

CHIARA SANDRIN

Il principio dissonante.

Su un paradigma romantico e le sue variazioni nella lirica di Georg Trakl

Jeder Keim ist eine Dissonanz.

NOVALIS¹

Das Lied aus einem einzigen Motiv,
in dem der Keim zu allem,
was einst wird, enthalten ist.

ANTON WEBERN²

Nel 1919 Kurt Pinthus pubblicò nell'antologia *Menschheitsdämmerung*³ dieci liriche di Trakl. L'antologia, che in questa prima edizione si presentava con il sottotitolo *Symphonie jüngster Dichtung*, uscì nel 1922 in un'edizione ampliata con il nuovo sottotitolo *Ein Dokument des Expressionismus* e con questa presentazione è rimasto uno dei più famosi, forse in assoluto il più famoso, tra i testi di riferimento nella storia della ricezione dell'Espressionismo. La pubblicazione dei due volumi di poesie preparati per la stampa dallo stesso Trakl e della raccolta di testi curata da Karl Röck subito dopo la sua morte era stata affidata all'editore Kurt Wolff, riconosciuto come l'editore di riferimento degli Espressio-

¹ «Ogni germe è una dissonanza», NOVALIS, *Das philosophische Werk II*, a cura di Richard Samuel, Stuttgart Kohlhammer, 1983, p. 581. Quando non diversamente specificato tutte le traduzioni dal tedesco sono dell'autrice.

² «Il Lied da un unico motivo, in cui è contenuto tutto quello che un giorno diventerà», nota di diario del 4 febbraio 1905, cit. in FRIEDHELM DÖHL, *Webern. Weberns Beitrag zur Stilwende der Neuen Musik. Studien über Voraussetzung, Technik und Ästhetik der "Komposition mit 12 aufeinander bezogenen Tönen*, München – Salzburg, Musikverlag Emil Katzschler, 1976, p. 386.

³ KURT PINTHUS, *Menschheitsdämmerung. Symphonie jüngster Dichtung*, Rowohlt, Berlin, 1920; «*Menschheitsdämmerung. Ein Dokument des Expressionismus, mit Biographien und Bibliographien*, Rowohlt, Berlin, 1922. Le liriche di Trakl presenti nell'antologia sono le seguenti: *De profundis, Ruh und Schweigen, In den Nachmittag geflüstert, An den Knaben Elis, Elis, Helian, Der Herbst des Einsamen, Abendlied, Sebastian im Traum, Gesang des Abgeschiedenen*.

nisti.⁴ Lo stesso editore Kurt Wolff pubblicò nel 1913, nel numero 7-8 della serie «Der Jüngste Tag», dedicata ai poeti emergenti,⁵ il primo volume di poesie di Trakl.⁶

Nonostante questi dati storico-biografici e nonostante la facile individuazione, all'interno dell'opera di Trakl, di temi e forme riconducibili all'Espressionismo tedesco,⁷ i maggiori interpreti sono concordi nel dichiarare una sua sostanziale estraneità al movimento,⁸ «per l'assenza di una dichiarata intenzionalità estetica espressionista, della protesta politico-sociale e di un ottimismo attivista, come pure per il suo isolamento rispetto ai gruppi».⁹ La lontananza dallo slancio programmatico degli espressionisti è sottolineata anche da Werner Kohlschmidt¹⁰ che riconosce piuttosto nella poesia trakliana la preminenza dell'eredità di Novalis e di Hölderlin, interpretati da Trakl nel senso di una radicale distruzione del mondo romantico.

Il riferimento a Novalis è presente nell'opera di Trakl in diversi contesti ed emerge in particolare nell'evidente affinità, risultato di un'intesa profonda, del linguaggio di

⁴ Cfr. BEN MORGAN, *Georg Trakl in Kontext. Poetry and Experience in the Cultural Debates of the Brenner Circle*, «Oxford German Studies», XLI (2012), pp. 327-347: 330; cfr. inoltre WOLFRAM GÖBEL, *Der Kurt Wolff Verlag, 1913-1930. Expressionismus als verlegerische Aufgabe*, 3 voll., Frankfurt am Main, Buchhändler-Vereinigung, 1977 (Archiv für die Geschichte des Buchwesens, XV, 3-4; XVI, 6).

⁵ La collana «Der Jüngste Tag», indicata da W. GÖBEL (*Der Kurt Wolff Verlag 1913-1930*, cit., p. 568) come la più importante collana editoriale espressionista, pubblicò, fra gli altri, testi di Gottfried Benn, Max Brod, Franz Kafka, Yvan Goll, Oskar Kokoschka, Carl Sternheim, Franz Werfel. Cfr. B. MORGAN, *Georg Trakl in Kontext*, cit., p. 330.

⁶ GEORG TRAKL, *Gedichte*, Leipzig, Kurt Wolff Verlag, 1913 («Der Jüngste Tag», VII-VIII).

⁷ Trakl entra in contatto con le nuove tendenze artistiche e letterarie viennesi nel 1909 attraverso il suo amico d'infanzia Erhard Buschbeck, introdotto a sua volta nell'ambiente da Hermann Bahr. Grazie a Buschbeck, Trakl visita la Internationale Kunstschau, dove scopre con profondo turbamento l'opera di Kokoschka. Buschbeck era inoltre molto impegnato all'interno dell'Akademischer Verband für Literatur und Musik, un'associazione volta alla diffusione delle idee dell'avanguardia artistica tra gli studenti, attraverso l'organizzazione di conferenze, concerti, mostre e attraverso la pubblicazione della rivista letteraria «Der Ruf», il più importante documento del primo espressionismo viennese. Grazie alla sua partecipazione alle attività dell'associazione, sebbene non sia possibile sapere con esattezza quanto questa sia stata assidua, Trakl incontra figure fondamentali per la sua crescita artistica e intellettuale, come Karl Kraus, e riflette su nuove possibilità espressive nell'ambito della composizione poetica. Stringe rapporti di amicizia, oltre che con Kokoschka, anche con Adolf Loos, che incontra spesso e che gli offre un viaggio (che resterà il suo unico viaggio) a Venezia. La sua reazione alle critiche del pubblico nei confronti delle nuove espressioni artistiche è netta: in occasione del concerto-scandalo con musica di Schönberg organizzato da Buschbeck all'interno delle attività dell'Akademischer Verband, prende decisamente le difese di Buschbeck, così come non esita a difendere la potenza dell'architettura dell'edificio sul Michaelerplatz di Loos.

