perché l'idea schönberghiana non trovasse seguito alcuno: del tutto inattuale fu da principio la sua concezione musicale. E altrettanto inattuale rimase anche appresso, allorché il cinema maturò una drammaturgia musicale propria.

2. *Berlino. Fase seconda* – Dopo il decennio viennese, l'attenzione di Schönberg per il cinema si riaccende nel 1925 in coincidenza con il ritorno a Berlino. In questi anni, gli Schönberg diventano assidui frequentatori delle sale cinematografiche: dalla corrispondenza con Berg e Webern, emergono una certa conoscenza dei soggetti del cinema espressionista tedesco e l'ammirazione per Charles Chaplin.¹⁰

Gli interessi artistici del compositore muovono ora soprattutto da una considerazione del cinema come forma estetica e da una valutazione del rapporto tra cinema e teatro musicale; temi, questi, su cui scrive in vari articoli,

⁹ E. SIMEON, *La nascita di una drammaturgia della musica per film: il ruolo di Giuseppe Becce*, «Musica/Realtà», XXIV, 1987, pp. 103-119: 104.

¹⁰ Si vedano ad esempio il riferimento al *Caligari* in una lettera di Berg a Schönberg del 27 agosto 1931, e il giudizio entusiastico di Schönberg su *The Gold Rush*, in una lettera a Webern del 29 marzo 1926.

due su tutti, comparsi nel 1926 e 1927 sui «Musikblätter des Anbruch»: *Gibt es eine Krise der Oper?* e *Die Zukunft der Oper*.¹¹

Ma è soprattutto il nuovo cinema sonoro a fargli intravedere una grande opportunità artistica ed economica. Nel 1927, Schönberg è invitato a tenere una conferenza pubblica negli studi della più importante casa di produzione cinematografica tedesca, la Universus Film AG (Ufa); la conferenza è intitolata *Begrüßung des sprechenden Films* (1927):¹²

Non voglio *considerare* il film sonoro come una semplice addizione di immagine, parola e musica ma *come uno strumento nuovo e autonomo* per l'espressione artistica. Mi aspetto che *diventi la regola* applicare *i criteri dell'opera d'arte*, criteri che finora sono stati soddisfatti soltanto in casi eccezionali, come quello di Chaplin. Spero che gli uomini migliori non si debbano più sottrarre al cinema, se presto anche lì la forza del *pensiero*, la *parola* e la *musica d'arte* acquisiranno un influsso determinante.

E poiché in generale il cinema tedesco finora è stato considerato sovraccarico di pensieri e sentimenti, ora che auspicabilmente si apre la prospettiva di poter trattare *pensieri e sentimenti veri e profondi* di veri artisti, mi aspetto che le scelte a livello di produzione non siano dettate soltanto dalla potenzialità economica di un'ampia diffusione di massa; che quindi l'arte cinematografica tedesca possa guadagnarsi una posizione consona al livello dei suoi poeti e musicisti!

Il testo costituisce un vero e proprio manifesto del film d'arte: il manifesto di una *riforma* del cinema, che passi attraverso la nobilitazione artistica di due componenti di cui il compositore biasima lo scadimento: la parola dovrà elevarsi a componimento poetico e la musica al rango di musica d'arte.

Il passaggio dalle dichiarazioni ai fatti fu breve.

Nel 1929 Schönberg prende contatti con la Gesellschaft der Filmmusikautoren Deutschlands (Società tedesca dei Compositori di Musica per film) chiedendo lumi per via di un suo concreto interesse nella musica per il film sonoro.¹³ In questo tentativo, Schönberg trova sponda in Franz Schreker, che condivide in quegli anni la stessa sollecitazione per uno sviluppo qualitativo della musica per film; è lo stesso Schreker a invitare Schönberg ad aderire alla Deutsche Gesellschaft für Ton und Bild (Società tedesca per il Suono e l'Immagine) e poi ad un'analogo associazione, la Comedia-Tonfilm nel 1932. È

¹¹ Nel fondo dell'Arnold Schönberg Center di Vienna con i numeri di catalogo T14.63 e T35.10. Il secondo dei due è pubblicato in traduzione inglese in A. SCHÖNBERG, *Style and Idea*, New York, Philosophical Library, 1950, 2ª ed. a cura di E. Stein, Berkeley - Los Angeles, University of California Press, 1975, pp. 336-337.

