

ANNA RASTELLI

SCHOENBERG NEL GIARDINO DI GEORGE*Il nuovo linguaggio musicale di Schoenberg
nei Lieder del Libro dei Giardini Pensili op. 15*

ABSTRACT: This paper focuses on the relation between text and music from the perspective Schoenberg's reflections in essay "The Relationship to the text" offers. George's lyrics provoked Schoenberg to cross over the unexplored territory of atonality. The rich sonority of George's poetry, finds in the songs of *The Book of Hanging Gardens* counterpart music that goes beyond the limits of the traditional aesthetics of songwriting. With the *Georgelieder* Schoenberg succeeded in approaching not only a formal and expressive ideal, but a new spatial dimension.

KEYWORDS: Arnold Schoenberg; Schoenberg op. 15; The Book of Hanging Gardens: Stefan George; Symbolism; Atonality.

Nel cuore del *Libro dei Giardini Pensili* si nasconde un Lied 'pericoloso,' un Lied in cui incombe un senso di minaccia. Si tratta del XII Lied, *Wenn sich bei heiliger ruh* [Quando nella quiete solenne].

Dice il poeta:

Quando nella quiete solenne di tappeti profondi / Le nostre mani cingono le nostre tempie / E la venerazione mitiga l'incendio delle nostre membra: / Non pensare alle ombre senza forma / Che alla parete si cullano mostrandosi e scomparendo, / non pensare alle sentinelle che potrebbero separarci in un attimo / e non pensare che la sabbia bianca al di fuori della città / è pronta a sorseggiare il nostro sangue caldo.¹

La scena, per chi abbia confidenza con la narrazione sottesa alle liriche, è quella che si conosce. I Giardini Pensili sono avvolti dal silenzio e dalla calma. Un giovane è entrato in quel regno sottratto al mito seguendo il richiamo di un desiderio a lui del tutto sconosciuto. Il lento incedere del ragazzo nel giardino è stato un progressivo affiorare di conoscenze e sentimenti inesplorati, timori, angosce, abbandoni narcisistici. In quel

¹ "Wenn sich bei heiliger ruh in tiefen matten / Um unsre schlafen unsre hände schmiegen, / Verehrung lindert unsrer glieder brand: / So denke nicht der ungestalten schatten, / Die an der wand sich auf und unter wiegen, / Der wächter nicht, / die rasch uns scheiden dürfen / Und nicht, daß vor der stadt der weisse sand / Bereit ist, unser warmes blut zu schlürfen." (George 1930. Ricordiamo che George non usa mai le lettere maiuscole per i sostantivi, come di regola si fa in tedesco).

giardino è stato attirato dallo sguardo di una giovane donna. La generosità del destino non sembra però arrestare la crudeltà sociale, che potrebbe distruggere il sogno degli amanti.

C'è una anafora nascosta nei versi, "Denke nicht" [Non pensare]. E c'è il presagio di un futuro inquieto. In questo luogo dove si realizza il desiderio dell'uomo, qui si nasconde la minaccia. Dunque è qui che volevano portarci il poeta e il musicista?

La domanda è lecita.

I primi passi di questo studio muovono dalla convinzione che *Il Libro dei Giardini Pensili* si collochi ad un crocevia fondamentale dell'esperienza creativa del poeta e del musicista. Il poeta modella un linguaggio finalmente rispondente alle sue aspettative e il musicista, sedotto dalla promessa di un viaggio iniziatico, si avventura sulla strada della atonalità e si accinge a scrivere per la prima volta libero da ogni vincolo imposto dalla tradizione. Lo sfondo tuttavia è incerto, popolato di ostacoli, presagi, timori. Nella quiete solenne del riposo degli amanti irrompono figure d'ombre senza forma [*ungestalten schatten*]. Un timore che sembrano percepire sia il poeta sia il musicista.

Stefan George, dopo un'esistenza votata alla ricerca di un linguaggio capace di restituire il suo mondo interiore, era approdato — durante un soggiorno nella Parigi del centenario della Rivoluzione — alla cerchia di Mallarmé. Nel simbolismo si era riconosciuto e aveva trovato gli spiriti eletti capaci di comprenderlo.

La sua ricerca era iniziata da lontano. Ragazzo, aveva scelto per sé la posizione dell'eletto. In quello spazio che sempre intercorse tra lui e gli altri, uno spazio privatissimo dove a pochi era concesso penetrare, crebbe il suo desiderio di essere poeta. E innanzitutto pensò di essere un poeta francese.

L'essere vissuto a Bingen,² nelle terre ad ovest del Reno che per un breve periodo, dal 1792 al 1813, erano state francesi, aveva contribuito a rafforzare una innata simpatia per la cultura della Francia e per la lingua. In famiglia lo chiamarono a lungo Etienne³ come un prozio nato nella Lorena ai tempi della dominazione francese, che si era perfino arruolato nelle truppe napoleoniche. Etienne fu dunque il suo nome in famiglia, quello con cui firmò le lettere ai genitori. Solo dopo i 24 anni, dopo esser stato presentato a Mallarmé, decise che il suo nome pubblico sarebbe stato Stefan (Rouge 1930).

Durante le lunghe *rêveries* notturne attraverso le strade di Parigi, dopo le letture a casa di Mallarmé, di cui ricordò a lungo la timorosa ritrosia, l'affascinante cortesia, e le maniere britanniche, Stefan George sentì affiorare una corrispondenza di ideali inaspettata. Entrare nel mondo simbolista che aveva fatto della poesia una regola di vita, votato a "rivestire l'Idea di una forma sensibile,"⁴ preannunciò la scoperta di una strada nuova nella sua esperienza poetica. Una visione finalmente lontana dal naturalismo e dall'eredità romantica che imperavano nella poesia tedesca. L'esatto opposto rispetto a

² Stefan George nacque nel 1868, quando ancora la famiglia risiedeva nel villaggio di Budesheim. Il trasferimento a Bingen avvenne un paio di anni più tardi.

³ Forma francese del greco Στέφανος.

⁴ Sono parole di Jean Moréas nel suo *Manifesto letterario del Simbolismo*, pubblicato sul supplemento letterario di *Le Figaro*, il 18 settembre 1886.

Richard Dehmel, il primo grande poeta — tra l'altro — ad aver ispirato Schoenberg. Laddove Dehmel esaltava gli istinti e la sensualità dell'amore, la concretezza della vita e del desiderio, George metteva una distanza tra sé e le cose. Tutto era filtrato dall'immaginazione.

Se proprio a Dehmel Schoenberg si era ispirato per alcune pagine che sono rimaste tra le sue più celebri, come il sestetto per archi *Verklärte Nacht*,⁵ la scoperta della lirica di George⁶ gli offrì una nuova dimensione della musica. Esemplare l'uso della lirica *Entrückung* [Rapimento] tratta dalla raccolta poetica *Der Siebente Ring* [Il settimo anello], pubblicata nel 1907. Schoenberg la affidò alla voce di soprano nel quarto movimento del Secondo Quartetto per archi op. 10.⁷ Il verso di apertura pare un'indicazione programmatica: "Ich fühle luft von anderem planeten" [sento l'aria di un altro pianeta]. Il silenzio siderale è forse il viatico migliore per il musicista che si trova a sperimentare una strada che ha intuito essere ormai davanti a lui. Libero dalla gravitazione, Schoenberg inaugura un nuovo modo di pensare:

fui attratto dalle poesie del tedesco Stefan George, ne misi in musica alcune e sorprendentemente, senza aspettarmi nulla del genere, questi Lieder presentarono uno stile completamente diverso da tutto ciò che avevo scritto prima di allora. E questo fu solo il primo passo su una nuova strada cosparsa di spine.⁸

Se George sembra, con la sua poesia, aver aperto lo sguardo agli spazi della teoria platonica e alla musica delle sfere, una musica sublime, eco della originaria perfezione stellare di origine pitagorica (James 1993, 218; Givone 2018; Adorno 1972, 158), Schoenberg si trova a sperimentare un mutamento nella sua concezione di espressione musicale.

