

ANNA SCALFARO
Bologna

PIERROT, POETA “EBBRO DI LUNA”

1. ARGOMENTO E OBIETTIVI

Il *Pierrot lunaire* fu composto da Arnold Schönberg a Berlino nel 1912 per la cantante di cabaret Albertine Zehme; consiste in un ciclo di ventuno melologhi,¹ su testi del poeta simbolista belga Albert Giraud (1884), tradotti in tedesco da Otto Erich Hartleben (1893). Scritto per voce recitante e *ensemble* strumentale (pianoforte, clarinetto in La o clarinetto basso in Si bemolle, flauto o ottavino, violino o viola, violoncello, variamente combinati a seconda dei brani), il *Pierrot lunaire* si caratterizza per lo *Sprechgesang* (‘canto parlato’), uno stile vocale a metà strada tra il canto e la recitazione.

Il *Pierrot lunaire* è una delle composizioni più rappresentative della fase di Schönberg definita ‘atonale’, aggettivo la cui ‘a’ privativa indica una negazione della tonalità:² il ciclo, infatti, insieme ad altre composizioni stese a partire dal 1908-09, rappresenta la rinuncia sofferta e consapevole del compositore alle convenzioni del linguaggio armonico tonale, sentito ormai, alle soglie della prima guerra mondiale, “di maniera” e privo di autenticità espressiva.

Il percorso, rivolto a studenti della Scuola Secondaria di I grado, si basa in generale sull’intero ciclo per poi soffermarsi (cfr. *Attività 2*) sul primo brano,

Desidero qui ringraziare Francesco Finocchiaro per i preziosi consigli che mi ha elargito durante la stesura del percorso.

¹ Per ‘melologo’ s’intende la recitazione di un testo alternata o unita a un commento musicale; si affermò soprattutto in Francia tra la fine del Settecento e l’inizio dell’Ottocento. Cfr. L. BIANCONI - G. PAGANNONE, *Piccolo glossario di drammaturgia musicale*, in *Insegnare il melodramma: saperi essenziali, proposte didattiche*, a cura di G. Pagannone, Lecce-Iseo, Pensa MultiMedia, 2010, p. 231 (reperibile anche in rete all’indirizzo web <http://www.muspe.unibo.it/home/corso/corsi/drammaturgia-musicale/piccolo-glossario-di-drammaturgia-musicale>).

² Ad ‘atonale’ il compositore avrebbe preferito i termini ‘politonale’ o ‘pantonale’. Nel suo *Manuale di armonia* (1911), infatti, Schönberg chiarisce che una musica “atonale” è una contraddizione poiché «atonale potrebbe solo indicare qualcosa che non corrisponde affatto all’essenza del suono». Definire ‘a-tonali’ i rapporti tra i suoni è quindi inammissibile quanto lo sarebbe definire ‘a-spettrali’ o ‘a-complementari’ i rapporti tra i colori. Ciò malgrado, nella pratica è invalso l’uso di impiegare comunque il termine ‘atonale’ per questa fase compositiva. Cfr. A. SCHÖNBERG, *Manuale di armonia*, a cura di L. Rognoni, trad. it. di G. Manzoni, Milano, Il Saggiatore, 1963, p. 509. Per il processo di fissazione terminologica, cfr. anche P. SOMIGLI, “Atonalità” e “dodecafonia” in Italia nella prima metà del Novecento, «Musica e Storia», X/1, 2002, pp. 331-354.

Mondestrunken (Ebbro di luna), al fine di analizzare più in dettaglio alcuni aspetti della scrittura compositiva dell'autore.³

Obiettivi generali (tratti dalle "Indicazioni per il curriculum")

- riconoscere e classificare anche stilisticamente i più importanti elementi costitutivi del linguaggio musicale;
- conoscere e interpretare in modo critico opere d'arte musicali.

Obiettivi specifici

- riconoscere e comprendere lo *Sprechgesang*;
- comprendere la forma poetico-musicale di *Mondestrunken*;
- comprendere la differenza tra tonalità e atonalità.

