

Desiderio e paura della libertà: Arnold Schönberg a cinquant'anni dalla morte

Il mio primo incontro con la musica di Schönberg risale agli anni di ginnasio e, se ricordo bene, fu successivo a quello con la musica di Webern. Una partitura tascabile della *Sinfonia* op. 21 di Webern porta la data: febbraio 1960, quando avevo 14 anni. Ricordo un'esecuzione di questa composizione all'Accademia di S. Cecilia, davanti a un pubblico irridente che vociava e leggeva dimostrativamente il giornale. Lo studio di questa musica era per me un'occupazione clandestina, non potevo certo parlarne con il mio insegnante di composizione al conservatorio. Del resto, le lezioni di armonia erano la parte ufficiale, ma per me meno interessante del mio rapporto con la musica. La parte più importante si svolgeva a casa, dove cercavo di decifrare una musica per me interessante già solo per il semplice fatto di essere bandita dal Conservatorio, e dove affrontavo i miei primi esperimenti compositivi. Tra questi (parlo sempre del 1960-1961) ci sono pezzi che usano serie di 5, 6 e anche 12 suoni. Ma solo cinque anni più tardi scrissi una vera e propria composizione dodecafonica, *Elegos* (1965) per violino e pianoforte, in cui utilizzavo la serie dodecafonica in maniera sicuramente molto libera, e comunque più vicina a Schönberg che non a Webern. Ricordo ancora la reazione del mio maestro di allora, Armando Renzi – a cui devo molto in termini di incoraggiamento e sostegno, e che qui ricordo con affetto: lodò la composizione, ma, benché sicuramente più illuminato dei miei precedenti insegnanti, ne prese spunto per fare una tirata contro la musica dodecafonica. Renzi, allora su posizioni conservatrici, era però stato il primo esecutore del *Concerto per pianoforte e orchestra* di Schönberg in Italia. Della mia composizione gli piacque in particolare un passaggio, in cui ripetevo, come un'eco, o meglio, come una ripresa e prosecuzione del discorso, un frammento melodico. Un procedimento che è sicuramente facile trovare in Schönberg, la cui musica è, al di là del linguaggio di volta in volta usato (tonale, atonale, dodecafonico), una musica sempre *sprechend*, parlante.

La prima cosa che da ragazzo mi ha interessato in Schönberg è stata dunque la dodecafonia, l'aspetto della sua poetica al quale in seguito mi sono sentito – e tutt'ora mi sento – meno vicino. Solo più tardi ho scoperto le composizioni precedenti alla individuazione del metodo dodecafonico, quelle scritte intorno al 1910, quelle atonali (termine che, come è noto, a Schönberg non piaceva), e che sono quelle che amo di più. Penso ai *Drei Klavierstücke* op. 11, ai *Sechs kleine Klavierstücke* op. 19, soprattutto ai *Cinque pezzi per orchestra* op. 16, e poi *Erwartung* e *Die glückliche Hand*, ma anche alle poesie su testi di Stefan George ne *Il libro dei giardini pensili* op. 15, e poi certamente al *Pierrot Lunaire*, tutte composizioni scritte tra il 1909 e il 1913, tra i 35 e i 40 anni del loro autore. Naturalmente il catalogo delle opere di Schönberg (in tutto poco più di 50 titoli) comprende un numero ben maggiore di grandi opere, opere per le quali si prova rispetto e ammirazione (basti nominare il *Moses und Aron*), ma il cuore della produzione schönberghiana rimangono per me i lavori scritti intorno al 1910. Schönberg aveva sollevato l'ancora e si era allontanato dalle acque peraltro non più tranquille della tonalità, senza essere ancora approdato al nuovo ordine della dodecafonia.