⁸ Tra i critici italiani, oltre all'interpretazione di Ladislao Mittner nella sua *Storia della letteratura tedesca* (Torino, Einaudi, 1971, I-III), cfr. GIUSEPPE DOLEI, *L'arte come espiazione imperfetta. Saggio su Trakl*, Roma, Artemide, 1999; IDA PORENA, *La verità dell'immagine. Una lettura di Georg Trakl*, Roma, Donzelli, 1998; GRAZIA PULVIRENTI, *Introduzione*, in GEORG TRAKL, *Poesie*, a cura di G. Pulvirenti, Venezia, Marsilio, 1999.

⁹ G. PULVIRENTI, *Introduzione*, cit., p. 31.

¹⁰ WERNER KOHLSCHMIDT, *Der deutsche Frühexpressionismus im Werke Georg Heyms und Georg Trakls*, «Orbis Litterarum», IX (1954), pp. 2-17.

entrambi, nella ricorrenza di immagini e figure, e soprattutto nell'attenzione alla sonorità della parola, alla sua qualità evocativa, specialmente nella corrispondenza di suono e colore. La profondità (del cuore, della voce, della terra) come luogo di custodia e di trasmissione di memoria, luogo di un incontro prezioso, è il tema fondamentale di *An Novalis*, un componimento che ci è pervenuto in tre versioni frammentarie. In ognuna delle versioni è presente, in diverse varianti, il motivo dell'ammutolire del canto¹¹ unito all'immagine del fiore: la voce poetica, come "lamento" sprofondato in un fiore (la seconda stesura cita esplicitamente la *blaue Blume*, il fiore azzurro novalisiano), «fortlebt im nächtlichen Haus der Schmerzen» (continua a vivere nella casa notturna del dolore). Il poema, una parola che continua a vivere, fiorendo dalla «terra buia», diventa il luogo che custodisce la memoria di un dolore ammutolito. La terza stesura¹² recita:

In dunkler Erde ruht der heilige Fremdling	In terra scura riposa l'adorato straniero
In zarter Knospe	In tenera gemma
Wuchs dem Jüngling der göttliche Geist,	Cresceva nel giovane lo spirito divino,
Das trunkene Saitenspiel	L'ebbro suono di corde
Und verstummte in rosiger Blüte.	E tacque in un fiorire rosato.

An Novalis riprende e ripete, attingendo dall'inventario poetico di Novalis, parole e immagini in cui si condensa un programma poetologico che evidentemente Trakl intende accogliere e sviluppare. Trakl ha colto l'importanza che Novalis attribuisce a una parola che vuole emanciparsi dal principio imitativo, inteso come principio regolatore della composizione artistica, e condivide evidentemente il ruolo che, in questo tentativo di emancipazione, Novalis attribuisce alla musica, con l'indicazione di una contiguità del linguaggio musicale con il linguaggio matematico e con la conseguente liberazione dal vincolo della *mimesis*. Un passo del *Monolog* osserva come la vera essenza del linguaggio possa essere colta solo quando se ne comprenda l'autonomia:

Se solo si potesse spiegare alla gente che il linguaggio si comporta come le formule matematiche – queste formano un mondo a parte – giocano solo tra di loro, non esprimono altro che la loro natura meravigliosa, e proprio per questo sono così espressive, proprio per questo in esse si rispecchia la strana relazione tra le cose.¹³

¹¹ «Vom dunklen Munde nahm ein Gott ihm die Klage» (Dalla bocca scura gli prese un dio il lamento).

¹² GEORG TRAKL, *Dichtungen und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe*, a cura di Walther Killy e Hans Szklenar, Salzburg, Otto Müller, 1969, p. 324.

Il valore straniante della musica, inteso nel suo senso positivo, si precisa in queste considerazioni di Novalis, attraverso l'analogia che egli stabilisce tra musica, linguaggio e matematica, come un elemento fondamentale della poetica romantica, oltre che dell'estetica musicale settecentesca. Nell'*Allgemeines Brouillon*, la cui struttura frammentaria ed enciclopedica è sorretta da un fondamentale principio matematico, esposto in numerose varianti, emerge ancora più precisamente l'interrelazione che può stabilirsi tra le diverse arti e le scienze, a partire dall'applicazione di un procedimento creativo, basato sull'analisi combinatoria, rintracciabile in ognuna di esse. In un frammento si legge per esempio:

Non ha la musica qualcosa dell'analisi combinatoria e viceversa? Le armonie numeriche – l'acustica aritmetica – fanno parte dell'analisi combinatoria. I numeratori sono le vocali matematiche – tutti i numeri sono *numeratori*. L'analisi combinatoria porta al fantasticare in numeri e insegna l'*arte della composizione dei numeri*, il basso continuo matematico. (Pitagora, Leibniz). Il linguaggio è uno strumento musicale di idee. Il poeta, l'oratore e il filosofo *suonano* e compongono grammaticalmente. Una fuga è del tutto logica o scientifica – può essere trattata anche poeticamente.¹⁴

Nella libera associazione di segni numerici o verbali qui descritta, Novalis cerca un modo di rappresentazione non più basato sul loro valore semantico, che egli nega, ma su un «significato» nuovo, che emerge dalla combinazione sintattica sempre diversa, costruita di volta in volta dall'incontro delle vocali, intese come suoni, come numeri. Si tratta di un'esplorazione¹⁵ dei segni, più che del loro uso ai fini della rappresentazione. L'ambiguità del segno, la perdita di fiducia nel suo valore rappresentativo, diventa allora la premessa per una ricerca cui Novalis si dedica con attenzione crescente negli ultimi due anni della sua vita, in un tentativo di precisazione e di definizione della poesia romantica in cui creazione poetica e riflessione poetologica si integrano vicendevolmente. Nell'esplorazione delle

¹³ «Wenn man den Leuten nur begreiflich machen könnte, daß es mit der Sprache wie mit den mathematischen Formeln sei – sie machen eine Welt für sich aus – sie spielen nur mit sich selbst, drücken nichts als ihre wunderbare Natur aus, und eben darum sind sie so ausdrucksvoll – eben darum spiegelt sich in ihnen das seltsame Verhältnisspiel der Dinge», NOVALIS, *Monolog*, in Id., *Die Werke Friedrich von Hardenbergs*, a cura di Paul Kluckhohn e Richard Samuel, Stuttgart Kohlhammer, 1965², II: *Das philosophische Werk I*, pp. 672-673: 672.

¹⁴ «Hat die Musik nicht etwas von der Combinatorischen Analysis und umgekehrt. Zahlen Harmonieen – Zahlen acustik – gehört zur Combinatorischen Analysis. Die Zähler sind die mathematischen Vokale – alle Zahlen sind *Zähler*. Die Combinatorische Analysis führt auf ZahlenFantasieren – und lehrt die *Zahlen compositionskunst* – den mathematischen Generalbaß. (Pythagoras. Leibnitz.) Die Sprache ist ein musicalisches Ideen Instrument. Der Dichter, Rhetor und Philosoph *spielen* und componiren grammatisch. Eine Fuge ist durchaus *logisch* oder wissenschaftlich – Sie kann auch poetisch behandelt werden», NOVALIS, *Das allgemeine Brouillon. Materialien zur Enzyklopädistik 1798/99*, a cura di Hans-Joachim Mähl, Hamburg, Meiner, 1993, n. 547, p. 360.

