

Giordano Montecchi

L'Arnoldo liberato

1) La melodia è la forma d'espressione più primitiva della musica.

2) Col primo pensiero nasce il primo errore.

A. Schönberg, *Aphorismen*, 1909-10

Per una quantità di motivi, l'anno 2001 ha qualcosa di molto più affascinante di questo 2000, con la sua pingue e ammiccante rotondità. Per generazioni la fantascienza da rotocalco ha ricamato sul Duemila. Finché Arthur C. Clarke e Stanley Kubrick ci hanno sbattuto davanti al naso il 2001, così concreto, tattile, quasi vero ma, al tempo stesso, così irta di sottili e intriganti architetture numeriche. Il fatto che, nonostante ciò, sia stato il 2000 a conquistare il ruolo di protagonista nella sceneggiata dei due millenni, anziché il 2001 che ne avrebbe assai più titolo, qualcosa dice.

L'anno prossimo dunque, venerdì 13 luglio per l'esattezza, i quotidiani di mezzo mondo metteranno in pagina le articolese commissionate ai critici di turno per commemorare il cinquantenario della scomparsa di Arnold Schönberg: un'anniversario che, per quanto doveroso, resta pur sempre un corollario assolutamente marginale nell'agenda dell'anno venturo.

Sarà quantomeno l'occasione per arricchire la nostra già nutrita collezione di scritti e di pensieri che da almeno quattro generazioni rimestano incessantemente quel groviglio di questioni che fanno capo alla voce Schönberg, questioni che anche in questo momento stanno qui sul tavolo; le stesse che puntualmente ci si parano davanti appena si cerca di tirare le somme di un secolo musicalmente così intrattabile.

In un ipotetico concistoro musicale del XX secolo, Schönberg sarebbe il ministro della contraddizione. Irrisolta naturalmente.

Oggi come con ogni probabilità il 14 luglio prossimo. Contraddizione, diciamo pure, insanabile, nella quale forse si sedimenta la sostanza più tenace e non scalabile del lascito schoenberghiano. maestro per vocazione, prima ancora che nella sua musica, la quintessenza di Schönberg sembra risiedere nella sua lezione. 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, pertanto, fornendoci la più esemplare 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 egualmente 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. Uno svelamento (*Aufklärung* naturalmente) che invece, per gli altri, significa sacrificare bellezza e piacere sull'altare di un credo estetico e musicale sostanzialmente suicida.

Bentinteso possiamo uscire da questo circolo vizioso transitando per la solita, usuratissima soglia di una dialettica impregnata di determinismo storico, ossia facendo di queste due verità le tappe necessarie di una Aufhebung hegeliana e prefigurando magari il momento in cui, finalmente, la verità penitenziale di certa musica e la bellezza mondana, persino lasciva di certa altra, formeranno un amalgama musicale nuovo e formidabile.

Ma si tratta di un escamotage figlio di una teoresi ormai decrepita, cui non si può fare a meno di guardare con un filo di compatimento. La verità è che queste due posizioni, queste due verità sono rimaste per quasi un secolo a fronteggiarsi, pressoché immobili, in un mondo che invece andava subendo un frenetico processo di mutazione. Sono rimaste, per così dire, a frollarsi, inacidndosi via via nella propria opposizione insormontabile e aprioristica. La distanza che nel 1930 separava Schönberg e Wbern 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: ciasuno a sbandierare la propria reciproca, sorda e talvolta ringhiosa insofferenza.

Viste dall’interno delle varie conventicole, le cose stanno ancora esattamente così: gli uni possono rivendicare la sofferta, profonda autenticità con la quale la loro coscienza artistica si riversa sulla pagina e possono sprezzare la piacevolezza degli altri come frutto di un mestiere cinico e disinvolto, premiato non per nulla da un alrgo successo di pubblico. Per contro, gli altri, con al seguito varie decine o centinaia di milioni di anonimi simpatizzanti, si sentono pienamente legittimati nell’irridere la pervicacia con cui i loro colleghi danno sfogo alla loro dottrina altissima e autistica. Quando novanta e rotti anni fa Schönberg decise di sperimentare gli effetti dello spingere all’estremo l’allargamento della tonalità e il cromatismo generalizzato che già dominavano la musica di quegli anni, dapprima isolò la molecola, il principio attivo dell’atonalità e lo chiamò “dissonanza emancipata”. Gli occorsero tuttavia ancora una dozzina d’anni per elaborare una metodica che consentisse di mettere a frutto in modo razionale la scoperta. Schönberg la chiamò *methode mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen*, ossia “letodo dei dodici suoni in relazione solo uno con l’altro”. Volgarmente: dodecafonia.

