

ALESSANDRO MARIA CARNELLI, *Il labirinto e l'intrico dei viottoli*. «Verklärte Nacht» di Arnold Schönberg, Arona, Editore XY.IT, 2013, 273 pp.

*Verklärte Nacht* è un'opera liminare, in bilico fra mondi diversi. Il carattere ancipite del capolavoro giovanile di Schönberg – in «equilibrio tra uno sguardo in avanti e un volgersi all'indietro» (p. 195) – costituisce il principale pungolo analitico ed estetico del recente saggio di Alessandro Carnelli: «il primo studio monografico su *Verklärte Nacht*», come recita la quarta di copertina. Composta alla fine dell'Ottocento (1899) ed eseguita all'inizio del Novecento (il 18 marzo 1902 a Vienna), *Verklärte Nacht* celebra le estreme possibilità espressive del linguaggio musicale sette-ottocentesco di area tedesca, sviluppatosi a partire dalla forma sonata. Carnelli sottopone a critica Schönberg quando questi, in un appunto del 1932 (*Konstruktives in der Verklärten Nacht*), tenta di ritrovarvi a posteriori le origini del pensiero predodecafonico (p. 185). Il sestetto d'archi più famoso della storia della musica si configura piuttosto come un'opera della memoria e del ricordo, come uno sguardo nostalgico su un 'mondo di ieri'. Eppure la permanenza, nella poetica di Schönberg, del *pensare in musica* di Brahms, e l'ombra lunga dell'Ottocento sul Novecento (due delle

tesi più affascinanti e argomentate di tutto il libro), non devono far propendere a una lettura 'conservativa' dell'opera. *Verklärte Nacht* è una nottola di Minerva al crepuscolo di un'epoca: sancisce la vitalità del linguaggio ottocentesco, ancora capacissimo di *parlare* nell'età d'oro della sicurezza, e da esso al contempo si congeda.

Il carattere ancipite dell'opera non si limita al piano storico-musicale. Altri aspetti rendono *Verklärte Nacht* un'opera di confine. Ad esempio la relazione che il sestetto intrattiene con il contesto storico coevo e con la stessa biografia di Schönberg. «*Verklärte Nacht* marca l'inizio dello scollamento tra Schönberg e la vita musicale di Vienna: già il primo rifiuto alla sua pubblica esecuzione è il primo atto della sua ricezione» (p. 177). È l'inizio di quello che diventerà il 'caso Schönberg': un rapporto aspro tra fazioni diverse, i cui proclami o censure estetiche sfociano nella lotta 'politica', e dal quale prende avvio l'avanguardia musicale. Carnelli ne è pienamente consapevole e instaura così un dialogo fruttuoso con alcune tendenze recenti della musicologia europea e statunitense, che puntano a disvelare le tensioni storico-politiche e le articolazioni semantiche contenute nella forma, apparentemente intangibile, delle opere musicali.

Il vero obiettivo del saggio, dunque, non sta nella ricostruzione della genesi di *Verklärte Nacht* (complessa e interessante), o del suo contesto storico (la Vienna di Stefan Zweig), o dei suoi modelli compositivi (Brahms prima di Wagner), o ancora della sua ricezione (felicissima, ciò che farà di *Verklärte Nacht* l'opera più popolare del padre della dodecafonica, suo malgrado). A tutti questi aspetti Alessandro Carnelli si dedica con attenzione; ma la vera sfida del suo saggio consiste nel ritrovare le pluralità di senso di questo capolavoro non *intorno* ad esso, bensì al suo interno.