Con i Lieder di George mi sono per la prima volta avvicinato ad un ideale di espressione e forma che avevo in mente da anni. Fino a quel momento mi era mancata la forza e la sicurezza per realizzarlo. Ma ora che sono andato oltre quel limite una volta per tutte, sono conscio di aver rotto ogni restrizione di un'estetica sorpassata; nonostante la meta verso la quale io mi sto sforzando di arrivare mi appaia assolutamente certa, tuttavia io sento la resistenza che dovrò superare; io sento quanto violentemente anche l'ultimo dei temperamenti si solleverà in rivolta, e sospetto che anche coloro che da tempo hanno creduto in me non vorranno comprendere la necessità di questo sviluppo (Schoenberg-Nono 1992, 70).

Il rumore del mondo è altrove, qui siamo nel regno della pura riflessione squisitamente musicale. "Ich löse mich in tönen," recita un altro verso della lirica,

⁵ Nel 1912 Schoenberg scriverà al poeta: "Le vostre liriche hanno avuto un'importanza fondamentale sul mio sviluppo musicale. Esse per prime mi spinsero a cercare una nuova tonalità nel Lied, meglio, la trovai senza cercarla, limitandomi a rispecchiare nella musica ciò che i vostri versi suscitavano in me... Lei comprenderà la cordiale, ma soprattutto 'riconoscente' devozione che per ciò provo nei Suoi confronti" (Schoenberg 1969, 27).

⁶ Schoenberg mette in musica per la prima volta le liriche di Stefan George in due Lieder, nel 1907.

⁷ Nel Secondo Quartetto op.10 compare, nel terzo movimento, anche un'altra lirica di Stefan George, *Litanei* [Litania].

⁸ Conferenza in memoria di Cooke Daniels in Schoenberg 1974, 210.

singularmente sottolineato, nel Quartetto di Schoenberg, da un movimento lento e una linea vocale che procede verso l'acuto e solleva con sé gli strumenti ad arco.

L'avventura con Stefan George è iniziata e se al principio Schoenberg ancora segue una intenzione descrittiva, ben presto comprende che è altro quello che cerca. E George è il poeta in grado di sostenere questa sua ricerca. Da un lato un nuovo orizzonte musicale, in cui il materiale sia finalmente libero da qualsiasi costrizione costruttiva, dall'altro un nuovo modo di aderire al testo, qualcosa che nessuno ha teorizzato prima di lui.

“La musica parla, nel suo linguaggio, di questioni puramente musicali,” scrive Schoenberg in un saggio che porta il titolo “I diritti dell'uomo,” contenuto in *Stile e idea*. In che misura poi il testo contribuisca a dare forma alla scrittura musicale, questo è un problema di cui Schoenberg parla a lungo. Se il testo si offre come ispirazione, non c'è nulla nella musica che debba disporsi alla *descrizione*. Inserire un testo all'interno di una musica strumentale o elaborare un Lied è per Schoenberg una avventura del pensiero, che non implica solo l'evoluzione della musica, ma si offre come “rifondazione di una filosofia del linguaggio” (Carrera 1979/80, 3). Ancora nelle note al programma scritte in occasione della prima esecuzione, Schoenberg affermava di aver cercato quella nuova direzione per obbedire ad una necessità interiore, “più forte di ogni educazione.”

Il saggio “Il rapporto con il testo” [*Das Verhältnis zum Text*] del 1912, in questo senso è un passaggio determinante della riflessione contemporanea sul rapporto parola musica. Comparve sul numero unico di *Der Blaue Reiter*, sollecitato allo stesso Schoenberg dall'amico Vassili Kandinsky, con cui aveva stretto un'amicizia che sarebbe durata molti anni.⁹

Fin dalle prime parole Schoenberg sgombra subito il campo da possibili fraintendimenti:

Relativamente scarso è il numero degli individui in grado di capire, su un piano musicale puro, quello che la musica ha da dire. L'idea che un pezzo musicale debba suscitare immagini o figurazioni di qualche tipo e, ove ciò non avvenga, esso non sia stato capito oppure sia fiacco, è diffusa come soltanto il falso e il banale possono essere diffusi. (Schoenberg 1967, 56)

Il pensiero di Schoenberg è di fondamentale importanza per tratteggiare storicamente una nuova fase nei rapporti tra musica e testo. Lontani sono i tempi di Monteverdi, quando la musica, nel desiderio di seguire la parola, aveva scoperto potenzialità nuove. E lontana pure la teoria degli affetti, teorizzata da Descartes. Ma lontano anche il romanticismo. E se Goethe lodava personalmente il compositore capace di riprodurre fedelmente le sue intenzioni poetiche, nel tentativo di evitare che il

⁹ Il 18 gennaio 1911 Kandinsky scrisse una lettera a Schoenberg, che non conosceva, per manifestargli la sua ammirazione, dopo aver ascoltato un concerto in cui il Quartetto Rosè aveva eseguito i Quartetti op.7 e op.10, la cantante era Marie Gutheil-Schroder. La pianista Etta Werndorff aveva suonato i pezzi op.11. I due si incontreranno alcuni mesi dopo, nel mese di agosto del 1911 sullo Starnberger See e Kandinsky ricorderà l'avvenimento in una lettera del 1 luglio 1936 (Schoenberg, Kandinsky 1980).

musicista vedesse, per usare le parole di Webern, “abissi là dove sono luoghi comuni,” in epoca romantica c’era stata comunque una ‘disponibilità’ del testo ad essere musicato.

Ora la musica non ha più l’esigenza di farsi un mezzo per le parole, né vuole interpretarne la *Stimmung*. Anche su questo Schoenberg non ha dubbi:

Un paio di anni fa provai un profondo senso di vergogna nello scoprire, a proposito di certi Lieder di Schubert (a me per altro ben noti), di non avere la più pallida idea della poesia che ne è indiscutibilmente all’origine. Quando poi ebbi letto le poesie, constatai che non ne avevo tratto niente che potesse servirmi per la comprensione dei Lieder, non essendo minimamente costretto dai versi a modificare la mia idea e la mia comprensione del componimento musicale. Al contrario mi accorsi che, senza conoscere i versi, avevo raggiunto il contenuto, il vero autentico contenuto, in modo addirittura più profondo che se fossi rimasto aderente alla superficie, ossia al significato letterale delle parole (Schoenberg 1967, 61).