2. ORIENTAMENTO

Le 21 liriche del *Pierrot lunaire* illustrano ciascuna una situazione particolare o un dato carattere del personaggio protagonista Pierrot. Le liriche sono ripartite in tre gruppi. Nel primo (liriche 1-7) emerge il lato sognatore della maschera, che veste i panni del poeta romantico; nel secondo (8-14) quello macabro: Pierrot è preda di fantasie paranoiche; nel terzo (15-21) spicca invece il carattere burlesco e surreale. L'altro personaggio è la luna, le cui differenti apparizioni rispecchiano le diverse anime di Pierrot.⁴

In tal modo il ciclo restituisce bene quell'aspetto ambivalente e lunatico che contraddistingue la maschera di Pierrot alla fine dell'Ottocento e che ben si coglie nelle raffigurazioni iconiche e nelle pantomime teatrali del periodo.⁵

³ Il presente percorso è stato condotto con un gruppo di bambini di dodici anni, nell'ambito dei corsi di Strumento musicale e Educazione all'ascolto, promossi dall'Associazione "Le Muse e il Tempo. Centro di formazione, ricerca e didattica della musica" (Bologna). Il lavoro di didattica dell'ascolto è stato utilissimo per superare le difficoltà iniziali di fronte a una musica che sulle prime i ragazzi rifiutavano e che invece poi hanno compreso nel suo funzionamento e quindi anche apprezzato.

⁴ La luna, simbolo col suo eterno ciclo dell'inconoscibile mistero della vita, è, da Mallarmé a Pascoli, un *topos* assai frequente nella letteratura poetica del Decadentismo.

⁵ Sull'evoluzione di Pierrot nel teatro, cfr. C. RIZZO, *Masques et visage' del Pierrot. La metamorfosi di un mito*, Catania, CUECM, 2003. Della maschera di Pierrot tratta Giuseppina La Face Bianconi in un contributo fondamentale di metodologia della didattica dell'ascolto, riferito all'omonimo brano nel *Carnaval* op. 9 di Robert Schumann. La studiosa, riferendosi alla teoria dell'organizzazione psicologica dell'ascolto musicale di Irène Deliège, sviluppa il concetto di 'mappa' mentale: tramite la percezione di determinati elementi musicali, i *cues* (indizi), intesi come punti di riferimento, l'ascoltatore riesce a effettuare raggruppamenti più o meno ampi di materiale musicale e a cogliere quindi l'architettura formale di un brano. Cfr. G. LA FACE BIANCONI, *Le pedate di Pierrot. Comprensione musicale e didattica dell'ascolto*, in *Musikalische Bildung. Erfahrungen und Reflexionen / Educazione musicale. Esperienze e riflessioni*, a cura di F. Comploi, Bressano-

Albert Giraud scrisse il ciclo poetico del *Pierrot lunaire* nel 1884. Nella traduzione tedesca, di pochi anni successiva, Hartleben interviene sui testi esasperandone le immagini surreali, gli elementi macabri e le espressioni più caustiche e crude, quando non addirittura inserendone di suo. In *Rote Messe* (*Messa rossa*) il sacrilego Pierrot mostra «alle anime angustiate» l'ostia «grondante» di sangue, ovvero il suo cuore «tra le dita insanguinate». Altrettanto forte in *Die Kreuze* (*Le croci*) è la descrizione delle spade che «sguazzano» nei corpi «sfarzose nel rosso scarlatto». Nella lirica *Entauptung* (*Decapitazione*) la luna è paragonata ad una scimitarra che «pencola nell'oscurità della notte» sulla testa del terrorizzato Pierrot. Frequenti sono pure le immagini tetre e inquietanti: in *Nacht* (*Notte*) «torve e tetre farfalle giganti» scendono come mostri nel cuore degli uomini. Questo linguaggio caricato, a tratti esasperato, s'inserisce nella corrente letteraria del simbolismo tedesco (più corrosivo e mordace dell'equivalente francese), che per molti aspetti presagisce l'avanguardia artistico-letteraria dell'Espressionismo.