¹² A. SCHÖNBERG, *Begrüßung des sprechenden Films* (1927), trad. italiana *Il film sonoro*, in ID., *Stile e pensiero. Scritti su musica e società*, a cura di A. M. Morazzoni, Milano, Il Saggiatore, 2008, p. 429.

¹³ Di questa circostanza rimane testimonianza nella lettera di risposta del direttore della Gesellschaft der Filmmusikautoren, Klaus Pringsheim, del novembre 1929.

questo il momento in cui l'interesse e l'aspettativa di Schönberg verso la musica per il cinema si fanno più grandi e significativi.

In questo contesto si inserisce la decisione di accogliere un suggerimento di Charles Adler, allora direttore dell'Opera Municipale di Düsseldorf e socio della casa editrice Heinrichshofen di Magdeburg, che gli offre un contratto per una musica da film per il proprio catalogo,¹⁴ comprendente già allora varie musiche per film muti.¹⁵

In seguito a questa commissione nasce la *Begleitungsmusik zu einer Lichtspielszene* (Musica d'accompagnamento per una scena filmica), con numero d'opera 34, composta fra la fine del 1929 e l'inizio del 1930. La soluzione compositiva adottata da Schönberg è molto cauta e, di fatto, a metà strada tra la musica da film e la musica a programma. Secondo una prassi abituale per molte musiche cinematografiche dell'epoca del muto e, ancora, degli anni di transizione al sonoro, la partitura non nasce in associazione con una pellicola ben precisa (coerentemente con la commissione dell'editore), ma è concepita per una scena filmica immaginaria, articolata in tre momenti: *Drohende Gefahr* (pericolo imminente), *Angst* (paura), *Katastrophe* (catastrofe). I titoli sono tra i più comuni nella prassi delle musiche di repertorio (innumerevoli pericoli, paure e catastrofi si contano infatti nei repertori di musiche per film dell'epoca, a partire dalla celebre *Kinobibliothek* di Giuseppe Becce). Completamente diversa è invece la concezione musicale dell'opera schönberghiana.

Un primo dato conferisce all'op. 34 una collocazione eccentrica nell'alveo della musica per film: è il fatto che Schönberg, nonostante scrivesse su commissione dell'editore, non concepisse la sua opera esclusivamente per un uso filmico. Sappiamo anzi che l'op. 34 fu eseguita per la prima volta da Otto Klemperer in concerto nel novembre 1930 come musica "assoluta". E tuttavia Schönberg non esclude un suo possibile uso come musica per film: in una lettera del 1932, la propose infatti a Schreker e alla Comedia-Tonfilm per un uso filmico.¹⁶

Una concreta proposta di combinare la *Begleitungsmusik* con un film era già venuta a Schönberg direttamente da Klemperer. In una lettera del 7 luglio 1930 questi gli propose di impiegare la *Begleitungsmusik* in un film astratto concepito

¹⁴ Su commissione dell'editore Heinrichshofen, Schreker stesso compose in quegli anni i suoi *Vier kleine Stücke für großes Orchester*, eseguiti per la prima volta il 5 dicembre 1931. Analoga proposta era stata indirizzata anche a Stravinskij, Milhaud, Castelnuovo-Tedesco.

¹⁵ Benché nel 1929 fosse già stato prodotto in Germania il primo film sonoro, *Der blaue Engel*, di Joseph von Sternberg con Marlene Dietrich ed Emil Jannings, con le musiche di Friedrich Hollaender, va tenuto presente che la transizione al sonoro avvenne solo con gradualità e il cinema muto rimase ancora in auge per diversi anni.