¹⁵ JOHN NEUBAUER, *The Emancipation of Music from Language. Departure from Mimesis in Eighteenth-Century Aesthetics*, New Haven – London, Yale University Press, 1986, p. 202.

diverse possibilità combinatorie dei segni, alla ricerca di quella «romantische Poëtik» che egli definisce come «l'arte di *straniare* in modo *piacevole*, di rendere un oggetto straniero e tuttavia noto e accattivante»,¹⁶ Novalis è guidato da un interesse crescente per il linguaggio musicale, che coincide storicamente con la comparsa sullo scenario musicale europeo della grande musica strumentale, con l'opera sinfonica di Beethoven. Come Wackenroder, anche Novalis assegna al linguaggio musicale possibilità ulteriori rispetto al linguaggio verbale; ma se per Wackenroder il linguaggio musicale risuona là dove la parola è costretta a tacere,¹⁷ per Novalis la parola vuole continuare ad esprimersi adottando i modi della musica.¹⁸ L'attenzione rivolta all'indipendenza dell'immaginazione teorizzata nel primo romanticismo porta Novalis a considerare il primato della fiaba e del frammento, per la suggestione che tali generi letterari esercitano su un lettore considerato come libero e partecipe interlocutore di un linguaggio mobile, indeterminato.

Narrazioni, senza nesso, ma con associazione, come sogni. Poesie meramente *sonore* e piene di belle parole, ma senza alcun significato e alcun nesso – tutt'al più comprensibili in alcune strofe – come frammenti delle cose più svariate. Se mai, la vera poesia può avere un senso *allegorico* in grande e esercitare un influsso indiretto, come musica, ecc. Perciò la natura è puramente poetica, e così pure la camera di un mago, di un fisico, una stanza per bambini e una dispensa.¹⁹

La “ripetizione”²⁰ come esercizio teso alla ricerca di astrazione e alla sonorità interiore è riconducibile, pur nella sua profonda diversità, a quanto Kandinsky scrive in un passo di *Über das Geistige in der Kunst* (1912):

¹⁶ «[D]ie Kunst, auf eine *angenehme* Art zu befremden, einen Gegenstand fremd zu machen und doch bekannt und anziehend», NOVALIS, *Fragmente und Studien 1799-1800*, in Id., *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*, cit., III: *Das philosophische Werk II*, pp. 525-694: 685.

¹⁷ Le considerazioni di Wackenroder sul linguaggio, sviluppate a conclusione di un percorso poetologico che ha visto il suo interesse per l'arte orientarsi sempre più decisamente nel passaggio dalla pittura alla musica, manifestano un radicale scetticismo nei confronti di ogni possibilità espressiva: solo alla musica e, paradossalmente, proprio grazie all'alto grado di mistero del suo linguaggio, è riconosciuta la possibilità di cogliere e di lasciar emergere, scendendo all'interno della percezione stessa, il senso profondo dell'anima e delle cose. Cfr. WILHELM HEINRICH WACKENRODER, *Sämtliche Werke und Briefe*, Heidelberg, Winter Verlag, 1991, I, pp. 216-223.

¹⁸ Cfr. J. NEUBAUER, *The Emancipation of Music from Language*, cit., p. 203.

¹⁹ «Erzählungen, ohne Zusammenhang, jedoch mit Association, wie Träume. Gedichte – *blos wohlklingend* und voll schöner Worte – aber auch ohne allen Sinn und Zusammenhang – höchstens einzelne Strofen verständlich – sie müssen, wie lauter Bruchstücke aus den verschiedenartigsten Dingen seyn. Höchstens kann wahre Poësie einen *allegorischen* Sinn im Großen haben und eine indirecte Wirkung wie Musik etc. thun – die Natur ist daher rein poëtisch – und so die Stube eines Zauberers – eines Physikers – eine Kinderstube – eine Polter und Vorrathskammer», NOVALIS, *Fragmente und Studien 1799-1800*, cit., p. 572.

²⁰ Sulla ripetizione in Trakl cfr. KARL MAGNUSON, *Consonant Repetition in the Lyric of Georg Trakl*, «Germanic Review», I (1962), pp. 263-281.

La parola è un suono interiore. Questo suono interiore deriva in parte (forse principalmente) dall'oggetto, a cui la parola funge da nome. Ma quando non si vede l'oggetto stesso bensì se ne ode solo il nome, nella mente dell'ascoltatore si forma la rappresentazione astratta, l'oggetto smaterializzato, sul quale produce immediatamente una vibrazione nel "cuore". [...] L'uso abile, conforme al *sentire* poetico di una parola, una ripetizione *interiormente* necessaria della stessa due, tre, più volte, può condurre non solo a un'amplificazione del suono interiore ma a portare in luce ancora altre proprietà spirituali della parola non ancora sospettate. Infine, quando una parola viene ripetuta spesso (gioco caro all'infanzia...), perde il senso esteriore della denominazione. Analogamente viene dimenticato addirittura il senso, divenuto astratto, dell'oggetto designato e viene messo a nudo solo il suono puro della parola. Questo suono "puro" lo udiamo forse inconsapevolmente anche nella consonanza con l'oggetto reale o con l'oggetto successivamente divenuto astratto. In quest'ultimo caso, però, questo suono puro viene in primo piano ed esercita una pressione diretta sull'anima. L'anima perviene a una vibrazione senza oggetto, la quale è ancora più complessa, vorrei dire "più sovrasensibile", dell'emozione che danno all'anima i rintocchi di una campana, il suono di una corda, il rumore prodotto dalla caduta di un asse.²¹

L'eredità delle riflessioni di Novalis è certamente presente nella poesia di Trakl, soprattutto nell'uso della simbologia cromatica, in particolare del colore blu, nelle sue diverse sfumature e nella sua trasformazione nel colore dell'oro, come si può osservare per esempio nella lirica *Kindheit* (Infanzia).²²