3. ATTIVITÀ

Attività 1 – Lo Sprechgesang

L'insegnante potrà partire dall'ascolto di tre melologhi, sì da coprire le tre sezioni della composizione. Si propongono qui: *Mondestrunken* (*Ebbro di luna*), dal primo gruppo, in cui Pierrot inneggia al vino ispiratore dei poeti; *Raub* (*Rapina*), dal secondo, in cui la maschera, in compagnia di un gruppo di balordi, si reca al cimitero per aprire e derubare i sepolcri; infine *Gemeinheit* (*Canagliata*), dal terzo, in cui Pierrot immagina di fare un buco nella testa di Cassandro, di metterci dentro del tabacco e di fumare dalla testa come se fosse una pipa. Le tre liriche hanno un sostegno strumentale differente, tuttavia lo *Sprechgesang* conferisce un'atmosfera sonora simile.⁶

L'ascolto dei tre brani, con la richiesta di prestare attenzione all'emissione canora, farà emergere la particolarità dello stile vocale, che l'insegnante potrà approfondire attraverso la definizione di *Sprechgesang* fornita dallo stesso Arnold Schönberg:

ne/Brixen, Weger, 2005, pp. 40-60; cfr. anche I. DELIÈGE - M. MÉLEN, *Cue Abstraction in the Representation of Musical Form*, in *Perception and Cognition of Music*, a cura di I. Deliège e J. Sloboda, Hove, Psychology Press, 1997, pp. 387-412, e I. DELIÈGE, *Analogia, un supporto creativo nell'educazione all'ascolto musicale*, in *Educazione musicale e Formazione*, a cura di G. La Face Bianconi e F. Frabboni, Milano, FrancoAngeli, 2008, pp. 253-264.

⁶ Qualora l'insegnante lo ritenesse utile, potrà proporre anche un confronto tra uno dei brani del *Pierrot lunaire* e un Lied romantico (un Lied di Schubert, per esempio) per far cogliere immediatamente le differenze sul piano melodico e timbrico. L'utilità di questo confronto dipenderà naturalmente anche dai requisiti di partenza degli studenti.

[L'esecutore] si renda cosciente della differenza tra 'suono parlato' e 'suono cantato': il suono cantato conserva immutata la sua altezza, mentre il suono parlato dà sì l'altezza della nota, ma la abbandona subito scendendo o salendo. L'esecutore deve però guardarsi bene dal cadere in un parlato 'cantante'. Non si tratta assolutamente di questo. Non si desidera affatto un parlare realistico-naturalistico. Al contrario, deve essere ben chiara la differenza tra il parlare comune ed un parlato che operi in una forma musicale. Ma esso non deve ricordare neppure il canto.⁷

Si crea così un flusso sonoro discontinuo, altalenante, a metà strada tra un tipo di emissione parlata e una cantata: l'insegnante, dopo averne esplicitate le caratteristiche tecniche, potrà descriverlo con aggettivi quali 'ambiguo', 'caricaturale', 'grottesco', che ben si adattano anche al carattere dei testi poetici.

D'altro canto, sia le liriche surreali di Giraud, rese da Hartleben più crude e mordaci, sia lo *Sprechgesang*, memore dell'alternanza tra declamazione e canto in uso nei cabaret, si giustificavano entrambi nell'ambiente artistico-culturale dell'avanspettacolo berlinese degli anni '10 del Novecento, da cui proveniva la committente del *Pierrot lunaire*, la cantante Albertine Zehme.⁸

Attività 2 – Forma poetico-musicale di Mondestrunken

Fase 1 – Analisi del testo poetico. *Mondestrunken*, come gli altri melologhi, ha una struttura metrica ben precisa costituita da due quartine e una quintina per un totale di tredici versi con uno schema fisso di ripetizioni evidenziato qui di seguito attraverso il grassetto: il settimo e l'ottavo verso ripetono i primi due, e l'ultimo il primo. Vi è inoltre corrispondenza tra articolazione versale e sintattica: a eccezione degli ultimi tre versi, infatti, caratterizzati dall'*enjambement*, ogni distico (ogni coppia di versi) costituisce un'unità sintattica compiuta.