In Schönberg ci sono lati che mi attirano, altri che mi respingono. Problematico, e però *beeindruckend*, cioè in grado di colpire l'immaginazione, è il suo atteggiamento 'profetico', o 'messianico', o, come dice egli stesso, da 'Giovanni Battista': «Sono solo un precursore [...]. Sono a quanto pare Giovanni Battista (probabilmente perché ho una testa che ci si può bene immaginare su di un piatto d'argento) e loro cucinano con l'acqua con la quale io battezzo [...]» – così scriveva nel 1923 (che è tra l'altro l'anno della prima compiuta applicazione del metodo dodecafonico).¹ Non che quelle sue affermazioni fossero destituite di fondamento. A una domanda sul suo *Quartetto in fa diesis minore*, nel cui ultimo movimento abbandona la tonalità, Schönberg poteva legittimamente rispondere: «Lo sviluppo ha spinto verso questi esiti. Vi hanno contribuito maggiormente Richard Strauss e Gustav Mahler. Ma anche Debussy e Max Reger e perfino Pfitzner hanno spinto in questa direzione. Io ho fatto l'ultimo passo e l'ho fatto in modo conseguente». ² La conseguenza, il pensare le cose fino in fondo: questa è sicuramente una caratteristica di Schönberg, e forse una sua caratteristica 'tedesca'. Nella cultura di lingua tedesca è radicato il senso della consequenzialità logica, del pensare sistematico e deduttivo, per cui date certe premesse, è inevitabile giungere a determinate conclusioni e soluzioni. E questo sia nel bene che nel male. Vedremo però più avanti che la poetica di Schönberg non è affatto priva di contraddizioni, contraddizioni che sono per me un segno di autenticità e, per così dire, di realismo. Ma Schönberg non era solo un cittadino dell'impero austro-ungarico di lingua e cultura tedesca, era anche un ebreo, ed è probabile e plausibile che la componente 'messianica', così come il fatto di andare alla radice delle cose, gli venisse anche dal retroterra culturale ebraico, dalla frequentazione della Bibbia, che fosse insomma parte integrante del suo modo di vivere l'ebraismo. Su questo aspetto tornerò più avanti. Adesso torno a quanto Schönberg diceva a proposito del suo *Quartetto*: «Io ho fatto l'ultimo passo, e l'ho fatto in modo conseguente». Qui c'è un nodo molto importante della poetica schönberghiana e dell'intera storia della musica del Novecento: è effettivamente esatto che la strada intrapresa da Schönberg e dai suoi allievi, e poi, dopo la Seconda Guerra Mondiale, dai compositori seriali, fosse l'unica strada storicamente legittimata, o non c'erano forse anche altre possibilità, altre vie? E queste altre vie erano solo strade secondarie, rispetto alla strada principale della Scuola di Vienna, o invece non è piuttosto vero che siano esistite – come tutt'ora esistono – varie strade, tutte in qualche modo principali, o comunque non secondarie, nella misura in cui ogni vera acquisizione compositiva, ogni opera riuscita è, in quanto tale, legittimata a esistere, e questo a prescindere dal linguaggio, dalla tecnica o dallo stile che utilizza? È, per me, una domanda retorica, alla quale, dunque, non posso che rispondere: sì. La musica di Schönberg e quello che questo grande compositore ha significato per la storia della musica, è una realtà imprescindibile. Ciò non toglie che ci siano stati altri compositori che hanno conseguito risultati importanti percorrendo strade diverse. Stravinskij *in primis*, la cui *Sagra della primavera* è, a mio avviso, la composizione-chiave

1 EBERHARD FREITAG, *Arnold Schönberg*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1973, p. 7.

2 *Ivi*, p. 42.

del Novecento; poi, naturalmente, Bartók, compositore che amo come pochi altri; quindi, per esempio, Janáček, o Ives; per non parlare di compositori così diversi tra loro, nati qualche anno prima, quali Debussy, Puccini, Busoni, o molti anni dopo, come Šostakovič. Il Novecento appare oggi come uno dei secoli da un lato più contraddittori, ma dall'altro artisticamente più ricchi. Un vero caleidoscopio di linguaggi e stili: isolarne una delle tessere impoverirebbe l'importanza di questo singolare secolo, la cui caratteristica è proprio la compresenza, e forse la complementarità, di tanti diversi progetti.

Come è noto, Schönberg era politicamente un conservatore e un sostenitore della monarchia. Visse la caduta dell'impero austro-ungarico come una vera e propria catastrofe, come «il capovolgimento di tutto ciò in cui prima si era creduto», secondo quanto lui stesso scrive a Kandinskij del 1922.³ In quella stessa lettera dichiara che negli ultimi anni il suo unico sostegno era stata la religione, sia pure al di fuori di ogni vincolo organizzativo, e che questa sua fede aveva trovato espressione nel testo di un oratorio, *Die Jakobsleiter*, variamente ispirato a Strindberg, Swedenborg, Balzac, nonché a Rudolf Steiner, il teorico dell'antroposofia. Ma c'è anche un diretto collegamento con la Bibbia, e precisamente col capitolo 29 del I libro del *Pentateuco*, in cui si parla del sogno di Giacobbe. Come sottolinea Enrico Fubini, «questa forte aspirazione ideale alla conquista di una fede religiosa è stata senza dubbio una delle spinte decisive per il suo riavvicinamento all'ebraismo».⁴