¹⁶ Nella stessa lettera, scritta da Barcellona il 13 aprile 1932, Schönberg propone per un uso filmico brani dei *Gurrelieder* o degli *Orchesterlieder*, nonché parti del *Pierrot lunaire*, dei Cinque pezzi per orchestra op. 16 e delle trascrizioni bachiane, per finire con delle non meglio precisate «Kammerorchestersachen», tra le quali forse la stessa *Kammersymphonie* op. 9.

ad hoc, da affidare a «un artista come Moholy».¹⁷ Nella sua risposta, Schönberg si dichiarò molto interessato all'idea di un film astratto, che gli sembrava risolvesse il problema di una musica concepita per nessun film in particolare («Musik zu keinem Film»), pose però, ancora una volta, come condizione di sovrintendere egli stesso alla realizzazione del film:

Dopo averci rimuginato su più e più volte, trovo la Sua proposta di un film astratto invero molto attraente, perché risolverebbe il problema di questa “musica per nessun film”.

Solo una cosa: lo sconcerto per la messinscena berlinese di entrambe le mie opere teatrali, l'orrore che qui è stato prodotto da scetticismo, mancanza di talento, ignoranza e sconsideratezza e che, a dispetto dei meriti musicali, ha danneggiato nella maniera più profonda le mie opere, questo sconcerto lo sento ancora dentro di me, tanto che non c'è nulla che mi faccia sentire troppo al sicuro. Come devo proteggermi da questo genere di sciagure?

Io non conosco il signor Moholy. Ma se sono abbastanza fortunato, costui unirà in sé il monellesco e incosciente scetticismo del sig. Rabenalt con la decenza senza fantasia del sig. Schlemmer.

Non rimane che una via: che il sig. Moholy lavori al film insieme a me (così almeno ce n'è uno a cui possa venire un minimo di ispirazione). Ma siamo sicuri che la cosa sia fattibile?¹⁸

La controproposta di Schönberg si rivelò inattuabile: non sappiamo se per queste pretenziose condizioni o per altre ragioni, ma è un dato di fatto che anche questo progetto fallì. L'anno seguente, nella discussione alla radio di Berlino, allorché Heinrich Strobel chiese a Schönberg se prevedesse un uso filmico della sua *Begleitungsmusik*, questi rispose, con una punta di scetticismo, di ritenere ancora possibile il collegamento, ma solo con una sorta di cinema dell'avvenire, concepito con un deciso orientamento artistico.¹⁹

3. *La partitura* – Come si può desumere dal manoscritto, Schönberg compose la *Begleitungsmusik* tra il 15 ottobre 1929 e il 14 febbraio 1930. La *première* si tenne, come detto, alla Krolloper di Berlino sotto la direzione di Otto Klemperer, il 6 novembre 1930, ma fu preceduta da una esecuzione dell'Orchestra Sinfonica della Radio di Francoforte, diretta da Hans Rosbaud, l'8 aprile dello

¹⁷ Cfr. la lettera di Klemperer a Schönberg del 7 luglio 1930. László Moholy-Nagy fu un pittore e fotografo ungherese, esponente di punta del Bauhaus, che a Berlino si dedicò per un certo tempo anche al teatro e al cinema, producendo alcuni cortometraggi astratti.

¹⁸ La lettera a Klemperer fu spedita da Berlino il 18 luglio 1930.

¹⁹ «Se penso al film, penso a film futuri, che dovranno di necessità essere film artistici. E per quei film la mia musica potrà servire!». A. SCHÖNBERG, *Diskussion im Berliner Rundfunk* (1931), trad. italiana *Discussione alla radio di Berlino*, in ID., *Analisi e pratica musicale* cit., pp. 130-142: 142.

stesso anno. L'opera andò incontro a un notevole successo di pubblico, un successo dovuto con ogni probabilità alla chiarezza del programma e alla intensa carica comunicativa della partitura.