⁷ Si tratta di un passo della premessa di Schönberg alla partitura del *Pierrot lunaire*, riportato in versione italiana in G. SALVETTI, *La nascita del Novecento*, Torino, EDT, 1991 («Storia della Musica», 10), p. 198.

⁸ Il cabaret nacque sul finire del secolo XIX in Francia come forma di spettacolo capace di coniugare teatro, commedia, canzone e danza. In Germania il primo cabaret, col nome di Bunter Theater, sorse a Berlino nel 1900, ad opera di Ernst von Wolzogen. Fu soprattutto tra gli anni Venti e Trenta però che questa forma d'arte raggiunse il massimo fulgore nel clima di vivace risveglio culturale della Repubblica di Weimar. Nei cabarets tedeschi ci fu spazio anche per pungenti forme di critica politica e sociale: basti pensare ai testi satirici di Otto Julius Bierbaum, messi in musica, fra gli altri, anche da Schönberg nei *Brettli-Lieder* del 1901. Per una storia del cabaret a Berlino, cfr. P. JELAVICH, *Berlin Cabaret*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1993.

MONDENSTRUNKEN

**1 Den Wein, den man mit Augen trinkt,
2 Gießt nachts der Mond in Wogen nieder,
3 Und eine Springflut überschwemmt
4 Den stillen Horizont.**

5 Gelüste, schauerlich und süß,
6 Durchschwimmen ohne Zahl die Fluten!
**7 Den Wein, den man mit Augen trinkt,
8 Gießt nachts der Mond in Wogen nieder.**

9 Der Dichter, den die Andacht treibt,
10 Berauscht sich an dem heiligen Tranke,
11 Gen Himmel wendet er verzückt
**12 Das Haupt und taumelnd saugt und schlürft er
13 Den Wein, den man mit Augen trinkt.**

EBBRO DI LUNA⁹

**Il vino che si beve con gli occhi,
a flutti versa di notte la luna,
e una marea sommerge
l'orizzonte silenzioso.**

Voglie, orribili e dolci,
solcano innumerevoli le onde!
**Il vino che si beve con gli occhi,
a flutti versa di notte la luna.**

Il poeta, spinto dalla devozione,
si inebria della santa bevanda.
Al cielo volge in estasi
il capo, e delirando sugge e tracanna
il vino che si beve con gli occhi.

Dal punto di vista del contenuto, le immagini surreali e fortemente caricate – la bevanda inonda l'orizzonte come una marea in piena e Pierrot la ingurgita avidamente – sembrano una parodia del *topos* romantico della luna dai raggi argentei che incanta il poeta. Emerge l'ambivalenza della maschera: il vino ispiratore della luna suscita «voglie orribili e dolci». Così come, ai versi 9-12, il sentimento "religioso" del poeta-Pierrot inebriato della santa bevanda, che volge gli occhi al cielo estasiato, contrasta con i bagordi da baccanale del Pierrot-poeta che «delirando sugge e tracanna».

Fase 2 – Ascolto del brano. Si fa ascoltare il brano (per voce flauto viola violoncello e pianoforte) e, con l'aiuto del testo poetico, s'indirizza l'attenzione degli studenti sulla presenza di brevi momenti strumentali che cesellano le strofe. Il pianoforte e la viola (batt. 1-2)¹⁰ avviano la lirica; la prima e la seconda strofa sono collegate da un florilegio melodico strumentale (batt. 10-14): al *poco rit.* (batt. 13) segue la ripresa del *Tempo* a batt. 15, la voce però rientra solo a batt. 19. Anche la seconda e la terza strofa sono congiunte da un raccordo solo strumentale, seppur molto ridotto (batt. 27-28). Il brano conclude con due battute affidate ai quattro strumenti.

