

Giordano Montecchi

Il rasoio di Schönberg, fra profezia e nostalgia

Preferisco Mozart. E chi non lo preferisce?
Ma non si può vivere sempre nella bella musica.
E non si può assaporare completamente
la sua bellezza se non si è sofferto molto.

Walter Kaufmann, *The Faith of a Heretic*, NY, 1963

In un ipotetico governo musicale del XX secolo, Schönberg - “der konservative Revolutionär” secondo la pregnante quanto insidiosa definizione di Willi Reich - sarebbe il ministro della contraddizione. Irrisolta naturalmente, anzi diciamo pure insanabile, nella quale si sedimenta la sostanza più tenace e non scalfibile del lascito schönberghiano. Maestro per vocazione, prima ancora che nella sua musica, la quintessenza di Schönberg risiede forse nella sua lezione. Lezione misconosciuta come cercherò di dimostrare. Il suo capolavoro assoluto consiste forse nel modo in cui ha saputo mettere a nudo la serie delle contraddizioni della sua epoca musicale, svelandole come vere antinomie e fornendoci la più esemplare e coerente dimostrazione del fatto che esse non potevano avere soluzione. Schönberg porta allo scoperto due posizioni, o per meglio dire, ci mette di fronte a due verità egualmanete inoppugnabili: quella di chi stima la sua musica e il suo pensiero come una vetta della storia e dell'estetica moderne, e quella di chi, al contrario, considera la sua opera come una delle grandi calamità del Novecento musicale. Per gli uni la musica di Schönberg porta a compimento un destino, scoprendo la *verità* come sua nuova ragion d'essere e portando così a compimento, come scrive Alexander Ringer (p.33), “un superiore sforzo di sottrarre la musica al regno del Bello,”. Ma questo svelamento (*Aufklärung* naturalmente), frutto della consapevole e sofferta accettazione da parte dell'artista di una condizione profetica, del prendere su di sé “tutta la tenebra e la colpa del mondo” (Adorno), per altri, significa nient'altro che sacrificare bellezza e piacere sull'altare di un credo estetico e musicale sostanzialmente suicida.

La storia del Novecento ci mostra come queste due posizioni siano rimaste per quasi un secolo a fronteggiarsi, pressoché immobili, progressivamente autoemarginandosi in un mondo che andava subendo un frenetico processo di mutazione. La distanza che nel 1930 separava Schönberg e Webern da un alto, e Stravinskij o Gershwin dall'altro, la ritroviamo nel 1960, con Nono, Boulez e Stockhausen contrapposti a Britten, Copland o Rota; e la ritroviamo tale e quale nel 1990, sempre più sclerotizzata e stagnante, con il partito dei Grisey, dei Kurtág e quant'altri opposto a quello dei Glass, dei Nyman o dei Lloyd-Webber: ciascuno a sbandierare la propria reciproca, sorda e talvolta ringhiosa insofferenza.

All'inizio del XX secolo, l'atonalità venne vista come una riga per terra. O di là o di qua. E poiché da parecchio tempo il mondo musicale aveva adottato il gergo della politica (almeno da quando Schumann, Wagner e altri avevano inaugurato la pratica