La struttura formale della composizione si basa, al pari di altre opere dello stesso periodo, su di una sintesi fra scrittura seriale e variazione in sviluppo di una figura fondamentale; quel che contraddistingue però la *Begleitungsmusik* è una forte vocazione all'espressione di un contenuto emotivo, conseguita mediante scelte esplicite nell'agogica, nella dinamica, nella strumentazione. L'opera può essere divisa in tre parti; Schönberg non ha indicato tuttavia in partitura dove comincino e dove finiscano le sezioni previste dal programma (pericolo incombente, paura, catastrofe). La tripartizione corrisponde piuttosto alla tipica articolazione di una forma sonata: saremmo davanti, in altre parole, a un poema sinfonico in un movimento unico con un'articolazione formale di tipo sonatistico – un particolare sostanziale, questo, che rende *ipso facto* l'op. 34 eccentrica rispetto ai canoni di qualsivoglia musica per film.

La prima parte (*Drohende Gefahr*), avente carattere di esposizione, si divide a sua volta in tre sezioni.

a) La prima (batt. 1-8) ha valore di introduzione e prepara la prima presentazione tematica della serie: la sezione è aperta da un tremolo degli archi e introduce dei motivi di seconda maggiore e terza minore che hanno funzione di motivi generatori, in quanto definiscono una struttura diastematica di base dalla quale si ricaverà, con una tecnica di variazione e permutazione, tutto il materiale tematico seguente. L'intera sottosezione ha dunque valore di *Grundgestalt*: fornisce infatti il materiale di base di tutta la composizione. Nelle prime otto battute è presente anche la serie originale, divisa tra gli strumenti in piccoli frammenti e verticalizzata in bicordi e tricordi: come in altre opere mature della serialità dodecafonica, la serie originale è in una relazione di complementarità esacordale con l'inversione trasposta cinque semitoni sopra.

b) Nella seconda sottosezione (batt. 9-12) la serie viene presentata per intero nell'oboe in forma melodica, distinta in due frasi (antecedente e conseguente), mentre l'accompagnamento ritmico ricorre alle note complementari della serie originale, secondo una tecnica di uso bidimensionale della serie che è un altro dei caratteri salienti della matura scrittura seriale schönberghiana: l'esposizione tematica della serie dà luogo a 4 segmenti di tre suoni, ciascuno dei quali viene accompagnato verticalmente dalle rimanenti 9 note della serie, divise anch'esse in gruppi di tre. Seguono una nuova presentazione lineare (batt. 13-17) nel primo violino e, in chiusura della sezione, una verticalizzazione della serie in quattro tricordi, sostenuta dalla riesposizione della serie in retrogradazione, nel violoncello pizzicato.

c) Nella terza sottosezione (batt. 18-43) si espone un tema contrastante, un po' più mosso: è un tema di walzer in $\frac{3}{4}$, una sorta di secondo tema cantabile, a sua volta divisibile in tre segmenti (batt. 18-26, 27-35, 36-43). La sezione, nel

suo complesso, descrive un'ascesa graduale fino a un punto culminante, raggiunto a batt. 43 in ritardando e fortissimo.

