

Capitolo 3

“Heilige deutsche Kunst”. Riflessioni sulla musica tra aspirazioni universali e identità nazionali: I *Meistersinger von Nürnberg* di Richard Wagner

Riccardo Morello

I Maestri cantori di Norimberga, opera in tre atti di Richard Wagner, fu rappresentata per la prima volta a Monaco il 21 agosto 1868 al Teatro di Corte diretta da Hans von Bülow. Si tratta di un'unicum nella produzione del compositore, non un dramma, ma una commedia, e una commedia di stampo prettamente tedesco. Cercheremo di chiarire bene quest'ultima definizione che pone tutta una serie di interrogativi culturali e politici, vista anche la natura del tutto particolare che la ricezione della musica wagneriana ha avuto nel corso del Novecento. Nell'estate del 1845 Wagner, appena terminato il *Tannhäuser*, era a Marienbad e lavorava al *Lohengrin*, quando lesse nella *Storia della letteratura poetica nazionale dei tedeschi* di Gervinus alcuni passi riguardanti la tradizione, tipicamente germanica, delle corporazioni e dei maestri cantori nella Norimberga del Seicento. A Wagner balena improvvisamente nella mente la scena comico-grottesca della contesa tra il poeta e artigiano Hans Sachs e il pedante censore Beckmesser, il cui ridicolo canto viene guastato dal martellare del ciabattino, sino a che il tutto degenera in una bagarre notturna per le strade della città vecchia. Tale scena comica diventa il nucleo di una vicenda più ampia che però poi Wagner non sviluppò subito. Ritornò a questo progetto solo molti anni dopo, quando, concluso *Il Tristano e Isotta*

(1865) e ormai iniziato il *Sigfrido* si arrestò nel gigantesco progetto compositivo del ciclo dell'*Anello del Nibelungo*. Prima di accingersi alla stesura del testo, Wagner si documentò sulle fonti storiche, quali la Cronaca di Norimberga di Wagenseil. Il primo atto fu portato a termine nel giugno del 1866, il secondo ad ottobre e il terzo nel febbraio 1867 a Triebchen in Svizzera.

I tre elementi che caratterizzano questo lavoro diverso dagli altri sono l'ambientazione storica e non mitica, il carattere prevalentemente corale, senza protagonisti assoluti, e infine la natura comico-satirica. La competizione poetica dei buoni borghesi di Norimberga appariva a Wagner il contrappeso comico alla nobile gara dei cantori sulla Wartburg rappresentata appunto in precedenza nel *Tannhäuser* e la sua funzione di “alleggerimento” assume un ruolo simile a quello dell'antico dramma satiresco rispetto alla grande tragedia greca. Come Friedrich Nietzsche aveva intravisto nel finale della sua *Nascita della tragedia*, è dallo “spirito della musica” che la rinascita del tragico in età moderna avrebbe dovuto realizzarsi. *I Maestri cantori di Norimberga* sono in qualche modo il pendant “comico” di questo ritorno del tragico. O se vogliamo l'altra faccia della medaglia: nella tragedia domina il destino, vale a dire la dimensione della colpa, mentre nella commedia la natura umana vien contemplata come carattere, nella sua dimensione di naturale innocenza.

La rappresentazione che Wagner fa del mondo poetico alto tedesco nei due aspetti, aristocratico-cavalleresco e borghese-popolare, è anche un po' il coronamento dei temi che il romanticismo aveva contribuito a rendere popolari. Quel che tuttavia in altre opere come *Tannhäuser* o *Lohengrin* sfociava in una esaltazione, più o meno sciovinistica e nazionalistica, del carattere nazionale tedesco, si stempera qui in una visione ben diversa, dove al centro è posto l'apprezzamento della capacità artistica dei tedeschi, la loro tenace e paziente costanza artigianale, in cui in fondo il compositore si riconosceva totalmente.