dell’inevere contro i colleghi, accusandoli senza mezzi termini di essere dei venduti e dei reazionari), quella riga per terra chiamava alla resa dei conti finale. Separando il tonale dall’atonale, essa separava anche la reazione dal progresso, il falso dal vero, il lenocinio dalla castità, il successo dal calvario, la spazzatura dall’arte. Meglio ancora, come ci suggerisce Adorno nella *Philosophie der neuen Musik* citando il critico d’arte americano Clement Greenberg: separava la falsità dall’avanguardia¹. In termini più concreti, possiamo anche vedere la questione dal punto di vista di Pierre Boulez, il quale nel 1952, appellandosi con ironia corrosiva “al buon senso più banale”, dichiarava che “dopo la scoperta dei vienesi, qualsiasi compositore è inutile al di fuori delle ricerche seriali”². È improbabile che Boulez facesse esplicito riferimento all’utilità nel senso di Lautréamont (“Un poète doit être plus utile qu’aucun citoyen de sa tribù”), per quanto l’idea della tribù – intesa come comunità di compositori assimilabile a una comunità di ricercatori scientifici – sia ben presente nel suo argomentare. Semmai nella sua affermazione c’è l’eco del dogmatismo del suo maestro, René Leibowitz , il quale cinque anni prima aveva definito la dodecafonia nei termini di un approdo storicamente irreversibile del linguaggio musicale. Comunque sia, tanto Leibowitz, quanto Boulez, esaltando Schönberg o liquidandolo a favore di Webern, rilanciano l’ideologia della *neue Musik* come antitetica alla *alte Musik* e alla musica tout court, “senza aggettivi”, in quanto portatrice, così come osserva Heinz Heinrich Eggebrecht, di una caratteristica fondamentale e irrinunciabile: l’averle liquidato la tonalità³. Ingigantito ed elevato all’ennesima potenza, questo carattere è diventato via via terreno di contese ideologiche, fetuccio dell’avanguardia e tabù dell’opinione pubblica. Tutto questo in un’epoca in cui nessuno o quasi riusciva a rendersi conto del fatto che, mentre il XX secolo invecchiava, questo ridurre la musica del presente al dualismo *tonalità sì/tonalità no*, si degradava inesorabilmente in contesa interna a un accademismo sempre più miope e immobilistico. Al tempo stesso, questa presa di posizione da parte di un’avanguardia che si richiamava a Webern, rappresentava il travisamento e la obliterazione del denso groviglio problematico del pensiero schönberghiano, il groviglio che accompagna, fonda e relativizza la sua originaria svolta atonale.

Nel 1911, nel primo capitolo del *Manuale di armonia* Schönberg scriveva: «Non voglio polemizzare con i tentativi onesti di chi cerca di trovare le presunte leggi dell’arte: essi sono necessari soprattutto per l’insaziabile cervello dell’uomo [...]. È addirittura nostro dovere meditare continuamente sulle cause misteriose di ogni risultato artistico, senza mai stancarci di cominciare da principio, sempre osservando e sempre cercando un nostro ordine, considerando come elementi dati solo i fenomeni, i quali possono essere ritenuti eterni a maggior diritto che non le leggi che si crede di trovare [...]. Se la teoria dell’arte si appagasse di questo e si accontentasse della ricompensa garantita da un’onesta ricerca, non ci sarebbe nulla da obiettare. Il fatto è che essa vuol essere qualcosa di più: non vuol essere il tentativo di trovar

¹ Cfr. T. W. Adorno, *Filosofia della musica moderna*, Torino Einaudi, 1975 p. 16

²

³

delle leggi, ma pretende di aver trovato le leggi *eterne* [...]. [In tal modo] si trae la falsa conclusione che queste leggi, dal momento che sono apparentemente vere per i fenomeni osservati fino a quel momento, dovrebbero esser valide d'ora innanzi anche per tutti i fenomeni futuri. Ecco il più nefasto risultato». (pp.8-9). Il capitolo si intitola significativamente “Teoria o metodologia?” e in esso Schönberg difende i diritti di una musica non tonale dalle accuse di chi intendeva la tonalità come legge di natura universale ed eterna. Come in ogni pagina di Schönberg, vi circola un atteggiamento antidogmatico ed empirista, un sostanziale nominalismo che lotta contro la tentazione speculativa di ipostatizzare norme e leggi universali, mediante un costante richiamo alla pratica e all'esperienza individuale come unica fonte legittima di conoscenza.

Schönberg si spense cinquant'anni fa, coltivando la convinzione che lo aveva accompagnato per tutta la vita: “trovare riconoscimento solo dopo la morte...!” È con questa frase che si apre la famosissima lettera che il compositore inviò il 16 settembre 1949 come ringraziamento a tutti coloro che gli avevano fatto pervenire gli auguri per il suo settantacinquesimo compleanno⁴.

