Due occhi, due epoche

Alban Berg e il Lied *Schliesse mir die Augen beide*

di Gianluca Di Donato

XXXIII Convegno della Società Italiana di Musicologia — Palermo

Il Lied *Schliesse mir die Augen beide* rappresenta un caso quasi unico nella produzione musicale del Novecento. Alban Berg musicò lo stesso testo poetico due volte, nel 1907 e nel 1925, a diciotto anni di distanza. Non è raro che un compositore torni su un testo già musicato: Schubert lo fa con *Rastlose Liebe*, Wolf ricompone alcuni Lieder giovanili. Ma qui la distanza stilistica tra le due versioni è talmente radicale da far sembrare quasi impossibile che appartengano allo stesso autore. Il testo resta identico; tutto il resto cambia.

Questa doppia versione consente di osservare, attraverso un identico testo poetico, la trasformazione del linguaggio musicale e della sensibilità espressiva di Berg in modo straordinariamente diretto. Come due fotografie dello stesso soggetto scattate in epoche diverse: il soggetto non si è mosso, ma la luce, l'obiettivo e l'occhio di chi fotografa sono completamente diversi.

Il testo poetico

La poesia di Theodor Storm ha una storia filologica non banale. Storm scrisse una prima versione del testo attorno al 1849, in una lettera a Emma Klingelfeld. La versione definitiva fu pubblicata nella raccolta *Gedichte* del 1852. Due quartine, rime alternate, metrica regolare: un ritmo cullante, adatto alla messa in musica.

La poesia costruisce la propria forza sull'ambiguità semantica del gesto iniziale. *Chiudimi entrambi gli occhi — schliesse mir die Augen beide —* può evocare il sonno, l'abbandono erotico o la morte. Storm non risolve questa ambiguità. La tensione tra eros e thanatos è un tratto ricorrente nella lirica romantica tedesca, ma Storm la tratta con una concisione che la rende insolitamente versatile come testo da musicare: le parole si prestano a letture radicalmente diverse senza perdere coerenza interna.

Il germanista Ladislao Mittner definì il testo come l'espressione del "desiderio di tremare nella mano dell'amata, di vibrare all'unisono con lei": una lettura che coglie bene la tensione tra possesso e dissoluzione, tra il desiderio di tenere e quello di essere tenuto. È anche per questo che Berg poté tornare sullo stesso testo diciotto anni dopo attribuendogli un significato completamente diverso: l'ambiguità di Storm non si consuma, resta disponibile.

Vienna 1907: il giovane Berg

Berg compose la prima versione nella primavera del 1907. Ha ventidue anni, studia con Schönberg dall'ottobre del 1904, e vive nella Vienna del tramonto imperiale. Mahler dirige ancora l'Opera, Klimt e Schiele rinnovano le arti visive, Karl Kraus e Adolf Loos smantellano l'ornamento come categoria estetica. Freud ha già pubblicato *L'interpretazione dei sogni* (1900) e le sue teorie sull'inconscio circolano negli ambienti intellettuali viennesi con la forza di una scossa sismica culturale.

In musica domina ancora il Tardo Romanticismo. Wagner è morto da ventiquattro anni, ma la sua influenza è onnipresente. Strauss ha appena composto *Salome* (1905), Mahler lavora all'Ottava Sinfonia. Anche Schönberg non ha ancora abbandonato la tonalità: la *Kammersymphonie* op. 9 è del 1906, mentre le prime opere atonali arriveranno solo tra il 1908 e il 1909 con i Tre pezzi per pianoforte op. 11. I Lieder op. 2 di Schönberg, che Berg conosce direttamente, mostrano già quell'equilibrio instabile tra centri tonali e cromatismo diffuso che Berg fa proprio con una naturalezza sorprendente per un compositore ancora in formazione.

Berg dedica il Lied alla futura moglie Helene Nahowski con parole tenere e ironicamente allusive: "L'idea di questo Lied mi offre un'ottima occasione per poterti rimandare la lettera che hai respinto ieri sera. Tanti, tanti baci sulle mani della mia splendida sinfonia in re minore!" Il riferimento alla "sinfonia in re minore" resta enigmatico: nella lettera del 1925 ad Adorno, Berg stesso afferma che il Lied del 1907 è in do maggiore. Si tratta verosimilmente di un codice privato tra i due innamorati, slegato dalla tonalità effettiva del brano.

Analisi della versione 1907

La struttura è tripartita: A–B–A', tipica del Lied romantico da Schubert in poi. La sezione A espone il materiale tematico in do maggiore, con una melodia cantabile dal profilo ondulato — quasi un *Bogen*, un arco — che traduce musicalmente le "onde di dolore" del testo (*Welle auf Welle*). L'ambitus vocale è contenuto, poco più di un'ottava e mezza, e il pianoforte ha un ruolo avvolgente con una scrittura accordale vicina alla poesia pianistica brahmsiana.