²¹ WASSILY KANDINSKY, *Dello spirituale nell'arte*, in *Id.*, *Tutti gli scritti*, trad. it. di Libero Sosio, Milano, Feltrinelli, 1974, II, pp. 63-150: 83-84 (*Über Das Geistige in der Kunst*, München, Piper, 1912, pp. 28-29: «Das Wort ist ein innerer Klang. Dieser innere Klang entspringt teilweise (vielleicht hauptsächlich) dem Gegenstand, welchem das Wort zum Namen dient. Wenn aber der Gegenstand nicht selbst gesehen wird, sondern nur sein Name gehört wird, so entsteht im Kopfe des Hörers die abstrakte Vorstellung, der dematerialisierte Gegenstand, welcher im "Herzen" eine Vibration sofort hervorruft. [...] Geschickte Anwendung (nach *dichterischem Gefühl*) eines Wortes, eine *innerlich* nötige Wiederholung desselben zweimal, dreimal, mehrere Male nacheinander, kann nicht nur zum Wachsen des inneren Klanges führen, sondern noch andere nicht geahnte geistige Eigenschaften des Wortes zutage bringen. Schließlich bei öfterer Wiederholung des Wortes (beliebtes Spiel der Jugend, welches später vergessen wird) verliert es den äußeren Sinn der Benennung. Ebenso wird sogar der abstrakt gewordene Sinn des bezeichneten Gegenstandes vergessen und nur der reine Klang des Wortes entblößt. Diesen "reinen" Klang hören wir vielleicht unbewußt auch im Zusammenklange mit dem realen oder später abstrakt gewordenen Gegenstände. Im letzten Falle aber tritt dieser reine Klang in den Vordergrund und übt einen direkten Druck auf die Seele aus. Die Seele kommt zu einer gegenstandslosen Vibration, die noch komplizierter, ich möchte sagen "übersinnlicher" ist, als eine Seelenschütterung von einer Glocke, einer klingenden Saite, einem gefallenen Brette usw»). Cfr. PETRA RENKEL, «Das Wort ist ein innerer Klang». *Abstraktionstendenzen in der expressionistischen Kunst zwischen Wassily Kandinsky und Georg Trakl*, in *Intermedialität. Vom Bild zum Text*, a cura di Thomas Eicher e Ulf Bleckmann, Bielefeld, Aisthesis, 1994, pp. 72-92; ANGELIKA OVERATH, *Das andere Blau. Zur Poetik einer Farbe im modernen Gedicht*, Stuttgart, Metzler, 1987, p. 137.

²² Cfr. A. OVERATH, *Das andere Blau*, cit., p. 119. V. anche HANS ESSELBORN, «Blaue Blume» or «Kristallene Tränen»? *Trakl's Poetology and Relation to Novalis*, in *The Dark Flutes of Fall. Critical Essays on Georg Trakl*, a cura di Eric Williams, Columbia (SC), Camden House, 1991, pp. 203-232.

Kindheit

Voll Früchten der Hollunder; ruhig wohnte di Kindheit
In blauer Höhle. Über vergangenen Pfad,
Wo nun bräunlich das wilde Gras saust,
Sinnt das stille Geäst; das Rauschen des Laubs

Ein gleiches, wenn das blaue Wasser im Felsen tönt.
Sanft ist der Amsel Klage. Ein Hirt
Folgt sprachlos der Sonne, die vom herbstlichen Hügel rollt.

Ein blauer Augenblick ist nur mehr Seele.
Am Waldsaum zeigt sich ein scheues Wild und friedlich
Ruhn im Grund die alten Glocken und finsternen Weiler.

Frömmer kennst du den Sinn der dunklen Jahre,
Kühle und Herbst in einsamen Zimmern;
Und in heiliger Bläue läuten leuchtende Schritte fort.

Leise klirrt ein offenes Fenster; zu Tränen
Rührt der Anblick des verfallenen Friedhofs am Hügel,
Erinnerung an erzählte Legenden; doch manchmal erhellt sich die Seele,
Wenn sie frohe Menschen denkt, dunkelgoldene Frühlingstage.

Infanzia

Carico di frutti il sambuco; quieta abitava l'infanzia
nella grotta azzurra. Sopra un sentiero passato,
dove ora sibila l'erba selvatica,
pensano i rami silenziosi; il fruscio delle foglie

simile all'acqua azzurra quando risuona nella roccia.
Soave è il lamento del merlo. Un pastore
segue muto il sole, che rotola dal colle autunnale.

Un attimo azzurro è oramai l'anima.
Al margine del bosco si mostra una belva schiva e tranquilli
nel fondo riposano le vecchie campane e i villaggi bui.

Più fido tu conosci il senso degli anni scuri,
il freddo e l'autunno in stanze solitarie;
e in sacra azzurrità risuonano passi luminosi.

Sommessa cigola una finestra aperta; lacrime
desta la vista del cimitero in rovina sul colle,
ricordo di leggende raccontate; ma talvolta si rischiara l'anima,
se pensa a gente felice, a giorni di primavera d'oro scuro.

Composta probabilmente a Salisburgo nella primavera del 1913, *Kindheit* è stata pubblicata nel 1913 in «Der Brenner» e nell'antologia *Die Pforte. Eine Anthologie Wiener Lyrik*, e successivamente nella raccolta *Sebastian im Traum*, nel 1915.

Il testo è ordinato secondo una simmetria rigorosa, che pone al centro una terzina (strofa 3), racchiusa all'interno di altre due terzine (strofe 2 e 4), a loro volta circoscritte da due quartine (strofe 1 e 5). Il ritmo è libero, la lunghezza dei versi varia, con una tendenza ad aumentare progressivamente.

Il *blau*, l'azzurro, domina la prima strofa, sia nell'immagine della grotta formata dal ramo carico dei frutti nero-violacei del sambuco sia nella sonorità, con la ripetizione ostinata del dittongo *au* (*blauer/saust/Rauschen/Laubs*), che risuona ancora nel *blaue Wasser* del primo verso della seconda strofa. Nell'immagine, dove il silenzio generale è sottolineato dal sibilo dell'erba, dal fruscio del fogliame, dallo scroscio dell'acqua tra le rocce, la voce umana è assente: il pastore segue *sprachlos* il sole in un paesaggio autunnale, e si sente il canto, che è un lamento, del merlo. Anche le campane riposano e si può sentire ancora solo un suono di passi che si allontanano avvolti dalla luce azzurra e il rumore di una finestra che cigola (*klirrt*).