E la statura morale di Schönberg risalta anche dal fatto che il riavvicinamento alla religione dei padri sia avvenuto proprio quando stava diventando (di nuovo) molto scomodo dichiararsi ebreo, e cioè quando nei paesi di lingua tedesca c'era una recrudescenza dell'antisemitismo, che sarebbe poi sfociato nei crimini del nazismo. Schönberg, compositore come pochi altri intimamente legato alla tradizione musicale tedesca, proprio di fronte all'emarginazione e alla persecuzione, riscopre le sue radici ebraiche e comincia un processo di riavvicinamento che culminerà nella riconversione all'ebraismo, avvenuta nel 1933 in una sinagoga di Parigi. Pur essendo un ebreo del tutto assimilato alla cultura tedesca, Schönberg tende a questo punto a voltare le spalle al suo, peraltro amato, paese. In una lettera al filosofo Jakob Klatzkin, scritta, probabilmente da Parigi, il 26 maggio 1933, due mesi dopo l'ascesa al potere di Hitler, scrive: «Noi siamo orientali e nulla ci tiene legati all'Occidente. Noi abbiamo un altro destino [...] la nostra essenza non è occidentale, questa è solo l'apparenza. Dobbiamo tornare alle nostre origini». È interessante notare che questo passo così sorprendente, citato da Fubini,⁵ manchi nell'edizione delle lettere di Schönberg curata da Erwin Stein. Viene quasi da pensare che Stein ritenesse di non dover pubblicare una dichiarazione che poteva dare di Schönberg un'immagine così diversa rispetto a quella allora nota, e che poteva dunque apparirgli controproducente, se non addirittura compromettente, e che per questo abbia censurato la lettera. L'affermazione di Schönberg è sicuramente sorprendente, anche perché egli ha più volte sottolineato la propria identità di compositore tedesco, arrivando a dire che la sua 'invenzione' avrebbe assicurato alla musica tedesca la preminenza per i prossimi cento anni.⁶

Questa dichiarazione apodittica e apparentemente arrogante mi ha sempre fatto uno strano effetto. Se però da un lato va vista come espressione dell'atteggiamento messianico di Schönberg, dall'altro può essere letta proprio come risposta a chi lo voleva, in quanto ebreo, cancellare dalla cultura tedesca. Una conferma di tale ipotesi viene dal fatto che Schönberg fece questa sua dichiarazione al suo allievo Josef Rufer alla fine del luglio 1921, proprio quando era appena avvenuto il famoso episodio di Mattsee. Che cosa era successo allora? Schönberg e la sua famiglia intendevano passare le vacanze estive in un paesino del Salzkammergut, non lontano da Salisburgo. Giunto sul luogo, a Mattsee appunto, venne a sapere che quella zona era preclusa agli ebrei. Schönberg avrebbe potuto esibire il suo certificato di battesimo, visto che nel 1901, in occasione del matrimonio con Mathilde von Zemlinsky, si era convertito al protestantesimo, ma preferì abbandonare il posto. «Da quel momento – scrive in una lettera del 1934 al rabbino americano Stephan Wise – tutti i miei passi sono andati nella direzione del rifiuto dell'assimilazione come fatto indesiderabile, procedendo verso un sano e vigoroso nazionalismo ebraico fondato sulla fede nazionale e religiosa nella nostra elezione. Fu allora che decisi di votarmi alla causa della propaganda ebraica».⁷ E in una lettera a Webern del '35, non compresa neanche questa nella scelta di Stein, Schönberg scriveva: «Da quattordici anni [cioè da quello stesso 1921] sono preparato a ciò che mi è capitato oggi. In questo lungo periodo ho potuto prepararmi a fondo e, anche se con difficoltà, mi sono definitivamente liberato da ciò che mi ha legato all'Occidente. Da molto tempo sono deciso a essere ebreo [...]».⁸ Poche settimane prima della morte, il 26 aprile 1951, Schönberg scrive a Oeden Partos (o Partosh, come scrive Schönberg stesso): «Ai suoi amici che recentemente mi hanno visitato a Los Angeles, come a Lei stesso, signor direttore Partosh, ho raccontato, come da più di quattro decenni il mio desiderio più ardente sia quello di vedere la nascita di uno Stato israelitico indipendente. E più ancora: diventare un cittadino di questo Stato».⁹ Non so, però,

³ *Ivi*, p. 70.