La seconda parte (*Angst*) contrasta con la prima per un deciso incremento dell'agogica e per un netto carattere di sviluppo sonatistico. Alla stabilità tematica della prima sezione si oppone ora infatti un trattamento frammentario della serie e dei motivi principali. La *Grundgestalt* viene elaborata in una incessante variazione in sviluppo, e i motivi, con il loro materiale seriale, sono conservati talora solo nel contenuto ritmico. Anche l'infittirsi della scrittura polifonica orizzontale e il ricorso a un ostinato ritmico, per non parlare del particolare effetto timbrico degli ottoni, producono un punto di tensione, acuito dall'accelerando nell'agogica e dal crescendo nella dinamica. Questa graduale accelerazione e questo crescendo si arrestano a batt. 123, ove avviene il passaggio a un tempo più lento: una quiete momentanea, che fa risaltare ancor di più l'estrema accelerazione che si produce nell'ultima sezione dello sviluppo. A partire da batt. 125, infatti, i temi già uditi ritornano in una variazione riconoscibile che dà luogo a un nuovo *climax*, culminante in una esposizione a mo' di stretta del motivo principale, fino al Presto di batt. 156. Poche battute più avanti, il trattamento della dinamica e dell'agogica raggiunge un nuovo vertice, fino al parossismo di batt. 170.

Da qui in poi inizia una sorta di ripresa sonatistica identificabile con la terza e ultima parte (*Katastrophe*). Questa consta di due sezioni. La prima (batt. 170-199) vede subito un punto di massima tensione alle batt. 171-175, seguito da un rallentando e da una dissoluzione della tensione, fino all'Adagio di batt. 178 che, nel tempo d'apertura, reintroduce una scrittura melodica lineare e un accompagnamento accordale. Non ci sarà spazio tuttavia per un ritorno del tema originale, ma solo per un riaffioramento di frammenti motivici, proposti dagli archi gravi. La seconda sezione (batt. 200-219) riprende appena il gesto motivico di apertura, la *Grundgestalt*, e fa da coda dell'intera opera. Il pezzo così finisce, immerso nella quiete in cui aveva avuto inizio, con la stessa atmosfera delle prime battute.

4. *Per un'analisi semantica* – Si può evincere da questa prima, sommaria descrizione come la *Begleitungsmusik* possieda uno spiccato carattere narrativo, in quanto delinea con assoluta chiarezza un percorso teleologico da una situazione iniziale di attesa a un punto culminante di tensione, fino a un momento finale di distensione. Un percorso che, anche in assenza in un programma, rivestirebbe pur sempre un forte valore narrativo, risiedente nelle strutture immanenti stesse, ossia nel percorso formale che procede dalla esposizione della figura fondamentale, alla variazione in sviluppo dei suoi elementi motivici, fino a una ripresa dei materiali dell'esposizione e un epilogo. Questo *livello narrativo immanente* – per dirla con

Julien Greimas – è connaturato alle strutture musicali nel loro distribuirsi lungo l'asse sintagmatico, nel loro percorso retorico e nel loro ordinamento sintattico: è un «tronco strutturale»²⁰ caratterizzato da una tensione puramente astratta fra un inizio e una fine – articolata nelle categorie temporali di incoattività, duratività e terminatività –, che ben si presta a essere metaforizzato a successivi livelli di simbolizzazione nei termini di un arco, un viaggio, una crescita organica, un percorso iniziativo, un racconto filmico vero e proprio eccetera.

A questa narratività di grado zero si deve aggiungere un ulteriore livello di significato, risiedente ancora una volta nelle strutture sintattiche, nella fattispecie nel processo tematico: il processo tematico di stile classico-romantico, inteso come sviluppo di un nucleo motivico germinatore, favorisce infatti un meccanismo di immedesimazione psicologica (che Greimas chiama “*embrayage* atanziale”) in virtù del quale la musica, nel suo naturale sviluppo, tende a farsi un simulacro della vita affettiva ed emotiva di un attante, di un personaggio fittizio che esiste solo nell'opera e che abita, per così dire, le strutture musicali.²¹

Narratività ed *embrayage* costituiscono la semantica di grado zero della *Begeitungsmusik*, ossia un primo livello di significato che precede l'interpretazione simbolica e scaturisce per transfert dalla struttura sintattica.