In questa luce, l'indagine del rapporto tra *Verklärte Nacht* e il suo antecedente letterario appare cruciale. Essa permette di condurre

un'analisi musicale scrupolosa, ampia e mai sterile. Secondo Carnelli, le corrispondenze fra l'omonima poesia di Richard Demhel (1896) e la composizione, strutturalmente evidenti pur nella reciproca autonomia dei codici linguistici impiegati, permettono a Schönberg di superare la dicotomia fra 'musica pura' e 'musica a programma'. Se esiste un modello programmatico alla base di *Verklärte Nacht*, questo non può essere evidenziato col ritrovamento di presunte occorrenze onomatopiche, di chiari riferimenti al testo originale o di superficiali passaggi descrittivi. «'Programmatico' non si riferisce [...] a singoli fermo-immagine musicali, a pannelli, bensì a *processi*, cioè all'anima stessa di quella mentalità elaborativa e motivica [...] al cuore della visione di Schönberg. 'Programmatico' [...] può essere connesso non con 'descrittivo' ma con ciò che si svolge nel tempo in un ordine stabilito e calcolato di eventi, di cui possono essere un forte corrispettivo le peripezie, o come scrive Schönberg, i *destini musicali* dei temi che attraversano una composizione» (p. 90).

Dunque l'«intrico» messo in scena dalla composizione è equivalente a quello della poesia. Suddivise chiaramente in cinque sezioni, entrambe le opere procedono *per aspera ad astra*: da «uno spoglio, freddo bosco» a «un'alta, chiara notte». La Donna e l'Uomo, protagonisti della poesia di Dehmel, si riverberano rispettivamente nella seconda e nella quarta sezione del sestetto. Ma la produzione di senso è continuamente ricercata da Carnelli nelle pieghe stesse della 'prosa' musicale. Alle strutture poetiche di Dehmel Schönberg reagisce con i riferimenti motivici, le simmetrie interne, le possibilità retoriche del linguaggio tonale e della forma sonata.

Dopo l'introduzione lenta (Sezione 1), Schönberg ci proietta *ex abrupto* nel pieno di uno sviluppo, dove il materiale motivico viene manipolato nel suo stesso farsi. È questa la Sezione 2, che si pone «come ver-

sione musicale del flusso di paure, speranze, ricordi esposto nella poesia di Dehmel dal personaggio della donna. La reiteratività della testa di numerosi motivi parla di ostinazione o di paralisi (il decorso armonico non può procedere), l'interruzione fraseologica parla di un'incapacità di concludere le proprie argomentazioni, i ritorni di precedenti frammenti motivici parlano di confusione, di pensieri ossessivi, e tutte queste tecniche insieme parlano di un movimento senza precisa direzione, senza una via d'uscita: i parametri compositivi vengono utilizzati e piegati ad essere eloquenti in tal senso» (p. 129). Dopo una breve cornice (Sezione 3), l'Uomo risponde alla Donna, recupera i suoi pensieri e li rielabora in positivo (Sezione 4). «La Sezione 4 [...] è marcata dall'evoluzione tonale da re minore a re maggiore e dal ritorno dei motivi della Sezione 2, connotandosi così come una *risposta* musicale, analogamente a quanto avviene alla poesia di Dehmel» (p. 139). I ritorni motivici, unitamente alla regolarità fraseologica e al «recuperato valore di un decorso armonico architettonicamente fondato» (p. 139), ci mettono così di fronte a una sorta di ripresa. I conflitti precedentemente vissuti – «puramente musicali?» si chiede Carnelli – vengono risolti. Eravamo in un labirinto e ne siamo usciti, come conferma la coda conclusiva (Sezione 5).

La continua tensione semantica che emerge dall'analisi di Carnelli non tradisce mai la duplicità storico-stilistica dell'opera. La 'progressiva', dissonante, aforistica, incerta e novecentesca Sezione 2 è compresa alla luce della 'restaurativa', consonante, ordinata, stabile e ottocentesca Sezione 4. L'una non prevale sull'altra: la Donna e l'Uomo dialogano. «Sarebbe un impoverimento gettare lo sguardo in avanti e smarrire il senso prezioso di quell'istante in cui il linguaggio è ancora sul crinale di un punto di equilibrio in cui possono avvenire cose (letteralmente) *inaudite*» (p. 146). Se Carnelli riesce a dimostrare la permanenza dell'Ottocento

nell'opera di Schönberg, significa infine che anche il Novecento è diventato un 'mondo di ieri'. Il nostro.

NICOLÒ PALAZZETTI