Il giovane cavaliere Walther von Stolzing che aspira alla mano di Eva, la figlia del ricco orafo e maestro cantore Veit Pogner, rappresenta la libera ispirazione del *Minnesang*, aristocratico e cavalleresco,

che si scontra con la pedanteria borghese del *Meistergesang* coltivato dalle corporazioni di Norimberga. Eva infatti è stata promessa dal padre, nel suo esagerato orgoglio di ceto, al maestro cantore che vincerà il primo premio nella gara annuale indetta per la festa di San Giovanni. Eva è innamorata del cavaliere, ma costui, per quanto nobile, dovrà sottoporsi alla prova e visto che canta spontaneamente e non sa nulla delle regole e intavolature dei modi poetici tradizionali, imposti e rispettati dai maestri cantori, rischia di fallire. Quando tenta di essere ammesso tra i Maestri cantori l'unico che comprende la novità del suo canto è Hans Sachs, il ciabattino e poeta, che incarna la genuina poesia popolare, rispettosa della tradizione, ma capace di comprendere la vera poesia. Commosso dal canto di Walther cerca di difenderlo ed aiutarlo, ma i maestri sono di altro avviso, soprattutto lo scrivano comunale Beckmesser che riveste il ruolo di "Merker" (Marcatore), ossia deve segnare su una lavagnetta gli errori metrici e armonici commessi dai cantori durante le prove. Con questa figura comico-grottesca Wagner si vendicò delle critiche ostili alla sua musica, in particolare di quelle del celebre critico viennese Eduard Hanslick. Beckmesser incarna la piatta pedanteria incapace di elevarsi alla vera poesia, oltre tutto teme Walther come rivale, visto che intende gareggiare il giorno successivo aspirando alla mano di Eva.

Nel secondo atto Eva, appreso del fallimento del cavaliere, si reca da Sachs e cerca il suo appoggio e consiglio facendo leva sull'affetto e forse sull'amore che il maturo Sachs, vedovo da molti anni, nutre nei confronti della giovanetta che ha visto nascere e portato in braccio. Hans Sachs però capisce bene i sentimenti che animano il cuore della giovane e decide in cuor suo di aiutare i due innamorati, con un gesto di magnanimità e paterna sollecitudine sceglie la rinuncia per dare la felicità ai giovani. È il tema della Rinuncia (*Emsagung*) che pervade molti personaggi wagneriani (Re Marke nel *Tristano e Isotta*, Wotan nella *Tetralogia*, Parsifal) ma che qui appare nella sua variante più umana e conferendo al personaggio quella simpatia, quella grandezza e saldezza morale, che fa di Sachs un vero *deutscher*

Mensch, nel senso additato da Walter Benjamin¹. A sera Beckmesser giunge per omaggiare la fanciulla con una ridicola serenata ma Sachs ne disturba il canto cantando a sua volta e battendo forsennamente sulla forma da ciabattino. I due batteboccano, poi raggiungono un accordo: Sachs assume il ruolo di marcatore battendo col martello per evidenziare gli errori di Beckmesser. Intanto Eva ha mandato la propria governante sul balcone a ricevere l'omaggio di Beckmesser mentre si propone di fuggire con Walther. Sachs se ne rende conto e vuole impedire questa pazzia. La sgangherata serenata di Beckmesser suscita le proteste dei vicini, il garzone Davide si vede la propria Maddalena sul balcone e quindi infuriato si avventa sull'incauto Beckmesser, ne nasce una grandiosa barabonda, durante Sachs sospinge Eva nella propria bottega per impedirle di fuggire, trascina via il cavaliere Walther e caccia Davide infuriato. Il ritorno del guardiano notturno, preannunciato da un lungo suono del corno, conclude questa fenomenale scena d'insieme. Nel terzo atto, concluso il meraviglioso preludio orchestrale, Hans Sachs riflette sulla follia e vanità degli uomini che ha provocato tutto lo sconquasso della notte precedente, tratta con bonarietà il povero Davide, il suo pauroso apprendista e poi riceve Walther cercando di fargli comprendere la necessità di subordinare il proprio immenso talento poetico alle regole formali. Per quanto inizialmente recalcitrante Walther si convince e accetta di cantare secondo le regole delle intavolature, dedicando il suo *Lied* al sogno d'amore che lo anima e che gli ha fatto balenare dinanzi la bellezza del Paradiso cristiano e del Parnaso pagano. Sachs trascrive il *Lied* ma poi lo scorda sul suo deschetto uscendo con Walther. Soprraggiunge Beckmesser, scopre il foglietto e se ne impadrisce pensando che sia il testo col quale Sachs intende sfidarlo nella gara di canto. Ma Sachs sopraggiungendo lo rassicura affermando che non intende partecipare alla gara per la mano di Eva, anzi gli dona la canzone autorizzandolo a servirsene. Egli infatti sa che Beckmesser non è in grado di recepire la poesia del

¹ La raccolta di lettere di tedeschi del passato fu realizzata da Benjamin per contrapporre alla crescente barbarie nazista un esempio di "grandezza" umana.