Martin Heidegger, nella sua analisi della poesia di Trakl, e in particolare nel saggio *Die Sprache im Gedicht. Eine Erörterung von Georg Trakls Gedicht*, del 1953, suggerisce in più punti un accostamento del linguaggio poetico trakliano a quello musicale, in un senso che si

precisa sempre più decisamente quanto più si precisa il significato del rapporto tra silenzio e suono, che implica il rapporto tra il suono e l'ascolto. Heidegger individua soprattutto una «polifonia»²³ e una speciale sonorità, «*Wohllaut*»,²⁴ come elementi costitutivi della poesia trakliana e li riconduce alla radicale tensione verso il dire autentico che la caratterizza. Più che di una ricerca di eufonia, si tratta del tentativo di creare una sonorità, una corrispondenza armonica di suoni in cui sia possibile riconoscere l'attesa di quanto resti ancora taciuto. È Rilke a proporre (in una lettera a Ludwig von Ficker del febbraio 1915) una definizione della poesia di Trakl diventata celebre: la poesia di Trakl, dice Rilke riferendosi a *Helian*, «è costruita sulle sue pause: un paio di recinzioni nello sconfinato non-detto: così stanno lì le righe».²⁵ *Kindheit*, secondo un principio compositivo in cui riconosciamo anche l'intuizione di Rilke, si basa sulla ricerca della possibilità di dire (di vedere, di udire) condotta fino al suo limite estremo, fino ad escludere, sembrerebbe definitivamente, qualunque possibilità di evoluzione futura. Tuttavia agisce anche qui quel principio che Heidegger definiva la «*zweideutige Zweideutigkeit*», «l'ambiguità ambigua» della poesia trakliana, e che secondo Hans-Georg Kemper sarebbe il «tratto e il problema fondamentale della poesia di Trakl»²⁶ il cui carattere polisenso deriverebbe proprio dal fatto che il suo dire, come afferma lo stesso Heidegger, proviene «sempre insieme e da ciò che nel distacco

²³ MARTIN HEIDEGGER, *Die Sprache im Gedicht. Eine Erörterung von Georg Trakls Gedicht*, in Id., *Unterwegs zur Sprache*, Pfullingen, Neske, 1975⁵, pp. 35-82: 75: «Der mehrdeutige Ton des traklschen Gedichtes kommt aus einer Versammlung, d.h. aus einem Einklang, der, für sich gemeint, stets unsäglich bleibt. Das Mehrdeutige dieses dichtenden Sagens ist nicht das Ungenaue des Lässigen, sondern die Strenge des Lassenden, der sich auf die Sorgfalt des "gerechten Anschauens" eingelassen hat und diesem sich fügt» («La polifonia del poema trakliano proviene da un punto unificante, cioè da una monodia, che, in e per sé, resta sempre indicibile. La molteplicità di significati propria di questo dire poetico non è l'imprecisione di chi lascia correre, bensì il rigore di chi lascia essere, di chi si è impegnato nella disciplina del "retto contemplare" docilmente conformandosi alla sua legge», MARTIN HEIDEGGER, *In cammino verso il linguaggio*, a cura di Alberto Caracciolo, Milano, Mursia, 1973, p. 75).

²⁴ «Dichten heißt: nach-sagen, nämlich den zugesprochenen Wohllaut des Geistes der Abgeschiedenheit. Dichten ist, bevor es ein Sagen im Sinne des Aussprechens wird, seine längste Zeit erst ein Hören. Die Abgeschiedenheit holt das Hören zuvor in ihren Wohllaut ein, damit dieser das Sagen, worin er nachverlautet, durchläute. [...] Dessen Sprache wird so zur Nachsagenden, wird: Dichtung. Ihr Gesprochenes hütet das Gedicht als das wesenhaft Ungesprochene», M. HEIDEGGER, *Die Sprache im Gedicht*, cit., p. 70 («Comporre poesia significa: dire di nuovo, [ripetere] cioè il suono, partecipato, dello spirito della dipartenza. Comporre poesia, prima di diventare un dire nel senso del pronunciare, per la maggior parte del tempo è solo un ascoltare. La dipartenza assume dapprima l'ascoltare entro il proprio suono, affinché questo suono possa risuonare attraverso il dire in cui esso riecheggia. Il linguaggio di questo dire diventa così un ridire, diventa: poesia. Quello che [nella poesia] viene detto custodisce il poema nel suo essere essenzialmente non detto», trad. it. *In cammino verso il linguaggio*, cit., p. 75).

²⁵ «... Es ist gleichsam auf seine Pausen aufgebaut, ein paar Einfriedungen um das grenzenlos Wortlose: so stehen die Zeilen da», RAINER MARIA RILKE, *Gesammelte Briefe*, a cura di Ruth Sieber Rilke e Carl Sieber, Leipzig, Insel, 1939-1940, IV, p. 563.

²⁶ HANS-GEORG KEMPER, *Trakl-Forschung der sechziger Jahre. Korrekturen über Korrekturen*, «Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte», XLV, 1 (1971), pp. 496-571: 525.

si lascia e da ciò cui il distacco destina».²⁷ Nella sua lettura Heidegger sottolinea, più che in qualunque altra sua lettura di poeti, l'assoluta univocità, il rigore impareggiabile del linguaggio poetico trakliano,²⁸ una qualità che è percepibile anche nell'oscurità di questa lirica, nell'azzurro profondo di un ricordo, nell'immagine di un giorno dorato, come promessa di redenzione. A questa promessa, tutta contenuta nella sonorità della lingua trakliana, fa riferimento anche Ludwig Wittgenstein, tra i primi a cogliere la sua grandezza, quando scrive a proposito delle sue poesie: «Non le capisco, ma il loro tono mi rende felice».²⁹

Il *Wohllaut*, il tono, sono qualità che rendono esplicito l'interesse per la musica per Trakl, che va ricondotto prima di tutto alla profonda influenza esercitata su di lui dalla lettura di Nietzsche: dalla *Nascita della tragedia dallo spirito della musica* Trakl ricava l'idea (che supererà ben presto) della possibilità di vincere attraverso l'arte il disgusto per una realtà giudicata assurda e il pensiero relativo a un legame, nel fondamento dell'essere, della poesia lirica e della musica.³⁰ Alla musica è affidata la soluzione armoniosa delle dissonanze del mondo: con questa opinione Trakl condivide il progetto di una relazione tra le diverse arti sostenuto dalle riviste «Der Merker» e «Ton und Wort», che in parte coincideva con quello della *Kunstschau* di Gustav Klimt. È con la rivista «Der Ruf», organo dell'«Akademischer Verband für Literatur und Musik», che le idee di Trakl relative alla concezione dell'arte e in particolare dell'estetica musicale vengono decisamente messe in discussione grazie al nuovo modello proposto dalla musica di Schönberg, cui anche la poesia vuole uniformarsi. Secondo Alfred Doppler la lettura della *Harmonielehre* ha inciso indubbiamente sulla trasformazione dello stile compositivo della lirica di Trakl a partire dal 1912.³¹ Pur non rinunciando ai modi su cui si basava l'effetto musicale della lirica precedente – dalle assonanze, alle allittera-

²⁷ «Stets zugleich aus dem, was sie im Abschied verläßt, und dem, wohin der Abschied sich beschneidet», M. HEIDEGGER, *Die Sprache im Gedicht*, cit., p. 74 (trad. it. *In cammino verso il linguaggio*, cit., p. 74).