Cosa è dunque il “vero autentico contenuto,” che va al di là perfino delle parole? C’è, esiste un ‘tutto’ che si crea ‘oltre’ le parole? Un oggetto artistico che è fatto di musica e parola, ma dove le due componenti, ognuna si realizza senza sottomettersi all’altra? Luigi Nono parla di “ein neues, autonomes Ganzes,” (Nono 1975, 41) un tutto autonomo e nuovo, diverso. E la cosa appare ancor più stimolante perché tutto accade sul margine del secolo. Ancora ne “Il rapporto col testo” leggiamo:

Mentre Karl Kraus definisce la lingua madre del pensiero, Wassily Kandinsky e Oskar Kokoschka dipingono quadri per i quali l’oggetto esteriore, materiale, è poco più di uno spunto, di un pretesto per fantasticare in colori e forse per esprimersi come finora soltanto i musicisti si esprimono (Schoenberg 1967, 66).

Qui Schoenberg ha già riconosciuto i sintomi di un mutamento, ossia che le stesse arti per le quali il contenuto sembra essere indispensabile, “stanno poco a poco superando la fede nell’onnipotenza dell’intelletto e della coscienza” (66).

Quale è dunque lo spazio del poeta e quello del musicista nello specifico dell’oggetto musicale che con Schoenberg si va creando? Siamo di fronte ad un orizzonte che si rivela vastissimo, non esiste nulla di circoscritto, non un “luogo del significato,” neppure una corrispondenza diretta tra il gesto poetico e quello musicale, perché tutto nasce dall’intuizione. “Troppo poco ci affidiamo alla capacità di ricevere l’impressione di un oggetto come una totalità che porta in sé tutti i particolari,” scrive Schoenberg nel saggio su Mahler contenuto in *Stile e Idea* (Schoenberg 1975, 18).

Tutto allo stesso tempo però riporta ad un organismo perfetto, unitario e compatto. Un oggetto artistico autonomo. *Ein neues Ganzes* [Un nuovo tutto].

“L’opera d’arte è un labirinto,” profetizza Schoenberg, “nel quale l’esperto sa trovare l’entrata e l’uscita senza essere guidato da un filo rosso” (Schoenberg 1966, 382). Una convinzione che tuttavia evoca anche un ‘oltre’, qualcosa di diverso e di più profondo, nella direzione di ciò che è invisibile e indefinibile.

Ed eccoci nel giardino di George. Stefan Mallarmé non gli ha aperto soltanto le porte di casa propria, ma l’ha introdotto nel numero delle persone che godevano della sua

stima. Tra i *Mardistes* c'erano tutte le figure letterarie e culturali dell'epoca. Un gruppo eterogeneo e internazionale, pittori come Whistler, Gauguin, Morisot, Renoir, Manet, Redon, ma anche Oscar Wilde, Arthur Symons, Maurice Maeterlinck ed Emile Verhaeren, e poi tutti i rappresentanti del simbolismo. L'universo immaginario del poeta Mallarmé e la fede assoluta nella parola diventano per George uno stile poetico e di vita che non abbandonerà più. Grazie a quel gruppo di artisti George aveva trovato la via di uscita dal naturalismo e dall'atmosfera tedesca da cui voleva sentirsi libero. Vorrebbe diventare *francese*, ma gli esordi poetici in quella lingua gli fanno capire che non è la sua strada, dunque sarà il tedesco la sua lingua e tradurrà in tedesco *I fiori del male*, e ancora Verlaine e Rimbaud. La poesia francese era stata la consolazione della sua giovinezza. Curtius, che conobbe e incontrò George diverse volte durante la sua vita, scrive:

Ciò che George ricevette dalla poesia francese di quell'epoca, fu l'esperienza di un'arte del tutto spiritualizzata, e senza compromessi con la vita, una solenne e segreta musica dell'anima. C'era molto crepuscolo in quell'arte, molta solitudine, molti sogni (Curtius 1950, 150 sgg.).

Subito dopo il soggiorno parigino George pubblica le sue prime raccolte poetiche, *Hymnen* (Inni, 1890), *Pilgerfahrten* (Pellegrinaggi, 1891) e *Algabal* (Eliogabalo, 1892), ispirato alla figura dell'eccentrico imperatore romano. Mallarmé lo chiama poeta, si mostra rapito dalla brillantezza dei versi e dalla *rêverie*, e gli scrive che da lì in poi l'avrebbe considerato uno dei loro.¹⁰ Poeti simbolisti, adepti di una religione che stringe tutte le anime pure dedite all'arte della parola. Convinti che l'età moderna con il suo approccio scientifico abbia circoscritto il mondo anziché renderlo più vasto.

A questo punto George lavora ad un altro libro, che in verità sono tre: *Die Bücher der Hirten und Presigedichte, der Sagen und Sänge und der hängenden Gärten* [I libri delle pastorali e delle laudi, delle leggende e dei canti e dei giardini pensili]. La vita che gli si presenta davanti è del tutto nuova. Ai primi amici se ne sono aggiunti altri, sta per entrare nella notorietà e proprio nel modo in cui voleva: con l'idea di plasmare dei giovani all'arte, alla poesia. Un gruppo di spiriti eletti, che considerano la poesia al di sopra di tutto e George il loro vate. Si raccolgono nelle pagine di una rivista, i *Blätter für die Kunst*, e qui trovano spazio le prime traduzioni dei poeti francesi.

I *Libri delle pastorali e delle laudi, delle leggende e dei canti e dei giardini pensili* sono dedicati a tre amici, Gérardy, Lieder e Wolfskehl, tre artisti con cui George aveva stretto una relazione artistica e rappresentavano l'anima dei *Blätter für die Kunst*. La pubblicazione viene preceduta da una prima edizione privata in 200 esemplari nel dicembre del 1895.

Schoenberg, sappiamo, era in possesso di una copia della terza edizione, pubblicata nel 1907.

Ognuno dei libri è ispirato da un differente periodo storico e da un diverso contesto culturale. Il primo è ambientato nell'antica Grecia, il secondo in un mondo medievale, il terzo nello splendore orientale di Babilonia. Ma c'è un'aura di "intense artificialità"

¹⁰ Il 28 febbraio 1891 Mallarmé scrisse a George lodando la sua raccolta *Hymnen*.

(Norton 2002, 177), qualità molto apprezzata da George: la Grecia è quella di Böcklin, il medioevo è quello dei preraffaelliti, l'oriente quello dei simbolisti francesi. Il mondo esterno è evocato solo per rappresentare meglio lo stato d'animo del poeta. Lo stesso George infatti teneva a precisare che queste poesie non avevano nulla dell'esotismo inaugurato da Goethe con il *West-östlicher Divan* (Simms 2000, 45). Invece rispecchiavano il pellegrinare di un'anima che ha temporaneamente trovato rifugio in altre epoche e regioni.¹¹

Mentre Schoenberg si sporge sul finisterre, pronto a navigare come Ulisse per l'alto mare aperto, oltre lo scoglio messo a guardia della solida tradizione tonale, George è un ben diverso pellegrino dello spirito. L'anima di quest'ultimo ha bisogno di un rifugio, dove al riparo da intromissioni della realtà, porta avanti la propria ricerca poetica con vertiginosa profondità.

Nel Giardino di George

All'inizio del viaggio sappiamo di muoverci in un territorio sconosciuto. George tiene fisso lo sguardo sul mistero, *Unterm Schütz von dichten Blättergrunden* [Al riparo di folti strati di foglie], sul mormorio delle fontane zampillanti e un sussurro di voci. Non c'è altro a rendere viva la scena. Il ricordo di un'età mitica è evocato dalla sottile neve di bagliori che proviene da una luce di stelle. Tutto appare protetto, nella sua integrità, dalla lontananza.