Con un secondo ascolto, sempre col testo poetico, gli studenti noteranno la presenza di momenti strumentali ancor più brevi, che delimitano non unità metriche, ma sintattiche (alla fine dei primi due versi, batt. 7, e nel penultimo, batt. 34, dopo «Das Haupt»). Soffermandosi su alcune battute, si potrà mettere

⁹ Traduzione italiana di Beniamino Fava (in G. MANZONI, *Arnold Schönberg. L'uomo, l'opera, i testi musicati*, Milano-Lucca, Ricordi-LIM, 1997, pp. 377-390), riveduta da Lorenzo Bianconi (nel programma di sala del *Pierrot lunaire*, Lugo, Teatro Rossini, Lugo Opera Festival 2006).

¹⁰ Le battute qui e di seguito vengono indicate per utilità del docente.

in risalto la funzione quasi “cadenzale”, ossia di risoluzione, svolta da alcuni strumenti per rimarcare le articolazioni sintattiche e metriche: alle batt. 4 e 6 il motivo discendente del flauto delimita il primo e il secondo verso della strofa iniziale; alle batt. 10-11 l'accordo ribattuto del pianoforte sottolinea le tre sillabe declamate dalla voce con cui si conclude la prima strofa; a batt. 34 il motivo discendente alla viola (all'inizio del brano era affidato al flauto) “chiude” il periodo sintattico che termina con «Das Haupt».

Infine, un terzo ascolto integrale servirà a far notare l'organizzazione dinamica del brano: le prime due strofe sono perlopiù in *pp*; la terza comincia bruscamente in *f* (con accordi pieni al pianoforte) per ritornare in *pp* agli ultimi due versi. Anche l'organizzazione dinamica sembrerebbe seguire la struttura metrica e sintattica del testo letterario: il *f*, infatti, rimarca l'inizio della terza strofa (la quintina); il *pp* ritorna sul periodo sintattico conclusivo della quintina, il cui ultimo verso riprende il primo della lirica.

L'alunno perviene così a una prima segmentazione generale del brano: la musica si modella sia sulla struttura metrica sia su quella sintattica del testo poetico.

Fase 3 – Lettura della partitura. Si passa quindi al testo musicale. Con l'ascolto delle prime quattro battute, il docente farà cogliere agli studenti un motivo discendente che viene enunciato in totale per ben quattro volte al pianoforte. Il motivo ricorre identico o variato per tutta la durata del brano, fino all'ultima battuta.

Costituito da sette semicrome, il motivo disegna una “cascata” un po' tortuosa che dall'acuto precipita al grave per poi tornare a slanciarsi all'acuto (Es. mus. 1). La visione delle prime quattro battute dello spartito (anche se gli studenti non sanno leggere le note) rafforzerà il senso di iterazione continua di cui si è già fatta esperienza all'ascolto.



Es. mus. 1: ARNOLD SCHÖNBERG, *Pierrot lunaire*. *Mondestrunken*, batt. 1-4, particolare della parte pianistica.

Si potranno quindi mettere in luce alcuni procedimenti musicali allusivi a singole parole o frasi del testo poetico. Per esempio, il *glissando* discendente del flauto a batt. 47 sembrerebbe una palese imitazione del vino che “scende” nella gola. Lo stesso motivo di sette note, peraltro, si sposa bene con l'immagine

poetica del “flutto” che sgorga dalla luna.¹¹ L’analisi fin qui proposta condurrà gli studenti a comprendere che il motivo di sette note, con le sue continue apparizioni identiche o variate, è il filo conduttore di una forma musicale che per più aspetti si modella su quella del testo poetico.