²⁸ Cfr. M. HEIDEGGER, *Die Sprache im Gedicht*, cit., p. 75: «Die einzigartige Strenge der wesentlich mehrdeutigen Sprache Trakls ist in einem höheren Sinne so eindeutig, daß sie auch aller technischen Exaktheit des bloß wissenschaftlich-eindeutigen Begriffes unendlich überlegen bleibt» («Il rigore del tutto particolare del linguaggio di Trakl, per natura denso di una molteplicità di significati, è, in un senso più alto, così univoco da risultare infinitamente superiore anche ad ogni esattezza tecnica che possa essere raggiunta da un concetto la cui univocità sia quella propria della scienza», M. HEIDEGGER, *In cammino verso il linguaggio*, cit., p. 75).

²⁹ «Ich verstehe sie nicht, aber ihr Ton beglückt mich», lettera di Ludwig Wittgenstein a Ludwig von Ficker, 28 novembre 1914, in LUDWIG WITTGENSTEIN, *Briefe an Ludwig von Ficker*, Salzburg, Otto Müller, 1969, lettera n. 12, p. 22; cfr. ALLAN JANIK, «Ethik und Ästhetik sind eins». Wittgenstein and Trakl, «Modern Austrian Literature», XXIII, 2 (1990), pp. 55-70.

³⁰ Cfr. ALFRED DOPPLER, *Die Musikalisierung der Sprache in der Lyrik Georg Trakls*, in *Frühling der Seele. Pariser Trakl-Symposium*, a cura di Rémy Colombat-Gerald Stieg, Innsbruck, Haymon-Verlag, 1995, p. 181.

³¹ *Ivi*, p. 182.

zioni, ai parallelismi, alle variazioni – da Schönberg Trakl riprenderebbe l'idea dell'equivalenza di assonanza e dissonanza.³² La struttura del testo poetico, come la struttura della composizione musicale, superano la contrapposizione di consonanza e dissonanza, laddove consonanza e dissonanza vengono riferite non solo al contesto sonoro, ma anche a quello semantico.³³

Doppler indica in Nietzsche il precursore della emancipazione della dissonanza cui Trakl farebbe riferimento, e cita un aforisma dal lascito nietzschiano: «Dissonanza e consonanza nella musica [...] Il dolore, il contrasto è il vero essere. Il piacere, l'armonia, è apparenza».³⁴ La lettura di Nietzsche nella formazione di Trakl è di fondamentale importanza, ma va ricordata anche per il ruolo che ha esercitato su di lui per la conoscenza di altre figure altrettanto fondamentali e soprattutto per la comprensione dell'opera di Hölderlin.

Anche grazie a Nietzsche, nel primo decennio del Novecento Hölderlin diventa il poeta cui le giovani generazioni guardano con un interesse speciale. Hölderlin è al centro della discussione all'interno del *George-Kreis*, dove il giovane filologo Norbert von Hellingrath³⁵ presenta i primi risultati delle sue ricerche sulle traduzioni hölderliniane dal greco, e in particolare la scoperta delle traduzioni da Pindaro, nell'ottobre del 1909. Stimolato dalla lettura di Dilthey, dall'incontro con George, da Nietzsche, da Max Scheler, e in particolare dagli studi sul linguaggio di Bergson, che ascolta durante un soggiorno come lettore a Parigi, Hellingrath studia in particolare il linguaggio hölderliniano e propone, riprendendo la distinzione della retorica alessandrina tra armonia *glaphyrà* (piana), e armonia *austerà* (aspra), l'interpretazione della poesia di Hölderlin come massimo esempio di armonia aspra. Se nell'armonia piana il ritmo è scandito da insiemi di parole, che sono così prive di autonomia e ridotte a stereotipi, nell'armonia aspra la singola parola costituisce di per sé un'unità ritmica. Lo sforzo è quello di isolare la singola parola, che per questo è spesso insolita, o viene ricondotta alla sua origine etimologica, e anche la sintassi è più ricercata, con anacoluti, parole prive di predicato e un periodare che, per quanto ampio, non si presenta mai come un flusso privo di resistenza.³⁶ Alla distinzione tra armonia piana

³² *Ibidem.*

³³ *Ibidem.*

³⁴ «Dissonanz und Konsonanz in der Musik [...] Der Schmerz, der Widerspruch ist das wahrhafte Sein. Die Lust, die Harmonie, ist der Schein», FRIEDRICH NIETZSCHE, *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*, München, de Gruyter, VII, 1999, p. 202. Cit. in A. DOPPLER, *Musikalisierung der Sprache in der Lyrik Georg Trakls*, cit., p. 183.

³⁵ Cfr. BRUNO PIEGER, *Norbert von Hellingraths Hölderlin*, in *Wissenschaftler im George-Kreis. Die Welt des Dichters und der Beruf der Wissenschaft*, a cura di Bernhard Böschstein [et al.], Berlin – New York, de Gruyter, 2005.

³⁶ NORBERT VON HELLINGRATH, *Pindarübertragungen von Hölderlin. Prolegomena zu einer Erstausgabe*, Jena, Diederichs, 1911, citato da Id., *Hölderlin-Vermächtnis*, München, Bruckmann, 1944, p. 22.

e armonia aspra farà riferimento Thrasybulos Georgiades, mettendo a confronto il *Wandrer's Nachtlied* di Goethe, musicato da Schubert, con la prima strofa dell'elegia *Brot und Wein* di Hölderlin.³⁷ Le due poesie sono caratterizzate da immagini simili, ma quello che in Goethe si presenta come unità di elementi collegati armoniosamente, in Hölderlin appare in una forma che rende visibile la propria articolazione interna. Ogni singola parte dell'insieme, ogni singola parola appare nella propria autonomia, come dotata di una forza centripeta. Per questa caratteristica, secondo Georgiades, il linguaggio di Hölderlin, presentando una successione di unità ritmiche inamovibili rispetto alla posizione che esse occupano nell'intero della composizione, come dotate perciò di una propria precisa e insostituibile musicalità, non consente di essere accompagnato da una musica esterna.³⁸ Musica e linguaggio costituiscono dunque in Hölderlin un'unità inscindibile, accostabile alla *musiké* greca.³⁹ La pregnanza della parola singola, isolata, individuata da Hellingrath come la caratteristica peculiare dello stile della poesia dell'ultimo Hölderlin resta al centro dell'attenzione di quanti vi hanno scorto il segnale del sovvertimento del primato della poesia classica nel suo rapporto con i moderni, come per esempio Theodor W. Adorno nel saggio *Parataxis. Zur späten Lyrik Hölderlins*.⁴⁰ Presentato come conferenza nel 1963, al convegno organizzato dalla Hölderlin-Gesellschaft a centoventi anni dalla morte del poeta, e concepito molto evidentemente in aperta polemica con Heidegger, il saggio si apre, dopo aver riconosciuto a George il merito per una nuova ricezione di Hölderlin, con un riferimento a Trakl, citato, nell'ambito di questa nuova ricezione, come il primo tra i rappresentanti della nuova lirica a far riconoscere l'archetipo di quell'elemento di estraneità (*das Fremde*), caratteristico della lirica moderna. Hölderlin è attratto, secondo Adorno, dalle formazioni che «evitano la gerarchia logica della sintassi subordinante».⁴¹ Si tratta di formazioni che, trasformando il linguaggio in una serialità i cui elementi si allacciano in maniera diversa

³⁷ Cfr. THRASYBULOS GEORGIADES, *Schubert. Musik und Lyrik*, Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht, 1967 (trad. it. di Maurizio Giani, *Musica e lirica. Il Lied e la struttura della musica di Schubert*, Roma, Astrolabio, 2012).