nell’immediato, con la dissonanza emancipata prima e poi con il metodo basato sulla serie delle dodici note, Schönberg decretava la fine di un limbo durato qualche decennio e nel quale, da Wagner e poi, avevano nuotato Strauss, Reger, Busoni, ma anche Skrjabin, Debussy e molti altri. Ma queste scoperte di Schönberg erano qualcosa di più rispetto a certi ritrovati musicali di teorici come Aureliano Reomensis, Gioseffo Zarlino o jean-Philippe Rameau. All’inizio del XX secolo, l’atonalità tracciava soprattutto 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’inveire 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.

Schönberg è il musicista che ha vibrato il colpo e ci ha consegnato una storia tagliata con l’accetta, un tronco che molti altri hanno provveduto a sgrezzare, intagliandovi il sapere e l’ideologia di un’epoca intera, quella che Hermann Bahr ha battezzato die Moderne, la Modernità. Al suo seguito, per l’appunto, nacque il termine di neue Musik per designare uan tendenza sviluppatasi invarietà davvero innumerevoli ma che, come ci ricorda Hans Heinrich Eggebrecht, si distingue dalla alte Musik e dalla musica tout court, quella “senza aggettivi”, per una sua caratteristica fondamentale e irrinunciabile: l’atonalità³. Ingigantito ed elevato all’ennesima potenza, questo carattere è diventato via via fattore di discordia, terreno di contese ideologiche, fetuccio dell’avanguardia e tabù dell’opinione pubblica. tutto questo in un’epoca – l’epoca moderna - in cui nessuno o quasi riusciva a rendersi conto del fatto che, mentre il XX secolo invachiava, questo ridurre la musica del presente al dualismo tonalità sì/tonalità no, si degradava inesorabilmente in contesa interna a un accademismo miope e immobilistico.

Schönberg è morto quarantanove anni fa, lasciando incompiuto l’ultimo suo lavoro: quel *Moderner Psalm op.50c* che coi suoi sei minuti scarsi di musica è la breve, abbagliante anteprima di quel grande ciclo dei *Moderne Psalmen* rimasto allo stato di progetto. Perfettamente consapevole di

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

² P. Boulez, *Schönberg è morto*, in *Note di apprendistato*, Torino, Einaudi, 1968, p.238

³ H.H. Eggebrecht, *Musica in Occidente. Dal medioevo a oggi*, Scandicci 1996, p.604

essere stato il grande quanto discusso demiurgo di un'epoca, Schönberg si spense a 77 anni, 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 famosa 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. Ma qui Schönberg sembra sbagliarsi di grosso. A quanto pare 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. Nella seconda metà del secolo le correnti d'avanguardia prenderanno nome, per l'appunto, da Anton Webern, intitolandosi post-weberniene, anziché come pure sarebbe stato plausibile, post-schönberghiane. In realtà la profezia di Schönberg, almeno in parte, si è avverata. Senonché, ciò che egli pronosticava per se stesso è toccato in sorte al suo allievo che, in vita, fu alquanto più sfortunato di lui⁷.

Mi accorgo tuttavia che per parlare di Schönberg non riesco a parlare della sua musica. Forse perché, come Adorno mi pare dica in qualche pagina della *Philosophie*, essa racchiude in sé un che di “indifendibile”. Una qualità che Schönberg – con parole rivolte innanzitutto a se stesso – evoca anche nella sua celebre introduzione alle *Bagatellen* op. 9 di Webern: “Comprenderà questi pezzi solo chi è in grado di credere che i suoni possano esprimere unicamente cose inesprimibili – appunto – con i suoni. A una critica essi resistono tanto poco quanto questo e ogni altro atto di fede. Se la fede può spostare le montagne, la mancanza di fede può – per contro – negarne l'esistenza. Contro una tale impotenza la fede è impotente”⁸.

È il 1911.

Vale la pena di tessere l'elogio delle composizioni di Schönberg anteriori all'atonalità? Non mi pare il caso. Capolavori come *Verklärte Nacht* o la *Kammersymphonie* op. 9 possono considerarsi quasi pagine di repertorio. E lo stesso potrebbe dirsi dei *Gurre-Lieder*, anche se, per forza di cose, a causa della loro dimensione spropositata, essi impigriscono in quella zona poco frequentata nella quale staziona anche l'Ottava di Mahler.