Ora il giovane amante ancora nulla sa. Pare immobile sulla soglia di ciò che vede e non conosce. Sono archi di fogliame, animali mitici o da favola, vasche marmoree, e entità misteriose che abitano il luogo. Lui guarda oltre, nell'ombra delle foglie cerca l'inizio della propria storia, che è già iniziata, da millenni. L'enigma è questo, come essere protagonisti di una storia che ha le sue radici nel tempo. Timore e venerazione si fanno strada.

Schoenberg non ha timore di affrontare una situazione di attesa, con una linea musicale rarefatta, nella parte grave della tastiera. Nei sottili bagliori del principio prendiamo atto della profonda novità di scrittura. Il pianoforte si mostra con una trasparenza esasperata fino all'essenziale. A lui spetta muovere i primi passi, non timidi, nell'alternare intervalli minimi e vigorosi salti di ampie distanze. Gli accordi, le discese cromatiche, sono tutti dispensati da responsabilità funzionali. Come nel giardino poetico, anche nella musica tutto ciò che appare è. Accordi che suonano come antiche sonorità non hanno più nessuna funzione, sono slegati da qualsiasi disegno che abbia regole precostituite. I primi due Lieder sono come un sipario, che prepara la vicenda. Lo sguardo del poeta indugia ancora con la lirica *Hain in diesen Paradiesen* [Boschetti in questi paradisi]. Ad osservarli ci sono cicogne dal becco adunco. Come nell'*Après midi* di Mallarmé i giunchi e i roseti aggiungono suono alla scena. George crea un ambiente

¹¹ "Sie enthalten die Spiegelungen einer Seele die vorübergehend in andere Zeiten und Örtlichkeiten geflohen ist" (George 1930, 7).

rigoglioso e misterioso, luccicante e ombroso. Tutto è lì per fare da testimone all'ossessione amorosa che si rivela per la prima volta nell'ultimo verso: "Doch mein Traum verfolgt nur eines" [ma il mio sogno insegue una sola cosa].

Cos'è l'unica cosa che il sogno insegue?

Il poeta non lo dirà, ci lascia nell'ambiguità, nell'incertezza. Il desiderio ci sta prendendo per mano e ci guida nella sua ossessione. È una passione irrinunciabile. Ma sa il giovane dei pericoli cui sta andando incontro? La passione, tanto più è irrinunciabile, tanto più teme.

Schoenberg continua a scrivere le sue libere strutture triadiche (Hertz 1987, 141), che ormai sono fisse come statue di un mondo passato, inerti e immobili, in un sontuoso palazzo deserto, ricco, pieno di colori e vuoto se non dell'invisibile vibrazione interiore di chi guarda la scena. Qualcosa del linguaggio tradizionale continua ad affiorare, ma Schoenberg sembra non aver paura. Usa gli accordi senza timore alcuno, li tratta come alleati nella sua nuova visione del mondo. Se si è fatto delle domande, è chiaro che ha già anche le risposte.

Che il protagonista sia un viandante ce lo dicono i due Lieder successivi: *Als neuling trat ich in dein gehege* [Come novizio entrai nel tuo recinto] e *Da meine Lippen reglos sind und brennen* [Poiché le mie labbra sono immobili e bruciano]. "Sono canti di un viandante, i canti di George," scriveva Lukács (2002, 130), e anche quello di Schoenberg è un viaggio della conoscenza. Mentre nei due Lieder di apertura il pianoforte *creava degli spazi*, qui c'è un'intensità molto più stretta tra la voce e il pianoforte. La musica sembra espressione dell'ingenuità stessa del soggetto, il pianoforte sostiene la parola, prima supportandola nel ritmo giambico e prendendone le forme, poi condividendone la vibrazione. Chi parla è un giovane e nella sua ingenuità chiede di essere preso in considerazione proprio per la sua inesperienza. Sono entrato, sono entrato non come innamorato, ma come novizio, inesperto e curioso. Il giardino non è più il soggetto del poema e della musica. Qui il soggetto, celato ancora una volta nell'ultimo verso della lirica, è "colui che ancora inesplica su un cammino che non conosce" [*der der noch struchelt auf so fremden stege*]. Come un clandestino si è introdotto nel regno di altri. Solo ora mi "accorgo dove si inoltrò il mio piede, solo ora che le mie labbra tese e immobili ardono." E cammina, entra con passo incerto in quel recinto ricco come un paradiso, ma anche *separato* come un paradiso. Dunque l'amata abita un giardino che sembra proteggerla. La natura è forte, sontuosa e circoscritta. Definitivamente lontana da ogni visione romantica.

Questo fu il primo Lied per il quale Schoenberg tracciò la musica, quando ancora non pensava ad un ciclo, ma solo ad una raccolta di pochi numeri. Qui il cuore della vicenda si chiarisce. Non solo l'ardore sale alle labbra, ma anche lo sguardo percepisce qualcosa di più. Poesia e anima dell'amante sembrano ormai muoversi insieme, come fa la musica, che procede, in minimi mormorii cromatici. Le labbra immobili in verità sono cariche di passione. L'adolescente sa di aver oltrepassato un cancello *proibito*, laddove altri signori avevano il loro dominio. Un mondo dove lui è entrato per la suggestione di una presenza,

e poi di uno sguardo che ha indugiato su di lui, quasi invitandolo. Qualcosa di intimo tra i due: uno sguardo, lo sguardo possibile.

Improvvisamente scopriamo nella donna qualcosa di narcisistico. La principessa “assente” delle prime liriche assume le fattezze di una donna che guarda, che provoca. Lei è il soggetto. Casta e tentatrice. Irraggiungibile e forse insensibile.

Il giovane immobile nel suo ardore capisce di non essere padrone del gioco e di non poter fare nulla. È entrato, ha oltrepassato i cancelli di un regno altrui, colpito da una passione di cui non ha esperienza, attirato dalla presenza carnale della donna, di cui però non intravede l'essenza. Qui si intuisce che ogni relazione umana sarà impossibile, se mai relazione ci sarà.

Tutto questo nella musica diventa un succedersi di linee cromatiche. Solo alcune parole cruciali sollevano l'onda del canto, più di tutte lo sguardo di lei: “der Blick vor dem ich ohne laß gekniet” [lo sguardo di fronte al quale senza stancarmi mi inginocchiai].

Nelle rime “rarefatte al suono” (Cacciari 1974, 151), nel giardino ombroso di George, non raggiunto dai raggi del sole, assistiamo al crescendo della passione del protagonista. Da viandante che cerca di intrecciare i propri passi a quelli di lei nel quinto Lied, *Saget mir auf welchem pfade* [Ditemi su quale sentiero] ella stia per passare, all'ottavo quando è dominato dall'urgenza d'amore: “Wenn ich heut nicht deinen Lieb berühre” [Se non toccherò il tuo corpo oggi].

Nel primo di questo gruppo di Lieder c'è un giovane che cerca conforto nel sostegno di altri. Chi ci sarà ad ascoltarlo nel giardino deserto? Su quale cammino ella stia per passare, chiede, per poter stendere ai piedi di lei sete morbide e fiori, *Rose pflüchte und viole*, [(che io) rose colga e viole]. In questo verso, che appare uno tra i più belli, emerge quel “pflüchte,” che pare un gesto. Arriva sul battere della misura come un inchino poi il musicista disgiunge la parola viole tra una misura e quella successiva. A questo verso Schoenberg affida ritmicamente un andamento assai simile al celebre inizio del Preludio del Tristano e anche le note sono le stesse, seppur disposte in maniera dissimile.