testo e infatti lo rovinerà facendo una pessima figura nel corso della gara coprendosi di ridicolo. La gara, sulla riva della Pegnitz nel giorno festivo di San Giovanni, ha il carattere di una grande celebrazione polare, sfilano le varie corporazioni al suono festoso della marcia introduttiva, risuonano canti e danze festose. Dopo il tentativo di Beckmesser che finisce nel ridicolo viene chiamato Walther, il quale trionferà e verrà acclamato maestro (*Meister*) coronando nel contempo il suo sogno amoroso e sposando Eva. Tra l'esultanza generale Hans Sachs innalza un canto di lode alla "sacra arte tedesca" ("heil'ge deutsche Kunst") (Wagner, 1998, p. 108).

Il finale dei *Maestri cantori* è stato spesso fonte di fraintendimenti. Il monologo di Sachs che inizia con le parole "Verachtet mir die Meister nicht / und ehrt mir ihre Kunst" ("Non disprezzatemi i maestri e rispettate la loro arte!") è rivolto in primis al giovane Walther che nel suo orgoglio giovanile e aristocratico "snobba" l'onore di essere stato ammesso nella corporazione dei cantori (di estrazione borghese) rifiutando il titolo di "Meister". Infatti egli ricorda al giovane che non la nobiltà di sangue – simboleggiata dallo stemma di famiglia, e caratterizzata dalla catena degli antenati illustri – gli ha permesso di coronare il suo sogno d'amore, bensì appunto il titolo di *Meister* appena conquistato. Quell'arte, il *Minnesang*, che anticamente era retaggio della classe nobiliare e aristocratica e coltivate dalle corti, non è dunque scomparsa nei tempi bui della storia ma è stata custodita e tramandata, in forme diverse, appunto dai "maestri cantori". Qui Wagner risale davvero alle radici autenticamente popolari dell'arte poetica e musicale dei tedeschi, il cui stesso nome etimologicamente rimanda a questa dimensione. La rivendicazione di "tedeschità" equivale a una sottolineatura della radice popolare di ogni grande arte. Sappiamo bene quanto la parola "Volk" sia poi stata sfruttata e pervertita nella propaganda nazionalista e nazionalsocialista. Qui però Wagner raccoglie gli echi degli studi di Jakob Grimm sul *Meistergesang* (1811), la cronaca "Von der Meistersinger holdseliger Kunst" (1697) di Christoph Wagenseil, che celebrava un mondo in cui si intrecciavano indissolubilmente passione artistica e somma abilità artigianale, un mondo che aveva già affascinato Goethe, autore di una poesia dal titolo *Hans Sachsens*

poetische Sendung (La Missione poetica di Hans Sachs) del 1776. Anche le parole successive di Sachs che contrappongono "welsch" e "deutsch" (latino e tedesco) non hanno in sé nulla di sciovinistico: sono storicamente fondate e legate all'epoca in cui la vicenda si svolge, segnata da un lenito ma inesorabile declino delle istituzioni del Sacro Romano Impero di Nazione Tedesca. "Zerging in Dunst / das Heil'ge Röm'sche Reich / Uns bliebe gleich / die heil'ge deutsche Kunst" (Wagner, 1998, p. 108).

"E se pure scomparisse /il Sacro Romano Impero /Ci rimarrebbe pur sempre /la sacra arte tedesca" Goethe nella celeberrima scena del Faust intitolata *Auerbachs Keller* in *Leipzig* (La cantina di Auerbach a Lipsia) aveva messo in bocca agli studenti che festeggiano e gozzovigliano parole analoghe: "Heiliger römisches Reich / Was hält dir noch zusammen" (Sacro Romano Impero /Cosa ti tiene ancora insieme!) (Goethe, 1997, p. 222).

Verachtet mir die Meister nicht
Und ehrt mir ihre Kunst!
Was Ihnen hoch zum Lobe spricht,
Fiel reichlich euch zur Gunst!
Nicht euren Ahnen, noch so wert,
Nicht euren Wappen, Speer noch Schwert,
Dass Ihr ein Dichter seid,
Ein Meister Euch gefeilt,
Dem dankt Ihr heut Eur' höchstes Glück.
Drum, denkt mit Dank Ihr dran zurück,
Wie Kann die Kunst wohl unwert sein,
Die solche Preise schließt ein?
Dass unsere Meister sie gepflegt,
grad recht nach ihrer Art,
nach ihrem Sinne treu gehegt,
das hat sie echt bewahrt.
Blieb sie nicht adlig wie zur Zeit
Wo Hof' und Fürsten sie geweiht,
Im Drang der schlimmen Jahr'
Blieb sie doch deutsch und wahr:
Und war' sie anders nicht geglückt,
Als wie, wo alles drängt und drückt,
Ihr seht, wie hoch sie blieb in Ehr'?
Was wollt ihr von den Meistern mehr?
Zerfällt erst deutsches Volk und Reich,
in falscher welscher Majestäät
kein Fürst bald dann mehr sein Volk verstehet;