Attività 3 – Tonalità-atonalità

Si può presentare agli studenti la tonalità come un modo teleologico di organizzare il discorso musicale: tutti i suoni della gamma tendono infatti verso un suono principale detto ‘tonica’. La musica tonale, pertanto, si configura come un discorso fortemente direzionato verso una conclusione chiara e inequivocabile. Nella musica atonale, invece, i rapporti gerarchici tra i suoni si allentano o addirittura cessano, con il risultato che il discorso non procede più verso una meta definita, ma pare restare sospeso.

Un’utile esemplificazione pratica per gli studenti può essere la messa a confronto del motivo di *Mondestrunken* con una versione di esso modificata in senso tonale (cfr. ess. mus. 2 e 3). Si dovrà avere cura di sottolineare la scarsa forza conclusiva del primo rispetto al secondo.

Si propone qui una versione del motivo in Do diesis maggiore. L’insegnante potrà aggiungere degli accordi (cfr. es. mus. 3), con cui sottolineare le tre funzioni di sottodominante-dominante-tonica (gradi II, V, I nell’es. mus. 3). Il confronto tra i due motivi sarà utile anche per far notare agli studenti la differenza di intervalli melodici impiegati: se nell’originale infatti si ascolta un intervallo dissonante come la quinta diminuita Do # - Sol, nel motivo tonalizzato quest’ultimo viene sostituito dalla più eufonica quarta giusta.



Es. mus. 2: Es. mus. 1: ARNOLD SCHÖNBERG, *Pierrot lunaire: Mondestrunken*, batt. 1-2, particolare della parte pianistica.

¹¹ Su questo tipo di relazioni, cfr. anche A. P. LESSEM, *Schönberg espressionista. Il dramma, il gioco, la profezia*, Venezia, Marsilio, 1988, pp. 177-179.

I⁶ II⁵ V⁷ I

Es. mus. 3: versione “tonalizzata” delle prime battute di *Mondestrunken*, particolare della parte pianistica.¹²

4. CONCLUSIONI, MODALITÀ DI VERIFICA, IPOTESI DI SVILUPPO

Il percorso consentirà agli studenti di conoscere, seppur a grandi linee, un’importante composizione di Schönberg, che si inserisce, per i testi poetici come per la modalità d’emissione vocale, nella temperie artistica e culturale della Berlino degli anni ’10 del Novecento. Gli studenti potranno altresì comprendere la differenza tra i concetti di ‘tonalità’ e ‘atonalità’ nei termini di discorso direzionato e sospeso. Proprio il concetto di ‘sospensione’, riferito alla musica atonale, consentirà di comprendere la necessità di Schönberg, messa in luce nell’*Attività 2*, di “appigliarsi”, nella stesura delle liriche, a qualcosa di esterno, come la struttura metrico-sintattica e la dimensione semantica del testo poetico. In assenza dei percorsi cadenzali tipici della musica tonale, così come dimostrato nell’*Attività 3*, Schönberg, per giungere ad un’organizzazione formale compiuta del brano, deve infatti cercare una corrispondenza tra la struttura metrico-sintattica del testo letterario e la costruzione fraseologica della musica.

Si può valutare il conseguimento dei tre obiettivi specifici, sopra menzionati, con l’assegnazione di un questionario scritto (domande a risposta aperta). Le domande potranno essere: 1) spiegare cos’è lo *Sprechgesang*; 2) descrivere il ciclo del *Pierrot lunaire*; 3) analizzare il testo poetico di *Mondestrunken*; 4) descrivere come il testo poetico di *Mondestrunken* viene messo in musica; 5) spiegare la differenza tra tonalità e atonalità. Per ogni domanda verrà assegnato un punteggio da 1 a 10. Per il punteggio verranno valutate sia la quantità e la correttezza delle informazioni date, sia l’uso di un linguaggio tecnico-musicale appropriato. In alternativa o in aggiunta si potrà effettuare un compito di riconoscimento: agli studenti verranno proposti brani differenti (per esempio un brano tonale, uno atonale, un brano vocale ottocentesco come un Lied di Schubert o un’aria da un’opera di Rossini e un brano vocale in *Sprechgesang*) e verrà