Nel manoscritto conservato alla Pierpoint Morgan Library, a New York, si legge che due di questi Lieder vennero composti, tra marzo e aprile del 1908. Senza voler indugiare su una facile relazione tra vita privata e realizzazione artistica, non si può non tenere conto che tutta la gestazione del *Libro dei Giardini pensili* appartiene ad uno dei periodi più drammatici della vita del compositore. Fu probabilmente in quei mesi che Schoenberg divenne consapevole che la moglie Matilde aveva una relazione con Richard Gerstl, pittore, intimo amico della famiglia Schoenberg e maestro di pittura di Arnold. Il 1908, l'anno di George, è dunque l'anno della separazione. Schoenberg dedica a Matilde, *Mia moglie*, il suo Secondo Quartetto. Sono gli stessi mesi in cui intona le liriche dei *Giardini Pensili*, mesi in cui lo stato d'animo del musicista era tanto profondamente scosso da scrivere un testamento, un lungo documento senza data che lascia interrotto su questa frase:

Io ero lontano da lei. Non mi ha mai visto e non l'ho mai vista. Non ci siamo mai conosciuti. Non so affatto che sembianze abbia, non riesco affatto a farmi un'immagine di lei. Forse non esiste neppure,

vive soltanto nella mia immaginazione. Forse è soltanto una mia invenzione. Un attrezzo, un recipiente, un'intelaiatura o qualcosa di simile che è adatto ad accollarsi e a impersonare adeguatamente tutto quello che io mi immagino brutto e disgustoso. Forse è soltanto un fatto oppure un... (Schoenberg 2008, 386).¹²

Smarrito, sembra essere Schoenberg, di fronte ad una vicenda il cui finale tragico si svelerà nel tardo autunno, mesi dopo i primi abbozzi di questi *Lieder*, quando il giovane pittore, lasciato da Matilde che tornò in famiglia, si uccise.

Il viandante procede al ritmo della passione nascente. Nei *Lieder* che seguono, il passo si fa più veloce, dal *Langsam* [Lentamente] della dedizione, al *Mäßig* [Moderato] della presa di coscienza dei propri sentimenti in *Jedem werke bin ich fürder tot* [D'ora in poi ad ogni opera, son morto]. Accordi come pilastri di suono si offrono distanti a sostenere la voce. Il giardino è scomparso e nelle prossime liriche non vedremo altro che la mente del giovane sconvolta dai sensi.

Chiamarti a me vicina coi miei sensi/ intrecciare con te nuovi discorsi/ .../ più d'ogni cosa questo è necessario.

Schoenberg non si fa sfuggire la situazione e insegue *lui* il suo soggetto, avventurandosi in una stesura musicale sempre più libera e staccata dal passato. La voce si muove tra declamazione e canto, con un procedimento che quasi anticipa lo *Sprechgesang*, il parlato intonato che Schoenberg ci farà conoscere con il *Pierrot Lunaire*. Nel sesto *Lied* troviamo addirittura l'esaurimento del totale cromatico in una sola battuta in cui compaiono tutti e dodici i suoni. Tuttavia l'esperienza si ferma qui, la dodecafonia arriverà più avanti ora si tratta solo di una materializzazione del dissolvimento. Tra l'ombra e la luce, le belle immagini che erano diventate vive nell'oscurità, o forse nel sonno, si dileguano nel profilo dell'alba: "E piangere perché sempre dileguano le immagini/ che si erano dischiuse in bella tenebra/ quando il mattino freddo e limpido minaccia." Qui è l'urgenza del dialogo d'amore a farsi sentire.

Con l'indicazione *Nicht zu rasch*, entrano in scena l'Angoscia e la Speranza [*Angst und Hoffen*]. Il presentimento che vibrava nell'aria si materializza nell'intimo del protagonista insieme al desiderio, che si fa così urgente da impedire "riposo e sonno" e le parole si allungano in sospiri, *Meine worte sich in seufzer dehnen*. Qui Schoenberg *distende* la voce su un salto di nona. Il ragazzo ormai non desidera conforto di nessuno, tutto è solitudine nella vertigine del desiderio. Schoenberg sceglie di non seguire l'anafora che incalza nei versi di George,¹³ ma non perde di vista non solo lo stato d'animo del protagonista che

¹² "Ich war fern von ihr. Sie hat mich nie gesehen und ich sie nicht. Wir haben einander nie gekannt. Ich weiß auch gar nicht wie sie aussieht. Ich kann mir gar kein Bild von ihr machen. Vielleicht existiert sie überhaupt nicht. Lebt nur in meiner Einbildung. Ist vielleicht überhaupt nur eine Erfindung von mir. Ein Gerät, ein Gefäß, ein Gestell oder dergleichen ähnliches, das geeignet ist, alles was ich mir als garstig und widrig vorstelle auf sich zu nehmen und entsprechend zu verkörpern. Vielleicht ist sie überhaupt nur eine Thatsache oder sonst ein," citato in Auner (2003, 56). Originale tedesco presso l'archivio dell'Arnold Schoenberg Center di Vienna (ASC T06.08).

¹³ "Mich bedrängt so ungestümes sehnen,/Daß ich mich an rast und schlaf nicht kehre,/Daß mein lager tränen schwemmen,/Daß ich jede freude von mir wehre,/Daß ich keines freundes trost begehre" (Mi assilla un desiderio

ormai è in balia dei sentimenti, ma il ritmo e il *peso* dei suoni. Le parole poetiche sembrano rispondere a quella che Dionigi di Alicarnasso definisce, nel suo *Sulla disposizione delle parole* [Περὶ συνθέσεως ὀνομάτων, *De compositione verborum*], la armonia austera, ἀρμονία αὐστηρά, la “armonia aspra” delle parole che apparentavano la lirica di Stefan George con quella di Hölderlin.¹⁴ Il pianoforte suona solo nel registro della mano destra, la sinistra non compare, il pentagramma è vuoto. Anche la linea melodica si profila alternando una linea monodica e gruppi di suoni, di densità differente. Schoenberg, modella la “fede nelle parole e... la concezione alta della poesia”¹⁵ di George, con quella “costruzione melodica asimmetrica” di cui parlerà molti anni dopo, nel 1933, nel saggio “Brahms il progressivo,” dove definisce la sua idea di “prosa musicale:”

La grande arte deve esprimersi in maniera precisa e concisa. Essa presuppone la mente attenta di un ascoltatore istruito, capace di cogliere con un solo atto del pensiero, sia i singoli concetti, che tutte le relazioni della totalità. Ciò consente ad un musicista ... di conferire ... a ogni frase tutto il significato pregnante di una massima, di un proverbio, di un aforisma. Ecco che cosa dovrebbe essere la prosa musicale: una presentazione chiara e immediata di idee; senza inutili confusioni e vuote ripetizioni (Schoenberg 1975, 76).