L'armonia è post-wagneriana nel senso tecnico più preciso: il testo armonico è costruito su una trama di accordi di settima di sensibile, seste napoletane e cromatismi che sfumano la percezione del centro tonale senza dissolverlo. È la *erweiterte Tonalität* — tonalità allargata — che Berg condivide con lo Schönberg dei *Gurrelieder* e con il Mahler delle *Kindertotenlieder*. Le cadenze sono riconoscibili ma ritardate, sospese, spesso evase: l'accordo di dominante non risolve dove ci si aspetta; la tonica arriva tardi, quasi a malincuore.

La sezione centrale (B) porta un'intensificazione dinamica e armonica che culmina sulla parola *Schmerz* — dolore — con il momento di tensione massima del brano. La ripresa A' riprende il materiale iniziale in forma variata e si chiude con un dolce decrescendo. La composizione dura

circa due minuti, trentanove battute in totale. Il rapporto testo-musica segue la tradizione del Lied romantico: la musica interpreta le parole senza rotture formali, ogni frase poetica trova un corrispettivo musicale chiaro. C'è ancora una fiducia nel fatto che la parola e il suono possano camminare insieme.

Il salto storico: 1925

Saltiamo al 1925. Il mondo è completamente cambiato. La Grande Guerra ha distrutto l'Impero austro-ungarico e con esso un intero sistema di certezze estetiche. Berg ha quarant'anni, ha conosciuto il fronte tra il 1915 e il 1918, e ha appena ottenuto un grande successo con il *Wozzeck*, andato in scena a Berlino il 14 dicembre 1925, diretto da Erich Kleiber con centoquattro prove. Schönberg ha codificato il metodo dodecafonico nelle op. 23, 24 e 25 (1920–1923), e Berg ne sperimenta le potenzialità con la cautela di chi non vuole tagliare i ponti con il passato.

In una lettera a Theodor W. Adorno del settembre 1925, Berg scrive: "Due Lieder sullo stesso testo su due pagine a fronte: il primo, composto in do maggiore circa venticinque anni fa; il secondo, scritto oggi nel più rigoroso stile con dodici note." In realtà gli anni trascorsi sono diciotto, non venticinque: il divario artistico e umano gli appare talmente ampio da distorcere la memoria cronologica. Poco dopo, in ottobre, scrive a Webern di aver terminato il nuovo Lied "seriale". È il suo primo esperimento compiuto con il metodo delle dodici note, concepito come omaggio per una cartella commemorativa destinata a Emil Hertzka, direttore della Universal Edition.

Parallelamente emerge una dimensione biografica più complessa. Come ha dimostrato George Perle nel 1977, sulle pagine del *Musical Times* e poi nel volume dedicato alla musica di Berg, la *Lyric Suite* (1925–26) fu dedicata segretamente a Hanna Fuchs-Robettin, sorella dello scrittore Franz Werfel, con la quale Berg aveva avviato una relazione clandestina nel maggio 1925. La scoperta si basa sulla partitura annotata ritrovata a Basilea, con dediche e chiavi simboliche scritte di mano di Berg, e sul carteggio tra i due emerso successivamente. Il Lied del 1925 utilizza la stessa serie dodecafonica impiegata nella *Lyric Suite* e ne condivide verosimilmente la destinazione affettiva. Se il Lied del 1907 era per Helene — futuro, speranza, amore legittimo — quello del 1925 appartiene a Hanna: amore impossibile, clandestino, segnato dall'impossibilità stessa.

Il *Mutterakkord* e la serie

Per comprendere la struttura del Lied del 1925 è necessario spiegare cos'è il *Mutterakkord* di Fritz Heinrich Klein. Klein — allievo di Schönberg e poi di Berg — sviluppò questo accordo nel 1921, impiegandolo nella composizione *Die Maschine* op. 1. Si tratta di un accordo che contiene simultaneamente tutte le dodici note della scala cromatica e, tra note adiacenti, tutti gli

undici intervalli possibili: dal semitono alla settima maggiore. Una struttura di completezza intervallare assoluta, concepita come matrice sonora universale.

Berg aveva già utilizzato il *Mutterakkord* negli *Altenberg-Lieder* op. 4 (1912), inserendolo come accordo verticale nell'accompagnamento orchestrale. Nel Lied del 1925 compie un'operazione strutturalmente diversa: trasforma la simultaneità verticale dell'accordo in una sequenza melodica orizzontale, costruendo così la serie dodecafonica su cui è basato l'intero brano. Questa linearizzazione diventa la serie di riferimento anche per la *Lyric Suite*, composta negli stessi mesi. La stessa serie porta in sé i codici biografici e affettivi ricostruiti da Perle: i simboli H e B (in notazione tedesca, si naturale e si bemolle, le iniziali di Hanna e Berg) sono presenti nella serie come elementi criptati, intellegibili soltanto a chi conosce la chiave.