Non disprezzatemi i maestri cantori
E onorate la loro arte!
Tutto ciò che rende loro onore
Oggi vi ha reso vincitore!
Non i vostri antenati, per quanto valorosi,
non i vostri scudi, le lance e le spade,
ma il fatto che siete un poeta
e abbiate garreggiato come maestro,
a ciò oggi dovette la vostra fortuna.
Perciò ripensate con gratitudine
Come può mai essere priva di valore l'arte
Che fa ottenere simili compensi?
Che i nostri maestri l'abbiano coltivata,
proprio alla loro maniera,
restando fedeli ai loro principi,
questa l'ha resa autentica.
Anche se non è rimasta nobile,
come ai tempi della corte e dei principi,
nonostante l'imperversare di tempi oscuri,
si è mantenuta autenticamente tedesca.
E forse non le sarebbe riuscito diversamente,
dove tutto incalza e opprime,
vedete bene quale alto onore ha mantenuto.
Che volete di più dai nostri maestri?
State attenti! Siamo minacciati da eventi funesti!
Anche se il popolo e l'impero tedesco
Si sfalderanno sotto una falsa corona e
nessun principe comprenderà più il suo popolo;

Und weischen Dunst mit weischem Tand Sie Pflanzen uns in deutschem Land. Was deutsch und echt, wissst keiner mehr, lebt's nicht in deutscher Meister Ehr'.	e trapiantarono in terra tedesca la falsità levantina e nessuno saprà più quel che è autenticamente tedesco se non continuasse a vivere nell'arte dei maestri tedeschi. Perciò vi dico:
Drum sag' ich Euch: Ehrt Eure deutschen Meister, dann bann't Ihr gute Geister! Und gebt Ihr ihrem Wirken Gunst, zerging in Dunst das heil'ge Römi'sche Reich und bliebe gleich die heil'ge deutsche Kunst!	Onorate i vostri maestri tedeschi ed essi saranno i vostri spiriti protettori! Se onorerete il loro Operato, anche se il sacro romano impero andrà in fumo vi rimarrà pur sempre la sacra arte tedesca!

La critica alle istituzioni del Sacro romano impero che aveva acquisito il diritto romano sostituendolo all'antico diritto germanico consuetudinario era un tema sviluppato sin dal Settecento da storici come Justus Möser, aveva ispirato il dramma di Goethe *Goitz von Berlichingen*, era stato posto al centro delle diatribe storico-giuridiche dell'epoca classico romantica. Qui Wagner si colloca come epigono di una lunga tradizione: l'apprezzamento dell'arte, in opposizione alla sfera politica segnata dal *Verfall* (decadenza), l'esaltazione delle autentiche virtù germaniche quali onestà, serietà, laboriosità e costanza. Il popolo in coro riecheggia le nobili, solenni, parole di Sachs esprimendo il proprio amore e la propria riconoscenza per il geniale artigiano "il caro Sachs di Norimberga", gloria della sua città e decoro dell'arte tedesca.

È indubbio che Wagner stesso si sia rispecchiato nel suo personaggio e non è un caso che Thomas Mann, lo scrittore che nel Novecento più di ogni altro si è identificato e riconosciuto con la musica wagneriana ne abbia tessuto a sua volta l'elogio in termini molto simili. L'opera di Thomas Mann rivela una profonda analogia strutturale con quella del suo maestro e modello ideale Richard Wagner, il quale, partendo da piccole cellule musicali e idee melodiche ha costruito con perizia il gigantesco edificio della *Tetralogia*. Se questo sforzo di conferire per così dire al *Lied* tedesco "proporzioni gigantesche" – come scrive Thomas Mann nella *Montagna incantata* – poteva apparire ai posteri come il corrispettivo dell'imperialismo tedesco culminante