Se le liriche di Stefan George sono costituite di “pura interiorità,” se indicano solamente i riflessi degli avvenimenti sull’anima (Lukács 2002, 131), il Lied in cui si concentra tutta la forza emotiva del ciclo è senz’altro *Wenn ich heut nicht deinen leib berühre* [Se non tocco il tuo corpo oggi].

Ora è del corpo di lei che parla, ma la febbre è la *sua* e detta il ritmo, *Veloce, forte e smorzato*, come un ardore trattenuto. La passione del giovane è arrivata al punto dell’impazienza assoluta. Tutto in lui dipende dal corpo dell’amata: questo solo esiste. Non conosciamo nulla del giovane, che pare essere senza volto, come lo è la donna, puri soggetti desideranti. Le parole di impazienza invece sono l’urgenza dell’anima, di cui, sì, conosciamo ogni vibrazione. La musica di Schoenberg, che negli ultimi Lieder è stata un crescendo di intensità, non era ancora stata così frenetica, aggressiva, frammentaria. Ora diventa tutt’uno con la spirale dei sentimenti. Vertiginosa e concentrica, fornisce alla lirica abissi ancora più profondi dove gettare lo sguardo.

E finalmente la felicità arriva, col nono Lied, ma è scontrosa, scrive George, e avara, *Streng ist uns das glück und spröde*. L’impazienza del giovane si trasforma in sofferenza e assume un volto nuovo e tutto è più calmo. La seconda parte del ciclo disperde gradualmente il crescendo febbrile di intensità della prima parte. La musica ci mostra che una nuova fase del racconto è iniziata. All’urgenza del Lied precedente in tempo veloce,

talmente irruente/Da togliermi sonno e riposo,/Da inondarmi di lacrime il giaciglio /Da bandire ogni mia gioia,/Da farmi bramare che nessun amico mi consoli).

¹⁴ Nella prefazione il curatore e traduttore Umberto Colla cita: “mentre l’armonia piana mostrava forme e disposizioni semplicissime, parole molto usate, e il minimo possibile di appariscente, quella aspra ... fa di tutto per accentuare la parola stessa” (Von Hellingrath 1982, 10).

¹⁵ Prefazione di Umberto Colla in George 1986, 13.

Rash, qui tutto avviene in tempo lento, con un lungo preludio del pianoforte solo. L'amante pare attonito, la voce impiega sei battute, affidate al solo pianoforte, per prendere la parola: se felicità c'è stata, tutto è accaduto in fretta e siamo nel tempo del ricordo. C'è una bellissima similitudine tracciata da George, quando parla del bacio che è solo una stilla di pioggia gettata sul biancore riarso di un deserto. Il pallore della sabbia desertica, che inghiotte la goccia di pioggia senza avvedersene, trascolora sul volto del giovane, che non ha più labbra, tanta è l'arsura che lo consuma. La felicità è arrivata e se n'è andata, e mentre il giovane vagheggia nuovi ardori il pianoforte prende le distanze e conclude, ritardando, in pianissimo.

La contemplazione del giardino ritorna con il Lied successivo, *Das schöne beet betracht ich mir in harren* [La bella aiuola contemplo nell'attesa]. Ogni albero, ogni fiore, ogni colore è filtrato dallo sguardo del giovane, e ancora una volta citiamo Lukács quando afferma che le poesie di George sono "infinitamente intime" e sono scritte come se "il lettore avesse vissuto con lui tutte le esperienze precedenti" (133). In un discorso musicale sospeso tra triadi perfette e assoluta indipendenza, Schoenberg ci mostra quanto il suo linguaggio sia in grado di spingersi oltre le convenzioni. Mentre il giovane carezza con lo sguardo il giardino che lo circonda, il pianoforte apre con un suggestivo accenno alla tonalità di re minore. Il passo è lento, ma qualcosa freme nell'aria. Quando il giovane prende la parola è ancora il suggerimento tonale offerto dal pianoforte che viene in luce. Per questa lirica che descrive il giardino con la dedizione di un amante verso il corpo dell'amata, Schoenberg modella un linguaggio musicale dell'eros del tutto inedito. Senza temere di utilizzare materiale tonale, suggestioni wagneriane e molto ancora della tradizione che l'aveva preceduto, costringe l'ascoltatore a seguirlo in un percorso che esplora tutte le espressioni della delicatezza, della grazia "distillata mille volte" (133), dolce come le "campanule tenere e bianche dalla cui timida bocca spira un alito simile al frutto dei campi celesti." Musica che esige un ascoltatore attento e un lettore iniziato, e proprio per questo riesce a tenerci estasiati in un luogo in cui avvertiamo anche le più sottili vibrazioni dell'aria.

Inebriato dalla felicità e dal sapore dell'eros il giovane racconta, ricorda, ma le immagini perdono l'aroma prima che lui possa nutrire certezze. *Als wir hinten dem beblümtten tore* [Appena sentimmo dietro la porta fiorita] il nostro solo respiro, si realizzarono per noi le beatitudini immaginate? Il giovane amante racconta il momento della passione, ma è incerto, cosa ricorda? Le beatitudini sono esistite davvero? Oppure l'intensità è stata così forte da mettere in bilico la razionalità del racconto?

Un Lied del fragilissimo ricordo, dove la musica si fa estatica e il verso si trasforma in prosa. Tutto si smaterializza, la musica ha perduto ogni calore, i due amanti sembrano muoversi in un paesaggio lunare. Il materiale musicale è ridotto al minimo: intervalli di terza, soprattutto nel canto, il pianoforte al principio affonda nel registro basso per poi sollevarsi in bagliori acuti, in mezzo sembra esserci soltanto quel regno immateriale in cui si muove la voce, che *parla* il suo ricordo di stentate carezze, tremore e silenzio. Questo trasformare in *prosa* una lirica così fortemente *poetica* come quella di George, piegare ad

una condotta espressionista una lirica nata dal simbolismo più ricercato, questo è davvero il frutto del lavoro di Schoenberg.

Schoenberg rifiuta ogni parallelismo convenzionale tra la lirica e la sua intonazione musicale, un parallelismo del genere “finirebbe per fare della musica un pensiero che pensa e poetizza alla portata di tutti,” scriverà nel “Rapporto col testo” (Schoenberg 1967, 61). Più le liriche sono ricche di timbri e colori, più la musica si fa austera. Il testo non assorbe la musica, anzi al contrario la musica dissolve il testo, e tanto più è salda la struttura del testo, tanto maggiore diventa la libertà che la musica si prende nel dissolverlo e trasformarlo (Dill 1974, 91 sgg.).

Il medesimo clima raggelato nella distanza si rivela nei due Lieder successivi. In *Wenn sich bei heiliger Ruh* [Quando nella quiete solenne], il primo dei due, il pericolo esterno non permette quasi il respiro. Tuttavia la poesia si apre con una visione carica di sensualità e il poeta tiene a metterci al corrente dei tappeti erbosi che accolgono, profondi, la quiete degli amanti. C'è spazio perfino per la moderazione, quando il desiderio è appagato. Oltre il recinto, a circondare l'aiuola di pace, ci sono però le ombre senza forma [*ungestalten schatten*]. E c'è incombente il pericolo che la coppia di amanti corre.

Qui dunque hanno voluto portarci, il poeta e il musicista.

