

Introduzione

Sarà anche vero che, come volevano Casella e Milhaud, noi latini siamo immuni dall'espressionismo, lo ricorda anche uno dei saggi che incontreremo più avanti, eppure fra le diciannove tavole incluse in quel libro manifesto che è *Expressionismus* (1916) di Hermann Bahr, una riproduce un'opera di Boccioni.¹ Vera o, almeno in parte, presunta che sia, questa *immunitas* non ha tuttavia impedito che la tradizione nostrana di studi sull'espressionismo tedesco, nelle sue forme musicali, letterarie, pittoriche, ma anche teatrali e cinematografiche, sia stata nel tempo quanto mai ricca e feconda. Non sfuggiva, nella ricerca sulle avanguardie storiche, nella esplorazione delle radici del moderno, come l'espressionismo avesse introdotto paradossali forme di convivenza, fra radicalità e astrazione, fra gesto e parola, fra estremismi morali e spirituali silenzi, in quanto segno di una lacerazione che è stata elemento inconfondibile della modernità. Anche se quelle e altre dicotomie sono fra le strutture di pensiero che più si sono allontanate dagli attuali orizzonti estetici. Non è un caso se proprio quest'anno il teatro alla Scala ha messo in scena una rappresentazione di *Die tote Stadt* (1920) di Korngold, con regia e scenografia dichiaratamente post-moderne, quanto mai compiaciute nel celebrare un disinvolto espressionismo lirico e borghese, clownesco e kitsch. Dotate quindi di atmosfere abissalmente lontane dalle regie angosciose e da incubo degli anni più vicini alla data di composizione o alla prima dell'opera. L'espressionismo come spazio di tensione fra forze che si contrappongono ma tendono l'una verso l'altra in senso centripeto, suscita ancora qualche spavento, e un musicista come Korngold, hollywoodiano già prima di aver attraversato l'oceano, funziona perfettamente. Il che non vuol dire, ben inteso, che la regia, di Graham Vick, non si faccia ammirare, e che Korngold non meriti di essere ricordato.

Più che farsi inghiottire dal vorace buco nero dell'espressionismo, gli scritti compresi in questo numero vi orbitano attorno, tenendosi alla dovuta distanza. Con l'eccezione del saggio di Paolo Petazzi che punta al cuore di una relazione fra le più cruciali

¹ La tavola, insieme alle altre, è opportunamente mantenuta anche nella versione italiana: HERMANN BAHR, *Espressionismo*, trad. it. e postfazione di Fabrizio Cambi, Scurelle (TN), Silvy, 2012, p. 93.

dell'espressionismo, in cui si sono messe a confronto musica e pittura (e non soltanto). Finché dura, lo scambio d'idee fra Schönberg e Kandinskij è un incontro nel segno dell'inconscio, di una comune aspirazione a trasferire nell'arte processi interiori. Incontro tanto istintivo e annunciato che *Il suono giallo* e *La mano felice* sono realizzati, nello stesso 1911, del tutto indipendentemente l'uno dall'altro. Ancora a Schönberg, ma ad anni decisamente precedenti, rimanda *Il poema sinfonico nell'opera giovanile di Arnold Schönberg*, di Francesco Finocchiaro, che studia in particolare tre composizioni incompiute dell'artista da giovane: abbozzi di poemi sinfonici, intorno al 1898, che possono apparire come cartoni preparatori di *Verklärte Nacht*. E con l'idea che l'esperienza della musica a programma non abbia esercitato un'influenza solo sui primi *Lieder*, ma sia rimasta come modello segreto anche nel seguito.

Restando a Schönberg, forse non avremmo mai pensato al suo *Manuale di armonia* come a una fonte d'ispirazione per Georg Trakl; che resta, ben inteso, il poeta d'elezione per Webern. Ce lo ricorda Chiara Sandrin, nel suo *Il principio dissonante*, uno studio sulle ascendenze della lirica di Trakl da Hölderlin e Novalis: le corrispondenze fra musica, linguaggio e matematica, in Novalis, l'assenza di mediazioni nel linguaggio paratattico di Hölderlin, il valore sonoro della parola, in tutti e due. E l'espressionismo? Le prospettive critiche sembrano mutate e, se ancora negli anni '60 Mittner giudicava le liriche più belle di Trakl come l'esito poetico più alto dell'espressionismo, oggi si preferisce parlare di una sua sostanziale estraneità al movimento.

In un'orbita solo un po' più lontana, Massimo Bonifazio, con *La parola, il gesto e l'urlo* prende in considerazione i tratti espressionisti – si parla di «espressionismo episodico» – dell'*Elektra* di Hofmannsthal. Viene alla luce il ruolo fondamentale avuto, nel dar vita a questa «sacerdotessa senza rito», come la chiamava Luciano Zagari,² dai primi interpreti, l'attrice Gertrud Eysoldt e il regista Max Reinhardt. Una fascinazione che non manca di estendersi qualche anno dopo anche all'opera di Richard Strauss.

Chiude Angela Carone con un lavoro che potremmo dire di storia della ricezione, *L'espressionismo al XXVII Maggio musicale fiorentino*. Una di quelle occasioni, siamo nel lontano 1964, nei cui confronti sarebbe ampiamente giustificato il consueto rimpianto dei tempi andati. Colpisce, come ricaviamo dalla ricostruzione dell'autrice, la disinvoltura con cui si attribuivano all'espressionismo musiche e geografie alquanto estranee: così il *Naso* di

² LUCIANO ZAGARI, «Sacerdotessa senza rito». *Hofmannsthal e la tragedia "ironica" di Elektra*, in *Tra simbolismo e avanguardie. Studi dedicati a Ferruccio Masini*, a cura di Caterina Graziadei et alii, Roma, Editori riuniti, 1992, pp. 5-39.

Shostakovich finiva per risultare il maggior successo musicale dell'iniziativa. E tuttavia niente al confronto con quanto scriveva una trentina d'anni prima Gottfried Benn, che nel rivendicare la creatività del movimento si spingeva a farne un fenomeno di portata totalmente europea, con inclusioni, Picasso, Braque, Carrà, Brancusi, Stravinskij, Malipiero, Honegger...³ che non possono non apparire oggi del tutto sorprendenti.

³ GOTTFRIED BENN, *L'Espressionismo*, trad. it. di G. Russo, in *Lo smalto sul nulla*, a cura di Luciano Zagari, Milano, Adelphi, 1992, pp. 146-162.