Vogliamo elogiare le visioni folgoranti degli anni della dissonanza emancipata? I *George Lieder*? Il sonnambulismo di *Erwartung*? il gocciolare pianistico dell'op. 19? Il cabaret sul filo del rasoio di *Pierrot lunaire*!!!! ma sul petto di questa musica sono già appuntate le massime onorificenze del XX secolo che nessuno ormai discute, anche se probabilmente nessun pubblico – rassegniamoci – riuscirà mai a metterle a fianco di Mozart e Chopin.

⁴ A. Schönberg, *Lettere*, Firenze 1969, p.300

⁵ *Ibid.* pp.300-301

⁶ Cfr. Boulez, *Schönberg è morto*, cit.

⁷ A dire il vero, il presentimento di quanto accadrà dopo la sua morte sembra già circolare a più riprese fra le pagine del diario berlinese di Schönberg. 6 febbraio 1912: “Vista la Passacaglia di Webern. Davvero eccellente. Ottima e originalissima. Webern diventa sicuramente qualcosa di eccezionale”. 12 marzo 1912: “L'ostinazione con cui i miei allievi mi stanno alle calacagna, sforzandosi di competere con me, mi fa incorrere nel rischio di diventare un loro imitatore e mi impedisce di procedere tranquillamente dal punto in cui mi trovo. Elevano subito tutto alla decima potenza. E funziona! È realmente buono. Ma non so se sia necessario” (A. Schönberg, *Leggere il cielo. Diari 1912, 1914, 1923*, a cura di A. M. Morazzoni, Milano 1999, p. 48 e pp. 69-70).

⁸ Citato in Eggebrecht, *Musica in Occidente*, cit., p. 612

Spesso si fa appello alle sue pagine tonali, agli anni di Hollywood. Ebbene c'è qualcosa di sottilmente meschino in questa tentazione che spinge a circumnavigare la sua opera, restandone per così dire ai bordi e schivandone il cuore dodecafónico (cuore o cervello, estino o condanna che esso sia), o addirittura liquidandolo. E, in cambio, esaltando magari i suoi "ripiegamenti" tonali, come la seconda *Kammersymphonie*, oppure il *Sopravvissuto di Varsavia*, leggendoli come segni del suo desiderio di sottrarsi al sistema da lui stesso creato. Né il tono vagamente nostalgico di uno scritto come *On revient toujours* (1948) – nonostante molti commentatori abbiano cercato di mettergli le braghe – può legittimare questa ricezione dimezzata e di comodo: "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 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"⁹.

Semmai, ciò di cui Schönberg avrebbe davvero bisogno sarebbe che certe sue pagine capitali, quali *Pierrot*, i pezzi dell'op. 16, le variazioni per orchestra op. 31, fossero liberate dal ruolo così gravoso di portabandiera di una nuova epoca e restituite alla loro dimensione di musica senza aggettivi. E, anziché venire auscultate o radiografate come protocolli psicotici, prodotti di laboratorio, concrezioni storiche o vaticini atastrofisti, fossero finalmente godute – se possibile – in quanto opere musicali, puri oggetti estetici, senza altra giustificazione.

È possibile tutto questo? Oggi credo di sì. Possibile e legittimo, allo stesso modo in cui questa sorta di revanscismo estetico non ha più nulla di eretico. In realtà quell'aut-aut posto da Schönberg, quelle contraddizioni insanabili da lui messe a nudo, sopportate come un destino e addirittura cresciutegli in grembo con la sua stessa musica, non si sono mai risolte. Esse sono semplicemente invecchiate, superate dalle cose. La modernità ha percorso il proprio tragitto trascinandosi dietro come una catena quelle dicotomie virulente, estenuandosi in una partita a scacchi senza via d'uscita. Ma adesso quell'epoca è trascorsa. La *neue Musik* di Schönberg e di Webern non è più nostra contemporanea. È patrimonio del passato. Come Stravinskij, Ravel, Bartók, Ellington e tanti altri.

A questo stesso passato appartiene ormai anche quella generazione – postweberniana o post-schönberghiana che dir si voglia – cresciuta nella convinzione che si potesse edificare una nuova avanguardia musicale assolutizzando soluzioni ideate trenta o quaranta anni addietro da chi era nemico di ogni ortodossia. Una generazione confinatasi nell'epigonismo per avere festeggiato con quasi mezzo secolo di ritardo l'avvento dell'atonale come il vagito di un'epoca nuova: tabula rasa, anno zero, indietro non si torna, o con noi o inutili. troppa enfasi, troppe certezze e, per di più, troppo in ritardo.