Va però precisato che Berg non applica la serie con il rigore di Webern. La usa con grande libertà: ripete note, omette classi di altezza in certi passaggi, inverte e retrograda secondo esigenze espressive. Il metodo non è una legge ma uno strumento. La stessa libertà si ritroverà nel *Concerto per violino* (1935), dove la serie è costruita in modo da contenere triadi perfette e da permettere citazioni quasi tonali — una convivenza tra vecchio e nuovo che Webern non avrebbe mai accettato.

Analisi della versione 1925

La durata quasi raddoppia rispetto alla versione 1907: settantacinque battute contro trentanove. Ma non per aggiunta di materiale tematico. Il tempo musicale è dilatato, i silenzi entrano come elementi costitutivi della forma. Tra una nota e l'altra, tra una frase vocale e la risposta del pianoforte, si aprono spazi che non sono pause in senso tradizionale ma parte integrante del discorso.

La linea vocale abbandona completamente la cantabilità del 1907. Procede per salti di settima, nona e decima, con un ambitus che supera le due ottave. Non è più un arco melodico ma una traiettoria frammentata, dove ogni salto porta il peso di un'intenzione espressiva autonoma. Non si canta: si enuncia, si scolpisce ogni sillaba. Le indicazioni dinamiche e agogiche si moltiplicano, dal pianissimo triplo al forte, rendendo il tempo fluido e instabile.

Il pianoforte non accompagna più nel senso tradizionale. Dialoga con la voce in spazi rarefatti, con note isolate e vuoti eloquenti. La parola è analizzata, scomposta sillaba per sillaba. Il senso poetico non nasce dalla linearità melodica ma dalla frammentazione e dal silenzio — dal modo in cui il suono si stacca dal suono e lascia un vuoto che parla da solo.

Alla fine del Lied compare la serie completa, dispiegata nella sua interezza dal grave all'acuto: il *Mutterakkord* disteso in forma melodica come un sigillo conclusivo. L'esaurimento della serie

coincide con l'esaurimento della voce. Il silenzio dopo l'ultima nota non è una chiusa — è la forma stessa del congedo.

Il cambiamento di funzione espressiva

Le due versioni mettono in scena due modi opposti di stare al mondo. Nel 1907 la musica conserva l'idea che il linguaggio possa mediare tra sentimento e forma, tra interiorità e spazio condiviso. Il discorso è coerente, comprensibile. Nel 1925, dopo la guerra e la crisi delle certezze, quella fiducia è perduta: il linguaggio musicale tradizionale non basta più. La parola diventa puro suono, la sintassi spezzata, i silenzi eloquenti.

Eppure, Berg non rompe con la tradizione come farà Webern. La dodecafonia per lui non è una rivoluzione distruttiva ma un'evoluzione del linguaggio: la serie nasce da un accordo che ha ancora una logica intervallare interna. Il suo approccio resta più vicino a Mahler — che dilata e deforma la tonalità senza mai abbandonarla del tutto — che a Webern, che la brucia alle spalle senza rimpianti.

Il paradosso fondamentale è che, pur restando identico il testo poetico, il significato del Lied cambia radicalmente. La musica si fa specchio di una trasformazione non solo stilistica ma esistenziale. Anche biograficamente tutto si capovolge: nel 1907 Helene rappresenta il futuro possibile, l'amore legittimo che diventerà matrimonio. Nel 1925 Hanna è l'amore impossibile, clandestino, segnato dall'impossibilità stessa di nominarsi.

C'è infine un paradosso editoriale. Hertzka non pubblicò mai i due Lieder durante la vita di Berg. Una prima edizione parziale apparve nel 1930 sulla rivista *Die Musik*, ma passò inosservata. Solo nel 1955, vent'anni dopo la morte del compositore, la Universal Edition pubblicò l'edizione definitiva — rivelando quello che nel frattempo era diventato uno dei documenti più preziosi per comprendere la parabola artistica di Berg.

Conclusione

Schliesse mir die Augen beide è uno specchio della trasformazione del linguaggio musicale nel primo Novecento, non in senso astratto ma incarnata in una vicenda biografica precisa. I due Lieder non esistono solo come oggetti estetici separati: esistono soprattutto nel confronto, nell'ascolto consecutivo che svela la distanza tra un mondo e l'altro.

Il Lied del 1907 appartiene ancora a un orizzonte in cui la musica consola e il sentimento trova forma. Quello del 1925 nasce da un mondo in cui queste certezze si sono dissolte, in cui la frammentazione non è una scelta stilistica ma una necessità — il solo modo onesto di dire qualcosa dopo la guerra, dopo il crollo dell'impero, dopo la perdita di un amore che non si può nominare.

Nel confronto tra questi due brani si riflette il passaggio dall'Ottocento al Novecento musicale: dal sogno di unità romantica alla consapevolezza della frammentazione modernista, dal Romanticismo tardo alla modernità post-traumatica. Berg fa della musica una necessità biografica, una testimonianza diretta della propria trasformazione interiore. Non è storia dell'arte nel senso accademico del termine: è la traccia di un'esistenza che attraversa il proprio tempo senza potersene sottrarre.