In un regno di esclusi, dove si vive un'esperienza solitaria, quella in cui l'uomo vuole essere padrone del linguaggio che usa, libero dal convenzionalismo e dalle fruizioni generiche. Una condizione nuova in cui si sperimenta il timore della solitudine, dell'incomprensione, dei pregiudizi. Le parole sono pregiudizi, aveva scritto Nietzsche e sono dure come sassi. Il linguaggio di Schoenberg e George non appare fatto per raccontare la realtà, ma per crearne una nuova. Al di fuori e al di là di questa si nascondono i pericoli, che minacciano di paralizzare la ricerca.

Il rifiuto del mondo e della società da parte di George, che aveva sacro il ruolo del poeta, fa sì che egli concentri la sua energia in una dedizione assoluta alla parola.

Noi dobbiamo sviluppare ancora la plastica del linguaggio; noi dobbiamo creare i nostri strumenti di lavoro, insegnare ai poeti il loro mestiere di artigiani... ricordare loro che la parola è musica, insegnare loro che essa ha un contorno, un volume, una massa, un colore, un sapore (cit. in David 1952, 44).

Singolare affinità di intenti, tra George e Schoenberg. Se il poeta afferma che è necessario praticare la “poesie pour l'art,” il musicista sembra intenderlo pienamente quando scrive:

Chi adopera veramente il suo cervello per pensare, non può che avere un solo desiderio: assolvere il proprio compito [...]. Si pensa soltanto in funzione della propria idea. E dunque l'arte non può essere che in funzione di se stessa. Un'idea nasce: deve essere plasmata, formulata, sviluppata, elaborata, sostenuta e perseguita fino al suo definitivo compimento (Schoenberg 1975, 55).

È nello stesso anno 1908, in cui Schoenberg sceglieva le liriche di George, che György Lukács riconosceva nella sua poesia qualcosa che dà vita a cose che “solo con la musica possono essere risvegliate.” Sono gli stessi anni in cui Kandinsky parla della risonanza interiore della parola, che rivela le sue “insospettite qualità spirituali” e pian piano perde il significato “esteriore” (Kandinsky 1979, 17; Carrera 1979/80, 117).

Per sfuggire alle minacce il giovane si allontana su una barca, dove la donna si rifiuta di salire. *Du lehnest wider eine Silberweide* [Ti appoggi al salice d'argento] intona la voce con una linea ondeggiante e solitaria, appena puntellata dal pianoforte, un recitativo malinconico. Ancora una volta in un paesaggio dolce e appartato, compare la donna che si ripara il capo con un ventaglio. L'amante la guarda e il fluire del pensiero è uno solo. Il poema segue lo sguardo e lo asseconda e così fa la musica, che coglie l'abbandono della donna che poggia la schiena al salice, coglie il suo giocare con il ventaglio per coprirsi la testa, coglie anche lo spostamento dell'obiettivo quando la scena si volge a lui, all'amante, sul lago, nel piccolo battello dove lei non è salita. Il battello, all'ombra del fogliame fitto, dondola sull'acqua, dove scorrono sparpagliati i fiori caduti dagli alberi. È un Lied acquatico. La linea del canto oscilla il più delle volte su piccoli intervalli di terza. Poi il canto tace, allora è il pianoforte che conclude il movimento dell'onda.

La curva della dissoluzione trova il suo abisso nel Lied *Sprich nicht immer* [Non parlar sempre]. Versi brevissimi, che disperdono frammenti di ritmo e costringono a tenerci ben saldi al suono della parola. Parola che sperimenta i propri confini, che non solo si è avventata contro le pareti della gabbia del linguaggio comune (Wittgenstein 1980, 18), ma che l'ha oltrepassato.

Sprich nicht immer / von dem laub, / Windes raub; / Vom zerschellen / reifer quitten, / Von den
tritten / der vernichter / Spät im jahr. / Von dem zittern / der libellen / in gewittern, / Und der
lichter, / deren flimmer / wandelbar.¹⁶

Il meccanismo incrociato delle rime accoppia i versi in modo circolare e dice molto sul modo di versificare di Stefan George. È un giro di valzer sull'abisso, un vortice di ossessioni più che di immagini mutevoli e incostanti. L'autunno potrebbe travolgere gli amanti, qualcosa potrebbe sconvolgere il mondo. Ma chi parla sembra irridere la paura, con quelle rime così fitte e intrecciate. Anche Schoenberg sceglie un discorso musicale che si potrebbe definire puntillista ante litteram. Una sola pagina di musica, la quintessenza dello stile aforistico. La linea melodica discendente, che risale solo per di nuovo scendere. Il ritmo continuamente spezzato della musica segue infatti il verso brevissimo, di tre o quattro sillabe al massimo. Dopo gli “sterminatori” c'è una pausa e il ritmo musicale cambia sulle “libellule tremanti.” Anche Schoenberg, come il poeta, approfitta di un'immagine per raccontarci ciò che in verità è assai difficile raccontare, ossia il fremito dell'aria, quel fremito che c'era fin dal primo Lied, quando a vibrare erano

¹⁶ Non parlare sempre / delle foglie / preda del vento, / dei frutti maturi / che cadono, / degli sterminatori / che giungono / al volgere dell'anno, / del tremore / delle libellule / durante la tempesta, / delle luci / dal chiarore / incostante.

i “fiocchi di stelle, le voci sommesse, gli zampilli nei bacini di marmo e le lanterne” che lanciavano i loro bagliori sulla scena.

Ora però lei se ne va per sempre, “fuori dagli smorti muri dell’Eden,” portando con sé il sogno estivo che aveva accolto il giovane al principio. Abbandonato dall’amante, il giovane racconta *Wir bevölkerten die abenddüstern Lauben* [Noi popolammo le pergole] e ci dice del tempo felice nel giardino pieno di luoghi ombreggiati e freschi come sere d’estate, di spazi luminosi, di aiuole, sentieri e templi. Gli amanti ridono e sussurrano. “Lietamente,” dice il poeta [*freudig*].

Ma il giardino viene travolto da quella che sembra una tempesta, i fiori impallidiscono, si rompono, si rompe lo specchio dello stagno. Il ragazzo mette un piede in fallo e inciampa sull’erba fradicia. Guarda le palme che ora sono solo dita aguzze di “unsichtbare hände” [invisibili mani]. Il vento sospinge una ressa sibilante di foglie fradice e la notte è carica di nuvole e afosa. “Die nacht ist überwölkt und schwül,” recita l’ultimo verso, quasi — suggerisce Hertz — una eco del “ciel bas et lourd... comme un couvercle” di Baudelaire.

Da qui sembra essere partito Schoenberg per le prime righe del suo Lied, dove il poeta parla con se stesso, alla fine quasi dissolto dall’amore. Nella prima parte di questa riflessione il pianoforte è solo. Poi la musica sembra volgersi indietro, diventando una vastissima zona centrale di riflessione su ciò che è passato, ricapitolando intervalli, modi e ritmi che abbiamo già sentito. Ciò che doveva essere conosciuto si è conosciuto, l’amore, il desiderio, la passione, l’abbandono. Il congedo è ancora affidato ad una sezione in cui il pianoforte è solo, qui l’abbandono della tonalità sembra essere l’unica risposta musicale possibile ad una lirica che non concede ritorno (Lessem 1979, 57; Eherenfort 1963).