Accedendo ora a un livello di simbolizzazione superiore, si possono investire le strutture discorsive di una ulteriore dimensione semantica, proveniente dall'ambito del simbolismo fisiognomico, stante la evocazione, in ispecie nella parte mediana della composizione, di un preciso contenuto affettivo ed emozionale attraverso un particolare trattamento del ritmo, della dinamica, dei registri, della strumentazione. Nella parte centrale (*Angst*), queste caratteristiche concorrono a esprimere nel loro insieme un elevato profilo di attivazione senso-motoria che è interpretabile come una componente dell'emozione primaria della paura.²² Il campo espressivo correlato del pericolo, dell'angoscia, del dolore è rafforzato dalla congiunzione di uno stimolo disforico, reso da dissonanze taglienti e sonorità parossistiche. È significativo che su questa attribuzione di significato concordino le dichiarazioni di Adorno ed Eisler, rese in *Komponieren für film* (1969) a proposito di una semantica della Neue Musik, e dell'op. 34 in particolare:

L'angoscia espressa dalle dissonanze del periodo più radicale di Schönberg va ben oltre la misura raggiungibile da parte del borghese medio: è una angoscia storica, quella della catastrofe crepuscolare della società [...] I traumi della musica moderna, non a caso derivanti dalla sua tecnicizzazione, ma che dopo trent'anni non

²⁰ A. J. GREIMAS, *Del senso* (1970), Milano, Bompiani, 1974, p. 168.

²¹ Cfr. la voce ‘Embrayage’ in A. J. GREIMAS - J. COURTÉS, *Semiotica, Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, trad. italiana a cura di Paolo Fabbri, Milano, Bruno Mondadori, 2007.

²² Una teorizzazione del funzionamento semantico della musica inerente l'area del simbolismo fisiognomico si può trovare in C. CANO, *La musica nel cinema. Musica, immagine, racconto*, Roma, Gremese, 2002, p. 83 sgg.

sono stati assorbiti, potrebbero garantire questi risultati. La musica di Schönberg per un film immaginario: pericolo imminente – paura – catastrofe, ecco i luoghi d’impiego dei nuovi mezzi musicali indicati con certezza infallibile.²³

Nella prima parte (*Drohende Gedafhr*), invece, più che il ricorso a una semantica simbolica, domina l’uso di effetti-*cliché*, come il tremolo degli archi: un segno convenzionale e stereotipato dell’attesa carica di *suspence*, forte di una lunga tradizione intertestuale non solo nel cinema, ma soprattutto nel teatro musicale, il quale ne conosce l’archetipo come *topos* orrorifico.

Per la terza e ultima parte (*Catastrophe*) l’associazione con il significato programmatico non si spiega con una semantica simbolica vera e propria: l’idea di ‘catastrofe’ comporterebbe infatti una componente cognitiva e concettuale la cui designazione non è in potere della musica. Da un punto di vista formale, la sezione presenta un punto culminante che fa da adempimento del *climax* creato alla fine della seconda parte, a cui segue da una zona di liquidazione. L’associazione semantica è da spiegarsi quindi perlopiù con un ancoraggio prodotto dal testo: un orientamento del significato musicale, di per sé ampio e polisemico, in ragione del vincolo semantico esercitato da un elemento consentaneo di tipo co-testuale o paratestuale dalla maggiore densità semica.

5. *Musica per film o musica a programma?* – Quanto detto fin qui porta a concludere che, nella produzione schönberghiana, la *Begleitungsmusik* costituisce un caso del genere più ampio della musica a programma. È in questa tradizione che l’op. 34 ha la sua coerente collocazione storica, non in quella della musica per film, salvo che per contrassegni esteriori di natura contestuale (la commissione esterna) e paratestuale (le titolazioni).

Non va dimenticato, d’altronde, che il poema sinfonico in un sol tempo ininterrotto (la forma dell’op. 34) è la fisionomia di una importante serie di capolavori, che (senza contare i tre poemi sinfonici giovanili)²⁴ va da *Verklärte Nacht* op. 4 alla *Kammersymphonie* op. 9, passando per *Pelleas und Melisande* op. 5 e il *Quartetto in re minore* op. 7.²⁵ Tutt’al più l’op. 34 ribadisce la maturazione di una convinzione schönberghiana circa la musica a programma, espressa nel ce-

²³ T. W. ADORNO - H. EISLER, *La musica per film* (1969), Roma, Newton Compton, 1975, p. 47.