³⁸ Le composizioni musicali su testi di Hölderlin, tuttavia, sono centinaia e il loro numero è cresciuto notevolmente dopo il 1920; cfr. già ALFRED KELLETAT, *Bibliographie der Vertonungen von Dichtungen Hölderlins*, «Hölderlin-Jahrbuch», VII (1953), pp. 119-135. Per la discussione di alcuni aspetti problematici relativi alla trasposizione musicale della poesia di Hölderlin cfr. KARL MICHAEL KOMMA, *Probleme der Hölderlin-Vertonung*, «Hölderlin Jahrbuch», IX (1955-1956), pp. 201-219.

³⁹ Sul senso della *musiké*, cfr. anche THRASYBULOS GEORGIADES, *Musik und Rhythmus bei den Griechen*, Hamburg, Rowohlt, 1958.

⁴⁰ THEODOR W. ADORNO, *Parataxis. Zur späten Lyrik Hölderlins*, in Id., *Noten zur Literatur III*, a cura di Rolf Tiedemann con la collaborazione di Gretel Adorno, Susan Buck-Morss e Klaus Schultz, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1965 (*Gesammelte Schriften*, XI), pp. 446-491 (trad. it. di Enrico De Angelis, *Paratassi. Sull'ultima lirica di Hölderlin*, in Id., *Note per la letteratura*, Torino, Einaudi, 1979, II: 1961-1968, pp. 127-169).

⁴¹ Ivi, p. 471; trad. it. *Paratassi*, cit., p. 151.

che nel giudizio, sono «musicali».⁴² Tra le forme paratattiche dell'opera hölderliniana, Adorno cita quella che ritiene la più famosa, *Hälfte des Lebens*, e la accosta, per l'assenza in essa di mediazioni esteriori e inessenziali, allo stile dell'ultimo Beethoven.⁴³ Adorno ripercorre la storia delle interpretazioni, da Hellingrath a Peter Szondi, che hanno riconosciuto l'importanza di Pindaro nella trasformazione del linguaggio dell'ultimo Hölderlin, e tuttavia propone un motivo ulteriore, che riconosce ugualmente nella ricerca dell'ultimo Beethoven, e che riassume nel tentativo di un'emancipazione dal soggetto: «La critica linguistica di Hölderlin si muove in direzione contraria al processo di soggettivazione, così come si potrebbe dire che la musica di Beethoven, in cui il soggetto che compone si emancipa, contemporaneamente rende parlante lo stesso mezzo storicamente prestabilito, la tonalità, invece di negarla unicamente a partire dall'espressione».⁴⁴

Adorno, che ha da parte sua musicato alcuni testi trakliani,⁴⁵ aveva seguito con particolare interesse le composizioni di Webern su testi di Trakl,⁴⁶ individuandovi il nesso profondo che in esse si stabiliva tra emancipazione dalla tradizione del genere liederistico tradizionale e la capacità, attraverso questa presa di distanza, di restituire al suono il proprio senso originario.⁴⁷ In un saggio del 1932 dedicato a Webern, Adorno riconosce un'affinità profonda tra il compositore e Trakl e la riconduce all'attenzione, presente in entrambi per il semplice, nudo suono colto nel suo progressivo scomparire:

Per Webern sviluppo è solo dispiegamento di un'idea consapevole, posta sin dall'inizio e indefettibilmente presente, non problema e contenuto intrinseco in quanto tali. Scopo della sua musica è unicamente e inevitabilmente il momento lirico nel quale il tempo si addensa e dilegua: per questo non conosce sviluppo sia nel trascorrere da un'opera all'altra, sia entro l'opera singola. Il suono liberato, autentico, puramente creaturale: questa l'idea che pervade la sua musica, la cui coerenza non vuol nient'altro che penetrare

⁴² *Ibidem*.

⁴³ *Ivi*, p. 473; trad. it. *Paratassi*, cit., p. 152.

⁴⁴ *Ivi*, p. 478; trad. it. *Paratassi*, cit., p. 157.

⁴⁵ Cfr. THEODOR W. ADORNO, *Klage. Sechs Gedichte von Georg Trakl für Singstimme und Klavier op. 5*, in *Id. Kompositionen*, a cura di Heinz-Klaus Metzger e Rainer Riehn, München, Edition Text+Kritik, 1980, I, pp. 48-65.

⁴⁶ Tra il 1915 (*In der Heimat*) e il 1921 (*Die Sonne op. 14/1*) Anton Webern si è dedicato intensamente all'opera di Trakl. Ne risultano sette Lieder autorizzati e sedici abbozzi nati in epoche diverse. Dei numerosi studi dedicati ai testi di Trakl musicati da Webern ricordiamo qui: PETER ANDRASCHKE, *Lied und Lyrik: Anton Weberns Trakl-Vertonungen*, Freiburg, Rombach, 1988; BETTINA WINKLER, *Zwischen unendlichem Wohllaut und infernalischem Chaos. Vertonungen von Georg Trakls Lyrik*, Salzburg, Otto Müller, 1988; ANNE C. SHREFFLER, *Webern and the Lyric Impulse. Songs and Fragments on Poems of Georg Trakl*, Oxford, Clarendon Press, 1994; LAURA GERBER-WIELAND, *Textur in Wort und Klang. Die Lyrik Georg Trakls und die Trakl-Lieder Anton Weberns im Spannungsfeld von Sprache und Musik*, Freiburg im Breisgau, Rombach, 2002.

