tetto manda al tappeto la “forma ciclica” del tardo romanticismo. E con il secondo, op. 10, per la prima volta nella storia della musica infligge due giornate di squalifica alla gravitazione tonale. Schoenberg nega l'ordine costituito dei suoni, rifiuta qualunque gerarchia che faccia appello a un codice comune, a una tacita e secolare complicità con l'ascoltatore. È il 1907. Da *Verklärte Nacht* sono passati appena otto anni. Ma per il Novecento l'età dell'innocenza è finita per sempre.

Gli argini però erano già rotti dall'anno prima con la *Kammersymphonie* op. 9. Negli stessi mesi Kandinskij, Oskar Kokoschka, Emil Nolde e il gruppo della *Brücke* fissano per la prima volta sulla tela le oscure allucinazioni espressioniste come affiorano dai recessi del subconscio. E la *Kammersymphonie* è il loro primo *pendant* sonoro. Una visione ghignante e sinistra, una deformazione grottesca e selvaggia, grondante lo stesso lirismo sanguinario che qualche anno dopo diseterà il *Pierrot Lunaire*. L'armonia occidentale, che da 450 anni riposava su rassicuranti accordi costruiti su intervalli di terza, di quinta e di sesta, viene spiazzata da una sovrapposizione sbilenco d'intervalli di quarta. Un'armonia sghemba, ambigua: ingloba in un accordo omogeneo tutti i 12 suoni della scala cromatica. Fate caso, dopo l'indugiare iniziale, alla prima violenta entrata del corno. Srotolato come un tema melodico qualsiasi, è in realtà l'insidioso protocollo armonico “per quarte” che Schoenberg usa come grimaldello per scardinare la tonalità. Per questo la *Kammersymphonie* ci suona così strana e distorta: familiare quando rientra nell'alveo tonale (è in mi maggiore), aliena quando guizza, si torce in impennate di scale a toni interi e sembra non trovare mai un punto d'appoggio naturale, con l'accordo giusto che t'aspetti al momento giusto.

D'una novità da urlo anche l'organico. Quindici strumenti solisti: flauto, oboe, tre clarinetti (piccolo, in si bemolle e basso), due corni, fagotto, controfagotto, due violini, viola, violoncello e contrabbasso. Una sonorità dominata dalla massa agra dei fiati, dove i corni ululano e barriscono. Dove per equilibrare ci andrebbero almeno 25 archi, e da un principe degli strumentatori come Schoenberg la scelta di annegare un compassato quintetto in un tale ammasso di decibel è fortissimamente calcolata.

Dire “orchestra”, allora era evocare i mammoth di Bruckner, Strauss e Mahler. Altoforni sonori che lo stesso Schoenberg usa negli sterminati *Gurrelieder*: fiati a tre o quattro per sezione, otto corni, tube wagneriane, arpe e percussioni d'ogni tipo. Scrivere per un'orchestrina completa come timbri ma smagrita all'osso e trattata solisticamente era un calcio sui denti. Era rinunciare alla massa per la struttura, agli sbuffi di tinta per l'essenza del pensiero costruttivo. Era accoppiare i pedigree della *Kammermusik* e della *Symphonie* in un genere del tutto nuovo. Il fatto che Schoenberg torni tre volte a strumentare la *Kammersymphonie* (per violino, clarinetto e pianoforte e nel 1922 e 1935 per grande orchestra) è certo una scelta pratica per facilitarne l'esecuzione con mezzi più usuali, ma anche la conferma della straordinaria relazione significativa nel rapporto fra mezzi e contenuti.

La cosa tutto sommato più tradizionale qui è la forma. Un tempo unico in cui, secondo l'organizzazione ciclica di opere come la *Sonata in si minore* di Liszt o lo schoenberghiano *Primo Quartetto*, si succedono senza cesure un primo movimento mosso, uno *Scherzo* brutale e allucinato, un *Adagio* lirico e un *Finale* costruito con la massima economia come sviluppo delle cellule di temi e intervalli apparsi in precedenza.

Alla prima è un disastro. Alla *Kammersymphonie* tocca un'accoglienza che rivela la voragine ormai aperta fra avanguardie e pubblico borghese. La gente si alza. Sposta le sedie rumoreggiando. Abbandona la sala con sussiego. Solo la protesta di Mahler riesce ad