Forse davvero aveva ragione lui, quando prevedeva per sé una deleteria sopravvalutazione. A ben vedere, essa si è attuata, ma 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. Quelle proibizioni che, ad esempio, già all'inizio degli anni venti fecero corona al nascere della Internationale Gesellschaft für neue Musik, e che Schönberg bollò con visibile fastidio¹⁰. 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 Popper (e

⁹ A. Schönberg, *On revient toujours*, in *Stile e idea*, Milano 1975, p.208

¹⁰ "I principi su cui deve basarsi questa 'nuova musica' appaiono ancor più negativi delle più severe norme del più rigido contrappunto antico. Si dovrebbero evitare: cromatismo, melodie espressive, armonie wagneriane, romanticismo, riferimenti personali e biografici, soggettivismo, progressioni armoniche funzionali, illustrazioni, *Leitmotiv* [...]. In altre parole, tutto ciò che nel periodo precedente era stato valido, ora non dovrebbe più comparire" (A. Schönberg, *Musica nuova, musica fuori moda, stile e idea*, in *Stile e idea*, cit. p. 51).

sarebbe stato tutt'altro che un complimento), fu un esempio tipico di “attivismo storicistico¹¹, 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”¹². Più che di historicismo vero e proprio, si tratta di un dualismo irriducibile fra coscienza storica e coscienza individuale, una delle antinomie che la modernità ha ricevuto in dote dall’uomo che inventò la serie. Da Goethe, a Beethoven, a Schönberg, Webern, Proust, Dallapiccola, questo dover essere dettato alla coscienza è come un lungo filo rosso. Forse appartiene solo alle pie illusioni la credenza che a trattenere il Beethoven di Heiligenstadt dal porre fine ai suoi giorni sia stato il senso di responsabilità di fronte agli uomini per la missione della quale si sentiva romanticamente investito in quanto artista. E forse si potrebbe pensare lo stesso riguardo la scelta dodecafonica di Schönberg, nonostante egli stesso, a più riprese, si presenti a noi come l’artista che ha accettato 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’”. Così racconta Schönberg nella già citata lettera del 1949, e prosegue: “Ho dovuto dire delle cose, a quanto pare sgradite, ma che andavano dette”¹³. È un’idea che accompagna il compositore per tutta la vita e 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 tutto 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”¹⁴.

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...”¹⁵.

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

¹¹ Cfr. K. Raimund Popper, *Miseria dello storicismo*, Milano 1988, p.23.

¹² A. Schönberg, *Problemi dell’insegnamento dell’arte*, in *Analisi e pratica musicale*, Torino 1974, p.13. Cfr. anche Adorno, *Filosofia della musica moderna*, cit., p.48.

¹³ Schönberg, *Lettere*, cit. p.301.

¹⁴ *Ibid.*, pp. 46-47.

¹⁵ *Ibid.* pp. 47-48.

il distacco e il tono caustico dell'artista d'avanguardia. ma sfogliamo ancora il diario berlinese. 12 marzo 1912: "improvvisamente, di mattina, mi è venuta una gran voglia di comporre. Dopo così tanto tempo!". 13 marzo 1912: "Ieri ho scritto il primo dei melologhi del Pierrot lunaire. Credo sia riuscito molto bene. Questo è molto stimolante. E mi sto assolutamente muovendo verso una nuova espressività, lo sento. Qui i suoni diventano un'espressione immediata, quasi animalesca, di moti dei sensi e dell'anima [...]. Ma, un momento: ora so da dove viene: la primavera!!! Sempre il mio periodo migliore..."¹⁶. Schönberg è stato visto troppo a lungo dalla medesima angolazione. A tanti anni di distanza, si avverte il bisogno di oltrepassare certa esteriore ufficialità (verbale e musicale), 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 europea¹⁷. Figlio di una congiuntura storica in cui l'ascesa della società di massa e dell'industria culturale alimentava incubi, più che considerazioni razionali, Schönberg, negli anni del suo soggiorno americano, vergò quell'aforisma 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"¹⁸. 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"¹⁹.

Un'altra delle antinomie che Schönberg ha trasmesso alla modernità è proprio questa: il perenne oscillare tra un'insuperabile concezione esoterica circa il mistero, la natura sublime e occulta del genio e dell'artisticità e il rifiuto di un'arte d'élite, ancorata a un'ideologia aristocratica. "Vi sono alcuni compositori – così scrive Schönberg poco prima di morire – come Offenbach, Johann Strauss e gershwin 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."²⁰

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

¹⁶ Schönberg, *Leggere il cielo*, cit. pp. 69-70.