⁴⁷ THEODOR W. ADORNO, *Situation des Liedes*, in *Id., Musikalische Schriften V*, a cura di Rolf Tiedemann con la collaborazione di Gretel Adorno, Susan Buck-Morss e Klaus Schultz, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1997, (*Gesammelte Schriften*, XVIII), pp. 344-353: 351.

in esso e in esso ogni forma far sprofondare, sotto l'imperio della legge formale che gli è propria. Non a caso, nel suo modo di comporre, le frasi strumentali si ripartiscono ubbidendo all'ascolto rigorosamente differenziante finché, da uno strumento all'altro, nulla più rimane se non la singola nota. La sottigliezza e la forza costruttiva della sua musica servono all'unico scopo di ricostituire la creaturale energia originaria del suono puro, della nota singola. Solo quando il suono si spegne – "verlöschend" [morendo] è una delle indicazioni di esecuzione a lui più care – la creatura, spoglia della sua rivendicata potenza, trova consolazione nel suo dileguare. Perciò Georg Trakl è il poeta che veramente consuona con Webern e per questo il musicista ha trovato il suo oggetto nei Lieder a lui dedicati.⁴⁸

Le osservazioni di Adorno riguardo all'impegno programmatico, di Webern e di Trakl, per una desoggettivizzazione del linguaggio poetico-musicale, costituiscono un capitolo significativo all'interno dell'ampia letteratura dedicata all'interpretazione della lirica trakliana. La questione della liberazione dell'opera d'arte dalla semplice casualità di un singolo soggetto che di volta in volta la produce, è posta come una sorta di premessa da Alfred Doppler nella sua analisi di *Abendland*,⁴⁹ che presenterebbe, nel ritmo, nell'armonia e nelle scelte lessicali, evidenti riferimenti alla poesia di Hölderlin.⁵⁰ Doppler sottolinea nella sua analisi una simultaneità delle diverse immagini rappresentate nel testo ottenuta grazie al ricorso dominante alla metonimia, cioè alla sostituzione di un'espressione con un'altra (del tutto con la parte, dell'animato con l'inanimato, del materiale con l'immateriale, del

⁴⁸ THEODOR W. ADORNO, *Impromptus. Saggi musicali 1922-1968*, trad. it. di Carlo Mainoldi, Milano, Feltrinelli, 1973, p. 45 (THEODOR W. ADORNO, *Anton von Webern*, in Id., *Musikalische Schriften IV*, a cura di Rolf Tiedemann con la collaborazione di Gretel Adorno, Susan Buck-Morss e Klaus Schultz, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1982 (*Gesammelte Schriften*, XVII), pp. 204-209: 206: «Webern kennt Entwicklung bloß als Entfaltung einer unverrückt gegenwärtigen, im Beginn gesetzten und bewussten Idee, nicht in Problem und Gehalt selbst. Ziel seiner Musik ist einzig und unausweichlich der lyrische Augenblick, in dem die Zeit sich drängt und verschwindet: darum ist sie entwicklungslos, im Gang von Werk zu Werk nicht anders als im Einzelwerk. Der losgelöste, unverstellte, rein kreatürliche Laut: das ist die Idee seiner Musik, und ihre Konsequenz will nichts anderes, als bis zu ihm hinabdringen und alle Form versinken lassen in ihm, unterm Zwang seines eigenen Formgesetzes. Nicht umsonst teilen sich in seiner Setzweise die instrumentalen Phrasen unterm Gebot des unerbittlich differenzierenden Gehörs solange, bis von Instrument zu Instrument nichts übrig bleibt als der einzige Ton. Subtilität und konstruktive Gewalt seiner Musik dienen bloß dazu, die kreatürliche Ursprungsmacht des bloßen Lautes, des einzelnen Tones wiederherzustellen. Erst wenn er verhallt – "verlöschend" ist eine seiner liebsten Vortragsbezeichnungen –, findet die Kreatur, ihres Machtanspruches entkleidet, ihren Trost als vergehende. Darum ist Georg Trakl der wahrhaft gemäße Dichter Weberns. Und in den Trakl-Liedern hat er seinen Gegenstand gefunden»).

⁴⁹ ALFRED DOPPLER, *Von der Inhaltsseite zur Ausdrucksseite der Sprache*, in *Deutungsmuster. Salzburger Treffen der Trakl-Forscher 1995*, a cura di Hans Weichselbaum e Walter Methlagl, Salzburg, Otto Müller, 1996, p. 15. Doppler fa riferimento in questa sua osservazione preliminare al saggio di THEODOR W. ADORNO, *Der Artist als Statthalter*, in Id., *Noten zur Literatur I*, a cura di Rolf Tiedemann con la collaborazione di Gretel Adorno, Susan Buck-Morss e Klaus Schultz, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1958 (*Gesammelte Schriften*, XI), pp. 114-126: 125 (trad. it. *L'artista come vicario*, in *Note per la letteratura*, cit., I, p. 119). Anche in questo saggio Adorno tratta il tema della necessità da parte dell'artista di assoggettarsi alla necessità dell'opera d'arte, eliminando da questa tutto ciò che potrebbe derivare alla semplice casualità della sua individuazione.

⁵⁰ *Ibidem*.

passato con il futuro e viceversa) e accosta l'esposizione degli argomenti nello scenario apocalittico di *Abendland* all'organizzazione di un grande testo musicale.⁵¹

Nella composizione di Webern *Abendland III* (op. 14/4) sul testo della terza strofa dell'ultima stesura di *Abendland*⁵² costruzione ed espressione si muovono in modo sincronico,⁵³ evitando ogni gerarchia, ma lasciando emergere l'idea di una metamorfosi dell'identico, secondo quel principio formale che per Webern sarebbe stato fondamentale e che risalirebbe all'idea goethiana della metamorfosi: «Alle Gestalten sind ähnlich und keine gleicht der andern» (Tutte le forme sono simili e nessuna è identica all'altra).⁵⁴

⁵¹ *Ivi*, p. 17.

⁵² «Abendland // Ihr großen Städte / Steinern aufgebaut / In der Ebene! / So sprachlos folgt / Der Heimatlose / Mit dunkler Stirne dem Wind, / Kahlen Bäumen am Hügel. / Ihr weithin dämmernden Ströme! / Gewaltig ängstet / Schaurige Abendröte / Im Sturmgewölk, / Ihr sterbenden Völker! / Bleiche Woge / Zerschellend am Strande der Nacht, / Fallende Sterne» («Occidente // Voi grandi città / fatte di pietra / nella pianura / Silenzioso segue / il senza patria / con fronte scura il vento, / alberi spogli sul colle. / Voi fiumi nel crepuscolo lontano! / Possente spaventa / un pauroso tramonto rosso / tra nubi in burrasca / Voi popoli morenti! / Pallida onda / infranta sulla spiaggia della notte, / stelle cadenti»).

⁵³ L. GERBER-WIELAND, *Textur in Wort und Klang*, cit., p. 238.

⁵⁴ Cfr. FRIEDHELM DÖHL, *Die Welt der Dichtung in Weberns Musik*, «Melos», III (1964), pp. 88-91.