Nella stessa lettera egli risponde anche a un suo vecchio aforisma del 1909: “Ne sono certo: la seconda metà di questo secolo guasterà per sopravvalutazione ciò che di buono, sottovalutandolo, la prima metà ha lasciato di me”⁵. A prima vista non c'è stata proprio nessuna sopravvalutazione. Additato per tanti anni come estremista delle *neue Musik*, come terrorista dell'udito, una volta morto, e senza avere mai raggiunto un vero apprezzamento da parte del pubblico, Schönberg è stato assegnato alla categoria dei compositori già superati, appartenenti a un'epoca di passaggio.

Pierre Boulez nel suo celebre *Schoenberg is Dead* lo qualifica come l'innovatore che, ancora legato alla tradizione, non porta a termine la rivoluzione, cedendo il passo su questo terreno all'allievo suo prediletto, il più puro e più radicale⁶. Tuttavia la profezia di Schönberg, almeno in parte, si è avverata, sebbene non nei termini dell'omaggio e dell'agiografia, bensì nei modi che più di tutti Schönberg detestava, quelli delle parole d'ordine e dei *Verbote*, le proibizioni. La sua critica alla tonalità, critica nominalistica di chi si sforza di demolire il castello metafisicheggianti delle teorie, degli universali imposti come realtà ontologiche, viene rovesciata dai posteri in requisitoria per sancire la morte del vecchio sistema e insediarne uno nuovo, speculare ad esso. Leggiamo ancora nel *Manuale di armonia*: «Il tentativo di costruire leggi artistiche in base a peculiarità comuni non dovrebbe mancare in un trattato d'arte, così come non dovrebbe venir meno il principio del paragone.

Tuttavia non si dovrebbe pretendere che il lettore prenda tali miseri risultati per leggi eterne o per qualcosa di simile alle leggi naturali. Infatti, come si è già detto, le leggi della natura non conoscono eccezioni, mentre le teorie dell'arte constano sostanzialmente di eccezioni» (p.12). «Per me – ci spostiamo nel 1929 – è pacifico che le leggi dell'arte antica sono anche quelle dell'arte nuova Se quelle sono state

4

5

6

veramente capite, veramente chiarite nella loro sostanza, e se si è capaci di impiegarle in modo giusto, vien meno la necessità di un nuovo trattato [...]. Quello che era invenzione una volta, lo è anche oggi, la logica non si è mutata, la bellezza è rimasta la stessa [...], [anche se i] metodi con cui viene realizzata un'idea possono modificarsi nell'apparenza esteriore [...]. Credo pertanto che oggi l'insegnamento della composizione abbia sì dei problemi, non però dei problemi che richiedano un *nuovo* trattato di composizione bensì problemi che ne richiedono uno *vecchio»* (Analisi e prat., pp.97-98). Con sofferta consapevolezza Schönberg maneggia il suo rasoio intellettuale nello sforzo di sfoltire la selva precettistica degli universali, delle regole e delle eccezioni. Così come prima di lui, secoli addietro, Guglielmo di Ockam, Schönberg, agisce in base al principio secondo il quale «*entia non sunt multiplicanda praeter necessitatem*». Ciononostante il suo sforzo alla lunga deve arrendersi di fronte all'edificazione di un nuovo sistema assolutizzante che altri, dopo di lui, derivarono dalla sua stessa ricerca dodecafonica. Dietro l'apparente successo della sua metodologia, si cela un insuccesso più profondo causato dalla sordità di un'epoca che l'ha trasformata in teoria tout court.