nella Prima Guerra Mondiale – esso divenne poi sempre più a suoi occhi, nonostante i tentativi di appropriazione da parte del nazionalsocialismo, il supremo esempio di quella costanza artigianale, di quel lento, preciso, metodico lavoro che contraddistingue le grandi opere durevoli e nel quale i tedeschi riescono impareggiabilmente ad eccellere. È questo il senso del grandioso finale dei *Maestri Cantori* e ce lo dicono non solo le parole del testo ma soprattutto il carattere della musica di Wagner che non è trionfalistica ma solenne e grandiosa, venata di malinconia come si conviene ad ogni momento in cui l'umano si ripiega su se stesso per riflettere sulla propria condizione. È indubbio che in questo finale la bilancia penda verso l'arte più che verso la vita, anche se la rinuncia di Sachs alla felicità terrena non ha nulla di mistico o di assoluto, ma è caratterizzata da una serena, profonda magnanimità.

Se ci rivolgiamo poi alla musica emerge con chiarezza la grandiosa architettura, la distribuzione dell'azione nelle tre scene del primo atto, sette del secondo e cinque del terzo che conferiscono all'insieme dell'opera una maestosa struttura gotica (Milla, 1994, p. 356). L'uso dei procedimenti contrappuntistici che rimandano a Bach e attraverso di essi alla vecchia Germania di Dürer e Lutero che costituiva anche lo sfondo ideale del Faust goethiano. Solo che qui non è l'elemento drammatico al centro dell'azione ma la corallità della commedia, con la sua folla di personaggi (che spesso parlano simultaneamente esprimendo una pluralità di sentimenti) e quindi una rapidità e fluidità dialogica sconosciuta alle precedenti opere wagneriane. Le parti più propriamente liriche – soprattutto i quattro *Lieder* di Walther, due nel primo atto e due nel terzo – sono sicuramente dei brani di grande impegno vocale e melodico, con la loro *Stimmung* delicatamente romantica. Ma è al personaggio di Sachs che Wagner conferisce quella profondità, quel *Tiefsinn* malinconico, che gli permette di elevarsi, nella vita come nell'arte, ai vertici. Le grandi intuizioni psicologiche avvengono per così dire tra Sachs e la giovane Eva: proprio come Wagner aveva teorizzato in *Oper und Drama* affermando che nel dramma moderno il compito precipuo della parte strumentale, dell'orchestra, doveva essere quello di "annunciare l'inesprimibile", nella commedia l'essenziale non è mai nel carat-

tere dei singoli personaggi ma “tra” di essi (Wagner, 2016, p. 264). Quel “tra” è appunto espresso dalla ricca tessitura dei *Leitmotive* che accompagnano, spesso evocando situazioni e momenti precedenti presenti come ricordo o come premonizione, soprattutto rivelando all’ascoltatore intelligente, ciò che nell’animo del personaggio si fa strada. Nel *Lied* del *geisomino* ad esempio le reminiscenze del canto amoroso di Walthar si intrecciano con tema prosaico del calzolato che batte col martello e con i ghirigori caricaturali e la pedanteria di Beckmesser (Adorno, 1966). L’intreccio di queste diverse dimensioni permettono a Wagner di tenere insieme i diversi personaggi e di irretirli in un *fluire* continuo, in cui tuttavia si affacciano i tratti soggettivi dei personaggi la serena bontà di Sachs, la sua saggezza e magnanimità.

Ognuno dei tre atti dell’opera si chiude con una scena immensa per proporzioni e complessità musicale: l’assemblea dei maestri cantori e la prova fallimentare di Walthar nel primo atto, la grande baruffa notturna nel secondo e infine la festa di San Giovanni e la gara dei cantori nel terzo. Tali scene rivelano certamente tutti i particolari solo ad una analisi approfondita ma, nello stesso tempo, hanno un effetto di grande unità sullo spettatore che ne coglie per così dire intuitivamente il senso, anche se i particolari inevitabilmente sfuggono. In ciò scorriamo indubbiamente le qualità teatrali di Wagner, il suo intuito per l’effetto scenico, tutto quello che a un certo punto gli aveva attirato gli strali di Nietzsche. Nel contempo tuttavia Wagner evoca l’elemento saliente di quel carattere nazionale tedesco del quale i *Meistersinger* vogliono essere espressione tangibile: la corallità, il senso profondo di appartenenza a una *Gemeinschaft*, a una comunità condivisa di valori e di vita. Esattamente quel che nello sviluppo della società borghese moderna tende a scomparire. Di qui il fatale carattere premoderno e tendenzialmente restaurativo, rivolto al culto del passato, che ogni celebrazione della tedeschtà ha poi assunto. Basta scorrere le pagine di quel libro fatale che furono le *Betrachtungen eines Unpolitischen* (*Considerazioni di un impolitico*) di Thomas Mann, in cui il giovane autore dei *Buddenbrook*, futuro premio Nobel, si faceva, alla vigilia del primo conflitto mondiale, strenuo difensore dei valori della *Kultur*