²⁴ *Hans im Glück*, da una fiaba dei fratelli Grimm; *Frühlings Tod*, ispirato a Nikolaus Lenau, e *Toter Winkel*, da un testo di Gustav Falke: tutti e tre abbozzati tra la primavera e l’estate del 1898.

²⁵ Il Quartetto op. 7 non solo è in una forma ciclica in un unico movimento, secondo la tradizione del poema sinfonico, ma fu inoltre composto a partire dalle indicazioni di un programma segreto. Cfr. 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.

lebre saggio *Das Verhältnis zum Text*,²⁶ che è da tener presente anche per i capolavori degli anni precedenti: per Schönberg i programmi, letterari o cinematografici che siano, rappresentano un momento fondamentale nella genesi dell'opera, nel senso che il loro soggetto può costituire il punto di partenza del processo poetico. Questo momento primario sul piano della genesi dell'opera rimane tuttavia esteticamente secondario dinanzi alla realtà dell'opera compiuta.²⁷ Questo è il senso della nota affermazione di Schönberg, riguardo a *Verklärte Nacht*, di aver inteso esprimere con la sua musica «l'idea che stava dietro il testo poetico».²⁸ È da escludere in altre parole che la musica intenda fermarsi alla parafrasi di un contenuto extramusicale. Al contrario, l'intento programmatico è reso in maniera più profonda e sottile, con lo sforzo di restituire il suo senso complessivo mediante la logica musicale immanente.

Nel caso della *Begleitungsmusik* ciò significa che l'ispirazione programmatica non è necessariamente all'origine di effetti di senso di tipo iconico o di simbolismo secondario – meccanismi, questi, su cui si fonda invece il cosiddetto stile motorico-illustrativo che contraddistingue tanta musica per film degli anni Venti – ma la logica musicale stessa, nel processo tematico e nel linguaggio dodecafonico, dà luogo a un percorso retorico-musicale che rispecchia con mezzi propri quella traiettoria narrativa descritta nel testo. Diversamente dalle convezioni della musica cinematografica coeva, la *Begleitungsmusik* non punta a farsi parafrasi o pseudomorfo di un contenuto extramusicale, visivo o verbale che esso sia, ma mira a ricreare con mezzi propri il percorso narrativo descritto nel testo. Si potrebbe dire, rovesciando con ciò i termini di un'acuta osservazione di Sergio Miceli, che la *Begleitungsmusik* segue non il narrato, ma le forme del narrante.²⁹

Da un lato, questa condizione pone la *Begleitungsmusik* esattamente agli antipodi della musica per il cinema muto coeva; dall'altra, essa basta da sola a spiegare il fallimento non solo di questo, ma anche di tutti gli altri tentativi compiuti da Schönberg per stabilire una relazione con la musica cinematografica.³⁰ La ragione ultima di questo mancato rapporto risiede infatti nell'impos-

²⁶ A. SCHÖNBERG, *Das Verhältnis zum Text* (1912), trad. italiana *Rapporto con il testo*, in ID., *Stile e Idea*, a cura di L. Pestalozza, Milano, Rusconi-Paolazzi, 1960, 2ª ed. Milano, Feltrinelli, 1975, pp. 13-17.

²⁷ Cfr. in proposito C. DAHLHAUS, *Das Verhältnis zum Text. Zur Entwicklung von Arnold Schönbergs musikalischer Poetik*, in *Festschrift Arno Fochert zum 60. Geburtstag am 29. Dezember 1985*, a cura di G. Allroggen e D. Altenburg, Kassel, Bärenreiter, 1986, pp. 290-295.