Schönberg nutrì certamente un radicato convincimento circa la necessità storica del compito che si era assunto. Preconizzò il momento in cui le sue innovazioni sarebbero diventate moneta corrente e avrebbe ricevuto il sospirato riconoscimento per la sua fatica. Il suo, come avrebbe detto Raimund Popper (e sarebbe stato tutt'altro che un complimento), fu un esempio tipico di “attivismo storicistico”⁷, abbinato però a un'altra convinzione etica, comune a tanti suoi contemporanei: la coscienza che l'arte nasce non dal saper fare, ma dal dover fare e che pertanto “l'artista deve”. Ed è proprio per questo che “l'individuo geniale apprende dunque, a ben vedere, solo da se stesso”⁸. Più che di storicismo vero e proprio, si tratta di un dualismo irriducibile fra coscienza storica e coscienza individuale, fra determinismo e nominalismo. Dall'uomo che inventò la serie, la modernità ha ricevuto in dote un'antinomia troppo scomoda per le generazioni successive, che infatti hanno preferito tagliare la testa al toro, facendo di Schönberg l'autore in mezzo al guado e votandosi a Webern che il guado sembrava già averlo superato, consentendo così di eliminare quei tentennamenti che erano solo di inciampo alla vigorosa marcia della *neue Musik*. Da Goethe, a Beethoven, a Schönberg, Webern, Proust, Dallapiccola, questo dover essere dettato alla coscienza è come un lungo filo rosso. Conosciamo tutti il modo in cui Schönberg fornisce il resoconto della propria scelta dodecafonica, presentandosi come l'artista che accetta di farsi carico di quel compito cui nessuno voleva sottostare e che pure – secondo quanto la sua fede incrollabile gli dettava – doveva essere portato a termine. “Sotto le armi una volta mi chiesero se fossi proprio io questo compositore di nome A. S. ‘Qualcuno doveva fare questa parte, risposi, ‘nessuno voleva, e così mi sono offerto io. Ho dovuto dire delle cose, a quanto pare sgradite, ma che andavano dette’⁹. È il passo più celebre della

7

8

9

già citata lettera del 1949, nella quale si compendia la sua filosofia della storia e dell’arte, l’etica rigorosa del soldato Schönberg che, con abnegazione, combatte la sua guerra sul fronte della musica, un’infuriale prima linea da cui, tuttavia, talvolta vorrebbe scappare a gambe levate. Il 15 giugno 1914, riguardo a una prevista esecuzione della prima *Kammersymphonie* e del *Pierrot lunaire*, Schönberg scrive ad Alexander Siloti: “Stimato signor Siloti, [...] una preghiera: non potrebbe rimandare l’esecuzione del mio *Pierrot* al prossimo anno o all’altro ancora? [...] Sarebbe tanto nel suo interesse quanto nel mio, se per quest’anno non se ne facesse niente [...].

Adesso *Pierrot* sarebbe un insuccesso che potrebbe danneggiare la *Kammersymphonie*. E io vorrei che la *Kammersymphonie* avesse successo”¹⁰.

L’anno dopo, il 9 ottobre, scrive ad Alexander von Zemlinsky: “Caro Alex, anche se la tua intenzione di dirigere la mia *Kammersymphonie* mi fa molto piacere [...], vorrei tuttavia pregarti di rimandare questo progetto fin tanto che la guerra continua [...]. Tu sai che in passato non mi sono mai preoccupato se le mie cose piacevano o no. Sono diventato indifferente agli insulti dell’opinione pubblica e non m sono mai adoperato per ovviare a ciò con mezzi che fossero estranei alle esigenze puramente musicali delle mie opere. Adesso che posso vantarmi di ciò, posso anche arrischiare di chiederti qualcosa che i maligni potrebbero interpretare come una concessione; cerca di dirigere una delle mie prime opere, o il *Pelleas* o magari un brano dai *Gurre-lieder*, in breve qualcosa che oggi possa già contare su una accoglienza favorevole da parte del pubblico [...]. Non è certamente vigliaccheria [...]. In tempo di pace – il mio tempo di guerra – porgerò volentieri nuovamente la schiena, e ognuno di quelli che oggi sono indispensabili avrà nuovamente il diritto di prenderla di mira e di cercarsi un punto in cui io sia vulnerabile. Ma oggi – più che mai – vorrei evitare scandali. Anche in passato non potei evitare queste chiassate. Erano dovute a ciò che ho da dire, e che deve venir detto [...]. Ti stupisce che voglia rimandare ancora un po’ questo scontro? Che voglia avere ancora un po’ di requie (l’unica cosa che mi ha portato la guerra: hanno smesso di attaccarmi), e che voglia godermi ancora un po’ la mia pace, fin tanto che dura la guerra? Non avertela a male...”¹¹.