¹² Ringrazio Roberto Di Cecco per aver visionato e perfezionato la versione tonalizzata del motivo di *Mondestrunken* da me proposta. I numeri romani e arabi, aggiunti sotto le note nell’es. mus. 3, sintetizzano i gradi e le armonie, e sono stati inseriti soprattutto per utilità del lettore esperto; non sono peraltro indispensabili per la lettura dell’esempio.

chiesto loro di riconoscere le musiche tonali da quelle atonali, così come di riconoscere i differenti stili vocali.

Quanto ai possibili sviluppi in senso interdisciplinare, si potrà avviare un raccordo con Arte e immagine, approfondendo i rapporti tra la musica di Schönberg e la pittura di Vasilij Kandinskij: questi fu uno dei principali rappresentanti dell’astrattismo, una corrente pittorica, diffusasi nei primi anni del Novecento, che puntava alla rappresentazione di forme volumetriche e cromatiche prive di qualsiasi riferimento alle forme del mondo sensibile. I due artisti condivisero a lungo un intenso sodalizio artistico; Schönberg, tra l’altro, pubblicò un saggio e una lirica sull’almanacco promosso da Kandinskij nel 1909, un’opera fondamentale per l’affermazione dell’arte d’avanguardia del primo Novecento: *Der blaue Reiter (Il cavaliere azzurro)*.¹³

A tal proposito si potrà approfondire la conoscenza del pensiero dei due artisti, tramite la lettura di alcuni passi tratti dai loro scritti: in particolare dal saggio *Über das Geistige in der Kunst (Lo spirituale nell’arte, 1909-11)* di Kandinskij e dal *Manuale di armonia* di Schönberg (cfr. sopra).¹⁴ Entrambi, pittore e musicista, puntarono alla rinuncia della bellezza convenzionale e alla ricerca dei mezzi idonei a esprimere la verità interiore. Si potranno dunque approfondire e porre in relazione l’astrattismo di Kandinskij con l’atonalità di Schönberg, nei termini di “rinuncia”, sia da parte del pittore alle tecniche accademiche di rappresentazione della realtà esterna, sia da parte del compositore alle regole di concatenazione dei suoni della musica tonale. Come Kandinskij rifiuta la riproduzione della natura in nome della libertà dello spirito, così Schönberg rifiuta (o allenta) i collegamenti tonali per conseguire una maggiore libertà di espressione, si allontana cioè da un linguaggio codificato alla ricerca di un’espressione più immediata.¹⁵

¹³ Cfr. V. KANDINSKIJ - F. MARC, *Il cavaliere azzurro*, Milano, SE, 1988.

¹⁴ Cfr. V. KANDINSKIJ, *Lo spirituale nell’arte*, Milano, SE, 1989; suggerirei in particolare il cap. III del saggio di Kandinskij in cui il pittore esprime le proprie idealità artistiche anche tramite un giudizio personale su Schönberg (cfr. *ibid.*, pp. 34-37); e il cap. XXI del *Manuale di armonia* di Schönberg (Milano, Il Saggiatore, 1963, pp. 499-514), in cui il compositore si sofferma sull’importanza della ricerca del “nuovo” nella musica e nell’arte.

¹⁵ L’“immediatezza espressiva” era per Schönberg un ideale ben difficile da realizzare: richiedeva un notevole sforzo di intelligenza unito a una matura capacità di ascolto e di analisi interiore. Il fine era di liberarsi dagli aspetti futili, superficiali e triviali della vita di tutti i giorni, per dar voce così alla propria vera essenza spirituale. L’esatto opposto dunque dello “spontaneismo” di certe pratiche didattiche odierne, secondo cui qualsiasi azione (anche casuale o irriflessa) del discente si lascia leggere *d’emblée* come una manifestazione di sorgiva “creatività”. Chi desse una simile interpretazione del pensiero di Schönberg in merito all’“immediatezza espressiva” incorrerebbe in una mortificante e irriverente banalizzazione. Sul problema dello spontaneismo cfr. G. LA FACE BIANCONI, *Il cammino dell’Educazione musicale: vicoli chiusi e strade maestre*, in *Educazione musicale e Formazione*, a cura di G. La Face Bianconi e F. Frabboni, Milano, FrancoAngeli, 2008, pp. 13-25.