Ma non possiamo dimenticare che due anni dopo, nella raccolta *Das Jahr der Seele*, in una delle sue più belle liriche, il poeta dedica ancora una lirica al giardino:

Vieni nel parco detto morto e guarda:/ il riflesso lontano di liete rive, / di pure nubi l’insperato azzurro/ rischiera i viottoli e gli stagni. / Prendi là il giallo più profondo, il grigio/ molle di bossi e di betulle. Il vento/ è tiepido, e le tarde rose ancora/ non sono tutte sfiorite: Scegli attento, e baciale, ed intrecciale alla corona. / E non dimenticar gli ultimi astri, i rossi tralci di selvagge viti:/ e quel che resta ancor verde, tu lieve/ piegalo nell’immagine autunnale.

Se l’Eden del mito era il giardino come l’idea stessa di Natura e luogo di una vita senza sofferenze e senza dolori, nel corso della storia ha perduto la sua sacralità (Venturi Ferriolo 2019).

George è ritornato al mito portandoci ai giardini di Babilonia, con la loro componente esotica. Ma i giardini di Babilonia sono più di questo, sono stati costruiti dall’uomo. Non si tratta di un simbolismo naturalistico generico, ma la realizzazione di un nuovo sistema, artistico e culturale. Dunque l’indissolubile legame uomo-natura è diventato uomo-natura-cultura. Il paesaggio di George viene dunque vissuto da Schoenberg nella sua componente determinante, quella di essere la proiezione dell’io. Come scriverà nel suo *Manuale di Armonia*:

Il vero musicista pretende una nuova sonorità, con tutto il suo effetto di inusitato e di moderno, solo perché deve esprimere sentimenti nuovi e inediti che premono nel suo animo. Per i posteri che procederanno sulla sua stessa via, questo risultato sarà solo una sonorità nuova, un mezzo tecnico, ma in realtà esso è assai di più, perché una sonorità nuova è un simbolo trovato involontariamente: esso preannuncia l'uomo nuovo che in esso si esprime (Schoenberg 1963, 500).

BIBLIOGRAFIA

- ADORNO, T.W. 1959. "Zu den Georgeliedern." In A. Schoenberg, *Fünfzehn Gedichte aus 'Das Buch der hängenden Gärten'*, 411-417. Wiesbaden: Insel Verlag.
- . 1972. "Arnold Schönberg (1874-1951)." In Id. *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, trad. it. di G. Manzoni. Torino: Einaudi.
- CACCIARI, M. 1976. *Krisis. Saggio sulla crisi del pensiero negative da Nietzsche a Wittgenstein*. Milano: Feltrinelli.
- CARRERA, A. 1979/80. "Il problema del testo e delle sue implicazioni filosofiche nell'opera di Arnold Schoenberg." Thesis, Università degli Studi di Milano.
- CURTIUS, E.R. 1950. *Kritische Essays zur europäischen Literatur*. Bern: A. Franke.
- DAVID, C. 1952. *Stefan George. Son Oeuvre poétique*. Paris-Lyon: I.A.C.
- DE RUBERCY, E. 2009. "La résurrection de Stefan George." *Revue Des Deux Mondes* décembre: 154-161.
- DILL, H.J. 1974. "Schönberg's George Lieder: The Relationship between Text and Music in Light of Some Expressionist Tendencies." *Current Musicology* 17: 91-95.
- EHRENFORTH, K.H. 1963. *Ausdruck und Form. Arnold Schoenbergs Durchbruch zur Atonalität in den George-Liedern Op. 15*. Bonn: Bouvier und Co.
- GEORGE, S. 1930. "Die Bücher der Hirten- und Preisgedichte, der Sagen und Sänge und der hängenden Gärten." In Id. *Gesamt-Ausgabe der Werke: endgültige Fassung*. Band 3. Berlin: Bondi.
- . 1986. *Poesie*, trad. it. di U. Colla. Napoli: Morra.
- GIVONE, S. 2018. *Sull'infinito*. Bari: Il Mulino.
- HERTZ, D.M. 1987. *The tuning of the Word: The Musico-literary Poetics of the Symbolist Movement*. Carbondale: Southern Illinois University Press.
- JAMES, J. 1993. *The Music of the Spheres: Music, Science, and the Natural Order of the Universe*. New York: Copernicus, Springer Verlag.
- KANDINSKY, V. 1979. *Scritti intorno alla musica*. Fiesole: Discanto Edizioni.
- LESSEM, A.P. 1979. *Music and Text in the Works of Arnold Schoenberg: The Critical Years, 1908-1922*. Ann Arbor: Umi Research Press (Studies in Musicology, 8).
- LUKÁCS, G. 2002. *L'anima e le forme*, trad. it. di S. Bologna. Milano: SEI.
- MAEGAARD, J. 1972. *Studien zur Entwicklung des dodekaphonen Satzes bei Arnold Schönberg*. København: Wilhelm Hansen Musik.
- NONO, L. 1975. *Texte. Studien zu seiner Musik*, ed. J. Stenzl. Zürich: Atlantis. Edizione it: 2007 e 2019. *La nostalgia del futuro: Scritti e colloqui scelti 1948-1989*, ed. A.I. De Benedictis, V. Rizzardi. Milano: Il Saggiatore.
- NORTON, R.E. 2002. *Secret Germany: Stefan George and his circle*. Ithaca, New York: Cornell University Press.
- ROUGE, C. 1930. "Schulerinnerung an den Dichter Stefan George." *Volk und Scholle* 8/1: 20-25.
- SCHOENBERG, A. 1963. *Manuale di armonia*, trad. it. di G. Manzoni. Milano: Il Saggiatore.

- . 1966. "Aforismi, aneddoti, massime." In L. Rognoni. *La scuola musicale di Vienna*. Torino: Einaudi.
- . 1967. "Il rapporto col testo." In V. Kandinsky, F. Marc (eds.). *Il cavaliere Azzurro* [1912], trad. it. di R. Calzecchi Onesti, 61-68. Bari: De Donato.
- . 1969. *Lettere* [1958], trad. it. di M. Rubino. Firenze: La Nuova Italia.
- . 1974. *Analisi e pratica musicale. Scritti 1909-1950*. Torino: Einaudi.
- . 1975. *Stile e Idea*, trad. it. di M.G. Morelli, L. Pestalozza. Milano: Feltrinelli.
- . 2008. *Stile e pensiero. Scritti su musica e società*, ed. A.M. Morazzoni. Milano: Il Saggiatore.
- SCHOENBERG, A., KANDINSKY, V. [1980]. *Briefe, Bilder und Dokumente einer aussergewöhnlichen Begegnung*, ed. J. Hahl-Koch. Salzburg: Residenz Verlag.
- SCHOENBERG-NONO, N. (ed.). 1992. *Arnold Schönberg 1874-1951: Lebensgeschichte in Begegnungen*. Klagenfurt: Ritter.
- SIMMS, B.R. 2000. *The atonal Music of Arnold Schoenberg*. New York: Oxford University Press.
- STUCKENSCHMIDT, H.H. 1974. *Schönberg. Leben. Umwelt. Werk*. Zürich: Atlantis.
- VENTURI FERRIOLO, M. 2019. *Oltre il giardino. Filosofia del paesaggio*. Torino: Einaudi.
- VON HELLINGRATH, N. 1982. *La follia di Hölderlin*, trad. it. di U. Colla. Milano: Celuc.
- WITTGENSTEIN, L. 1980. *Lezioni e Conversazioni*, ed. M. Ranchetti. Milano: Adelphi.