Colpisce questo tono da reduce del compositore quarantenne, quasi si difendesse da un possibile sospetto di diserzione. Ma soprattutto colpisce l’umanità di chi pubblicamente ostentava per lo più il distacco e il tono caustico dell’artista d’avanguardia, un tono così lontano dall’accento nostalgico che trapela in *On revient toujours*, un altro scritto degli ultimi anni: “Il destino mi ha spinto in questa direzione: ossia non ero destinato a continuare nella maniera della *Notte trasfigurata* o dei *Gurre-Lieder* o persino del *Pelleas und Melisande*. Il Comandante Supremo mi ha ordinato un cammino più ardito. Ma il desiderio di tornare al vecchio stile fu sempre molto forte in me, e di tempo in tempo ho ceduto a questo impulso. Ecco come e perché talora scrivo musica tonale. A parer mio differenze stilistiche di

10

11

questa natura non sono di grande importanza. Né so dire quali siano le mie composizioni migliori: io le amo tutte, perché le ho amate quando le scrissi”¹². È fin troppo facile affermare che il secondo Novecento ha travisato Schönberg, azzerandone lo slancio empirista, il richiamo all’individualità dell’esperienza e sopravvalutando la portata delle sue scoperte, facendone la rivelazione di una irreversibile e deterministica realtà storica o ontologica estranea al suo pensiero. Con l’aumentare della distanza cronologica cresce il bisogno di oltrepassare certe *idées reçues* frutto di contingenze trascorse e di militanze ormai sedate, carri ai quali non conviene legare troppo strettamente una musica – qualsiasi musica – se non si vuole, col tempo vederla rinsecchire a inerte documento di un’epoca. Personalmente non posso fare a meno di guardare Schönberg attraverso le lenti di Luigi Dallapiccola che, da eretico quale fu considerato, stimò l’autore di *Erwartung* e dietro a lui Webern, Berg, la serie, il metodo dei dodici suoni, altrettanti frutti di una grande tempesta poetica, di un’incontenibile vocazione espressiva maturata in un preciso momento della storia europea¹³.

Ci sono molte risposte possibili sul perché di questo manicheismo così radicalmente antitonale delle avanguardie del secondo Novecento, sul perché di questa fuga in avanti alla quale Schönberg opponeva l’apparente provocatorietà della sua affermazione che “c’è ancora da scrivere tanta musica in do maggiore”.

Questa deriva è almeno in parte, figlia di una congiuntura storica in cui l’ascesa della società di massa e dell’industria culturale alimentava incubi, più che considerazioni razionali. In questo frangente, per molti la battaglia da combattere cambiò di segno Il vero nemico della *neue Musik* non era più tanto la lingua antica, ma la lingua volgare, ossia la musica di successo. Le quali avevano quasi nulla in comune, se non l’involucro esterno, quella tonalità che da “storicamente esaurita” divenne anche emblema di falsa coscienza. Da par suo, Schönberg, negli anni del suo soggiorno americano, vergò quell’afiorisma tanto inconfutabile quanto ambiguo che ha costituito e costituisce il credo fondamentale delle avanguardie e della modernità: “Se è arte non è per tutti, se è per tutti non è arte”¹⁴. L’idea di una *popular culture* come possibile valore, come inevitabile contropartita di una società democratica, era ancora di là da venire. Da giovane, nel 1909, in una intervista con Paul Wilhelm, alla domanda se ritenesse il pubblico in grado di seguire l’evoluzione più recente della musica, Schönberg aveva risposto: “Credo che il livello culturale medio dovrà alzarsi considerevolmente, altrimenti l’arte tornerà a essere quel che fu un tempo, una faccenda per una cerchia ristretta di persone coltissime; io però, e lo dico con piena convinzione, spero il contrario”¹⁵. Della “piena convinzione” è lecito dubitare se, quindici anni dopo, in una lettera al principe Egon von Fürstenberg, Schönberg rimpiange i «tempi più gloriosi e purtroppo trascorsi dell’arte, quando il principe si levava a protezione dell’artista e mostrava alla plebe che l’arte, come cosa che appartiene al principe, si sottrae ai criteri del volgo». (p.112)