Bibliografia

- B. BUJIĆ, *Arnold Schoenberg*, New York, Phaidon, 2011.
- I. DELIÈGE - M. MÉLEN, *Cue Abstraction in the Representation of Musical Form*, in *Perception and Cognition of Music*, a cura di I. Deliège e J. Sloboda, Hove, Psychology Press, 1997, pp. 387-412.
- I. DELIÈGE, *Analogia, un supporto creativo nell'educazione all'ascolto musicale*, in *Educazione musicale e Formazione*, a cura di G. La Face Bianconi e F. Frabboni, Milano, FrancoAngeli, 2008, pp. 253-264.
- J. DUNSBY, *Schoenberg: Pierrot lunaire*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.
- A. JANIK - J. TOULMIN, *La grande Vienna*, Milano, Garzanti, 1975.
- P. JELAVICH, *Berlin Cabaret*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1993.
- V. KANDINSKIJ - F. MARC, *Il cavaliere azzurro*, Milano, SE, 1988.
- V. KANDINSKIJ, *Lo spirituale nell'arte*, Milano, SE, 1989.
- G. LA FACE BIANCONI, *Le pedate di Pierrot. Comprensione musicale e didattica dell'ascolto*, in *Musikalische Bildung. Erfahrungen und Reflexionen / Educazione musicale. Esperienze e riflessioni*, a cura di F. Comploi, Bressanone/Brixen, Weger, 2005, pp. 40-60.
- A. P. LESSEM, *Schönberg espressionista. Il dramma, il gioco, la profezia*, Venezia, Marsilio, 1988.
- G. MANZONI, *Arnold Schönberg: l'uomo, l'opera, i testi musicali*, Milano-Lucca, Ricordi-LIM, 1997.
- M. MASTROPASQUA, *L'evoluzione della tonalità nel XX secolo. L'atonalità in Schönberg*, Bologna, CLUEB, 2004.
- C. RIZZO, *'Masques et visage' del Pierrot. La metamorfosi di un mito*, Catania, CUECM, 2003.
- G. SALVETTI, *La nascita del Novecento*, Torino, EDT, 1991 («Storia della Musica», 10), p. 198.
- Schönberg*, a cura di G. Borio, Bologna, Il Mulino, 1999
- A. SCHÖNBERG, *Manuale di armonia*, a cura di L. Rognoni, trad. it. di G. Manzoni, Milano, Il Saggiatore, 1963.
- ID., *Stile e idea*, con un saggio di L. Pestalozza, Milano, Feltrinelli, 1980.
- ID., *Il pensiero musicale*, trad. e curatela di F. Finocchiaro, Roma, Astrolabio, 2011.

B. SIMMS, *The Atonal Music of Arnold Schönberg, 1908-1923*, Oxford, Oxford University Press, 2000.

P. SOMIGLI, "Atonalità" e "dodecafonìa" in Italia nella prima metà del Novecento, «Musica e Storia», X/1, 2002, pp. 331-354.

Partitura

A. SCHÖNBERG, *Pierrot lunaire*, Wien, Universal Edition, 1914; di facile reperibilità la ristampa per le edizioni Dover (New York, 1994).

Registrazione consigliata

A. SCHÖNBERG, *Pierrot lunaire* (Christine Schäfer, soprano; Ensemble InterContemporain; dir. Pierre Boulez); un CD (Deutsche Grammophon 457 630-2 GH).