¹⁷ Celebre è rimasta l'eloquente definizione del metodo dei dodici suoni fornita da Dallapiccola: "A mio modo di vedere è anche uno stato d'animo [...]. Personalmente ho adottato tale metodo perché è il solo che, a tutt'oggi, mi permette di esprimere quanto sento di dover esprimere". (L. Dallapiccola, *Sulla strada della dodecafonia* [1950], in *Parole e musica nel melodramma*, a cura di F. Nicolodi, Milano 1980, p.459). A questo proposito, cfr. G. Montecchi, *Il linguaggio della sopravvivenza. La dodecafonia di Dallapiccola fra metodo e metafora esistenziale*, in "Musica/Realtà", XVIII, 54, novembre 1997, pp.79-90.

¹⁸ Schönberg, *Musica nuova*, cit., p. 55.

¹⁹ Cit. da Eggebrecht, *Musica in Occidente*, cit. p. 602. Cfr. A. Schönberg, *Intervista con Paul Wilhelm*, in *Analisi e pratica musicale*, cit., pp. 4-5.

²⁰ Schönberg, *Musica nuova*, cit., p.55

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”²¹. Di fatto, quando arrivò negli Usa, Schönberg amò e odiò in pari misura quella terra che, alla fine, fu nei suoi riguardi molto più ospitale della vecchia Mitteleuropa.

Per troppo tempo abbiamo tenuto il soldato Schönberg in trincea. Adesso ha bisogno del suo meritato congedo, della quiete in cui lasciar echeggiare ciò che di poetico, di lirico, di vibrante, di rabbioso o di melanconico emana dalla sua musica. Perché, alla fine, è arrivato il momento in cui possiamo finalmente cogliere che cosa di questa musica ci emoziona e che cosa no, che cosa ci piace e che cosa no. Sediamoci e ascoltiamo, in silenzio. Questo dobbiamo alla musica di Schönberg, riconoscendo parità di diritti e di doveri a Verklärte Nacht, come alla Glückliche hand, alle Variazioni op.31 o al Trio op. 45. Diritti in quanto creazioni artistiche, doveri in quanto espressioni indirizzate a un uditorio.

Il tempo, come sempre accade ai grandi, gli ha fatto bene. A Schönberg come a Webern. Ascoltare le loro musiche e ricercarvi innanzitutto la dimensione poetica ed espressiva - come faceva Dallapiccola già mezzo secolo fa, facendosi ridere dietro – non è solo possibile. È quasi doveroso, e anche piuttosto facile, adesso. Questo non significa affatto aggirare le antinomie su cui si è imperniato il nostro discorso. L'eredità di Schönberg è nell'aver messo impietosamente in luce un conflitto da sempre latente e perennemente in trasformazione. La forma moderna di questo conflitto ha assunto la veste della dicotomia tonale/atonale. Su questa pietra la neue Musik ha preso di edificare la propria chiesa, innalzando a dogma ciò che nel frattempo stava arretrando a questione marginale, entro un orizzonte divenuto infinitamente più compiaciuto e multicentrico.

Oggi come ieri, il dualismo tonale/atonale (con i suoi vari aggiornamenti seriali e postseriali) non designa affatto un falso problema. Semplicemente designa una questione che è stata davvero cruciale per un'certa epoca della nostra storia musicale. Fatichiamo a liberarci di questo dualismo solo in quanto, ancora adesso, c'è un coscienzioso orientamento di pensiero la cui latente matrice storica ci ripropone immutata tale questione, come fosse una prospettiva ancora attuale. La formula tonale/atonale per indicare quel binomio congenitamente conflittuale che ha gemellato, forse da semoreinnovazione e conservazione, suona datata e anacronistica come la formula operario/padrone, in un mondo dove subalternità e capitale lottano fra loro in teatri e con protagonisti ben più vasti e diversificati. Questo non toglie che la lotta di classe, nel senso tradizionale e ottocentesco del termine, così come il confronto fra musica tonale e neue Musik, abbiano segnato profondamente un'epoca, senza che alla fine si delineasse una conciliazione o una via d'uscita.

A volte però è la storia che taglia l'erba sotto i piedi. In questo caso, i litiganti, assorti nelle loro diatribe, sono stati colti di sorpresa, impreparati entro un mutato orizzonte che ha messo la parola fine alla loro stagione, schierando in campo altri conflitti e altri contendenti. Per Schönberg e la sua musica era un'attesa che durava già da troppo tempo.

²¹ Cit. da G. Vinay, *Le ambizioni colte di un musicista popolare*, in AA.VV., *Gershwin*, Torino 1992, pp. 97-98.