12

13

14

15

Un'altra delle antinomie che Schönberg ha trasmesso a una modernità incapace di accoglierle e fecondarle è proprio questa: il perenne oscillare tra un'insuperabile concezione esoterica circa il mistero, la natura reservata, sublime e persino occulta del genio e dell'artisticità e il rifiuto di un'arte d'élite, ancorata a un'ideologia aristocratica. “Vi sono alcuni compositori come Offenbach, Johann Strauss e Gershwin – scrive Schönberg poco prima di morire – il cui modo di sentire coincide effettivamente con quello dell'uomo della strada. Esprimere sentimenti popolari in termini popolari non è, per essi, mistificazione. Essi sono del tutto spontanei quando parlano così e di queste cose.”¹⁶

Forse ancor più eloquenti sono le considerazioni contenute nell'articolo di commemorazione scritto da Schönberg nel 1938 dopo la morte di Gershwin: “Diversi musicisti non considerano George Gershwin un compositore ‘serio’. Non vogliono capire che, ‘serio’ o no, è un compositore – vale a dire, un uomo che vive dentro la musica ed esprime tutto, ‘serio’ o meno, profondo o superficiale che sia, per mezzo di essa, perché è la sua lingua materna [...]. Mi sembra che Gershwin sia stato indubbiamente un innovatore. Ciò che ha creato con il ritmo, con l’armonia e la melodia non è esclusivamente un fatto stilistico. Profondamente diverso dal manierismo di molti compositori [...]. Non sto parlando in veste di musicologo, né tanto meno in quella di critico, e non mi sento obbligato a profetizzare quale posto sarà assegnato a Gershwin dalla storia: se lo si considererà più simile a Johann Strauss o a Debussy, a Offenbach o a Brahms, a Lehár o a Puccini. So però che è un artista e un compositore; ha inventato idee musicali nuove, come nuovo è il suo modo di esprimerle”¹⁷.

In apertura, citando l'ossimoro di Willi Reich, ho affermato che la definizione di Schönberg come “rivoluzionario conservatore”, per quanto pregnante racchiude un’insidia. Cinquanta, quaranta, trent’anni fa, lo stereotipo dell’innovatore che non riesce a liberarsi dei legami col passato poteva forse essere accettabile. Oggi non più. Se è inutile negare il fatto che Schönberg coltivò una concezione dell’arte aristocratica, antifilistica e antiplebea, appare totalmente fuorviante giudicarlo un conservatore in virtù di quel suo richiamo alla tradizione che gli impedirebbe di trarre le estreme conseguenze dalle sue scoperte. In realtà quell’ancorarsi al passato è l’antidoto che Schönberg mette in atto contro il rischio di un nuovo dogmatismo, è il segno di quella profonda onestà intellettuale che, senza nascondere l’orgogliosa consapevolezza circa la portata storica del suo contributo, lo spinge a interpretare il suo apporto come frutto di una necessità etica sì, ma individuale, dunque empirica, legata alla propria libera esperienza di artista. E che quindi che non cancella, non scomunica, non pone fine, bensì apre, allarga, arricchisce. A quanto pare il messaggio era troppo in anticipo sui tempi e Schönberg è finito inchiodato sulla croce dei profeti.

¹⁶ Musica nuova mus fuori moda stile e idea 55 (?)

¹⁷ Gershwin EDT 97