²⁸ A. SCHÖNBERG, *Heart and Brain in Music* (1947), trad. italiana *Cuore e cervello nella musica*, in ID., *Stile e Idea* cit., pp. 150-177: 152.

²⁹ Cfr. S. MICELI, *Musica per film. Storia, estetica, analisi, tipologie*, Milano, Ricordi-LIM, 2009, pp. 83-84.

³⁰ Nella storia dei rapporti di Schönberg con il cinema ci sarebbe spazio anche per un capitolo tutto americano, che avrebbe il suo episodio saliente nella commissione della musica per il film

sibilità di conciliare una concezione musicale di estrazione colta, come quella schönberghiana, assolutamente centrata sulla componente musicale, con l'estetica di un mezzo artistico che, nella sua forma storica, andava assumendo intanto come referente drammaturgico non più la musica, ma la narrazione per immagini. Non a caso, la prassi della musica cinematografica coeva vede, con poche eccezioni, la musica porsi al servizio della narrazione filmica: il film è l'orizzonte drammaturgico di riferimento, e la musica è chiamata a farsene completamente, a farsi, come si disse allora, con un termine che già ne tradisce la posizione subalterna, "illustrazione" del visivo.³¹

Lo stesso principio formale, per tacere di quello stilistico, ne risultava a dir poco "dilatato": per le musiche per film degli anni Venti è arduo persino parlare di coerenza formale, se non a livello di una mera cornice esteriore. Non sorprende quindi di ritrovare ancora molti anni più tardi, nella critica adorniana alla musica cinematografica hollywoodiana, proprio una categorizzazione di ascendenza schönberghiana là dove il filosofo definisce l'ordinaria musica per film una "costruzione dal basso", che «perviene al tutto dalla considerazione del dettaglio» e ignora il momento della pianificazione, e le contrappone una musica che sia invece "costruzione dall'alto", un musica nella quale si procede cioè dalla pianificazione della struttura formale nel suo complesso e «ogni dettaglio costituisce solo una funzione del tutto».³²

La contrapposizione schönberghiana-adorniana tra "costruzione dall'alto" e "costruzione dal basso" è sufficiente da sola a spiegare l'eccentricità della *Begeleitungsmusik* come musica per film. Ma essa ci rammenta soprattutto quella «dissociazione fra drammaturgia filmica e drammaturgia musicale»³³ nella quale risiede da ultimo la ragione del rapporto travagliato che i compositori di area colta – non solo Schönberg – sempre ebbero nei confronti della musica cinematografica.

The Good Earth da parte di Irving Thalberg, direttore della Metro-Goldwyn-Mayer. Ma questo e altri rilevanti temi – ivi incluso il progetto di un inserto filmico per l'opera incompiuta *Moses und Aron* – esulano dagli scopi della presente trattazione. Le fonti musicali sono edite in A. SCHÖNBERG, *Sämtliche Werke*, Band 14, Teil 2, Reihe B: *Orchesterfragmente*, Mainz-Wien, Schott - Universal Edition, 2009.

³¹ Cfr. H. PAULI, *Filmmusik: Stummfilm*, Stuttgart, Klett-Cotta, 1981, p. 164.

³² Cfr. ADORNO-EISLER, *La musica per film* cit., p. 92. Gli autori ricalcano quasi alla lettera una tipica distinzione della *Formenlehre* schönberghiana, formulata nel saggio *Konstruierte Musik* (1931), e ripresa nel trattato teorico *Der musikalische Gedanke* (1934-1936). Cfr. rispettivamente A. SCHÖNBERG, *Konstruierte Musik* (1931 ca.), trad. inglese *Constructed Music*, in ID., *Style and Idea* cit., pp. 106-108: 106 sg., e ID., *Il pensiero musicale*, a cura di F. Finocchiaro, Roma, Astrolabio-Ubaldini, 2011, p. 281.

³³ MICELI, *Musica per film* cit., p. 75.