tedesca, ultimo baluardo dell’umanesimo tradizionale, contro l’avanzata della *Zivilisation* borghese occidentale, sentita come estranea al carattere tedesco. Thomas Mann farà ammenda pochi anni dopo a questo errore politico-culturale, di cui si erano macchiati molti intellettuali tedeschi travolti dall’infatuazione infauista per la violenza della guerra. Tale carattere restaurativo – il tema del rimpianto per un passato puro ed incorrotto, per un mondo armonioso che forse esiste unicamente nell’immaginario collettivo e non nella realtà storica – è presente certo anche nei *Meistersinger*. Ciò che tuttavia conferisce a quest’opera la sua grandezza poetica e che spiega il grande favore del pubblico nel corso del tempo è la capacità di andare oltre l’orizzonte ristretto della contingenza storica, e quindi anche dell’orizzonte nazionale in senso stretto. La celebrazione della “sacra arte tedesca” è appunto in primis una celebrazione non della tedeschtà in quanto tale, ma della sacralità e creatività artistica *tout court*, di cui il mondo dei *Meistersinger* è una sublime, rarefatta e in fondo poeticamente irrealte rappresentazione. La grande trasfigurazione poetica di Wagner dunque acquista veramente un afflato universale perché permette quella comprensione profonda, quella penetrazione del carattere e dell’essenza della cultura altra, senza la quale non c’è vero dialogo tra i popoli. Quando negli anni Ottanta Elias Canetti fu invitato dall’accademia di Monaco a tenere un discorso ufficiale sul compito dello scrittore produsse pagine illuminati sull’assunzione di responsabilità che gli intellettuali hanno di fronte al problema terribile della guerra. Nel suo saggio egli evoca il concetto di metamorfosi per spiegare la capacità innata dei temperamenti artistici di trasformarsi nell’altro, di appropriarsi di identità altrui, mantenendo in tal modo aperte le vie di comunicazione tra gli uomini. Il nobile discorso di Canetti illumina esattamente quei luoghi e quegli spazi ideali senza i quali l’umanità precipita nel baratro dell’incomprensione e dei conflitti senza ritorno. Vivere tra le lingue e, verrebbe da aggiungere, tra le culture, il che presuppone l’elemento unificatore di un comune sentire, di una comune sensibilità umana, della quale l’universalità del linguaggio musicale è certamente espressione, a patto di non scendere nella banalità e nella falsificazione.

Bibliografia

- ADORNO TH. W., *Wagner Mahler. Due studi*, Einaudi, Torino, 1966.
BENJAMIN W., *Uomini tedeschi. Una serie di lettere*, Adelphi, Milano, 1979.
GOETHE J.W., *Faust*, Einaudi, Torino, 1997 [ed. orig. 1831].
MILA M., *Brahms e Wagner*, a cura di Alberto Battisti, Einaudi, Torino, 1994.
WAGNER R., *Die Meistersinger von Nürnberg*, Reclam, Leipzig, 1998.
WAGNER R., *Opera e dramma*, a cura di Maurizio Gianni, Astrolabio, Roma, 2016.

Capitolo 4

Brahms il progressivo: Schönberg tra musicologia, epistemologia e linguistica*

Manuel Barbera

È del colore luogo

l'incoloro;

del suono,

l'insonoro.

Alternamente la stessa

natura

è ora oscurità,

ed ora

luce.

Amedeo Giovanni Conte,

L'incoloro, in Kenningar,

Bari, Adriatica, 2005, p. 89

Il 12 febbraio 1933, in occasione del centenario della nascita di Johannes Brahms¹, Arnold Schönberg lesse alla radio di Francoforte una conferenza, il cui originale testo tedesco non fu mai edito², ma che

* Rielaboro liberamente materiali ed idee abbozzati in Barbera, 2009, pp. 22-25 e 2013, pp. 16-17.

¹ Che poi era anche il cinquantesimo anniversario della morte di Richard Wagner: a volte la numerologia gioca strani scherzi.

² «Il lascito conserva fonti relative alla conferenza letta alla radio di Francoforte il 12 febbraio 1933 (ASC T 24. 16. 17.02 e17.03)» (Morazzoni in Schönberg,