⁴ ENRICO FUBINI, *La musica nella tradizione ebraica*, Torino, Einaudi, 1994, p. 103.

⁵ *Ivi*, p. 105.

⁶ «Ho trovato qualcosa che assicurerà il predominio della musica tedesca per i prossimi cento anni», così avrebbe detto Schönberg al suo allievo Josef Rufer alla fine di luglio del 1921. Cfr. MATTHIAS HENKE, *Arnold Schönberg*, München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 2001, p. 96.

⁷ *Ivi*, p. 104. Anche questa lettera non è contenuta nell'edizione curata da Erwin Stein – sarà un caso?

⁸ E. FUBINI, *La musica nella tradizione ebraica* cit., p. 106.

⁹ ARNOLD SCHÖNBERG, *Briefe*, ausgewählt und herausgegeben von Erwin Stein, Mainz, B. Schott's Söhne, 1958, p. 297. Oeden Partos (1907-1977), violinista e compositore di origine ungherese, si era trasferito nel 1938 in Palestina. All'epoca della lettera di Schönberg era Direttore della Israel Academy of Music a Gerusalemme.

se, parlando di più di quattro decenni, Schönberg non commetta un errore temporale, altrimenti bisognerebbe dedurre che era su posizioni sioniste già più di un decennio prima del fatidico 1921.

È certamente degno di nota il fatto che a un certo punto della sua vita – parlo dei primi anni Trenta, quando Schönberg aveva già una sessantina d'anni – egli si sia potuto sentire sradicato rispetto al paese e alla cultura in cui viveva, e abbia avuto la consapevolezza di appartenere a un luogo geografico e culturale diverso. A questo punto sembrerebbe che il percorso travagliato che ha portato Schönberg da un lato all'individuazione della dodecafonia e dall'altro a tornare all'ebraismo, nasca dalla stessa esigenza di pervenire a un ordine, a una *legge* che dia senso alla musica come alla vita stessa. Un bisogno di reagire al disordine, al caos, all'arbitrarietà, al relativismo di tutti i valori, alla, peraltro inevitabile, perdita del centro. Ma proprio la *Umwertung aller Werte*, per dirla con Nietzsche, il cambio di segno e di significato applicato a tutti i valori, è l'emblema del tempo moderno, nel quale, volenti o nolenti, tutt'ora ci troviamo e col quale dobbiamo ancora fare i conti.

La prima composizione interamente dodecafonica di Schönberg è l'ultimo dei *Cinque pezzi per pianoforte*, composti tra il 1920 e il 1923. Prodromi della dodecafonia si possono rintracciare però già nella citata *Jakobsleiter*, lavoro composto tra il 1917 e il 1922, nel quale si intrecciano la tematica filosofico-religiosa e quella tecnico-musicale. Più che di precisi intenti biblici, sottolinea Fubini, essa è espressione di un ancor vago spiritualismo.¹⁰ Qui infatti confluiscono, come già accennato, le letture mistico-religiose di Schönberg, dal romanzo filosofico *Séraphita* di Balzac (in cui è contenuta pure l'espressione «la scala mistica di Giacobbe» che dà il titolo a questo oratorio), alla teosofia di Emanuel Swedenborg e all'antroposofia di Rudolf Steiner, e però naturalmente anche alla *Bibbia* (Vecchio Testamento), dove si parla del sogno di Giacobbe: «Ed egli sognò, ed ecco, una scala era appoggiata per terra, la cui parte più alta toccava il cielo, ed ecco, gli angeli di Dio salivano e scendevano su di essa. E in cima stava il Signore e disse: io sono il Signore, il Dio di tuo padre Abramo e il Dio di Isacco; voglio dare a te e ai tuoi discendenti la terra su cui ti trovi».¹¹

Dal punto di vista musicale è molto interessante che nella *Jakobsleiter* confluissero uno *Scherzo* (composto, sembra, tra il 1914 e il 1915), che contiene già la prima intuizione della serie, sia pure, in questo caso, di soli sei suoni. «Per garantire l'unità, che è sempre stata la mia principale preoccupazione – scrisse Schönberg intorno al 1950 – concepì il progetto di costruire tutti i temi principali dell'intero oratorio sulla base di una serie di sei note».¹² «Per garantire l'unità, che è sempre stata la mia principale preoccupazione»: questa è senz'altro una frase-chiave, che getta luce sul pensiero, non solo musicale, di Schönberg. Come rileva Giacomo Manzoni, «[...] è probabile che questo tipo di unità tematica trovi la sua motivazione nelle parole che Gabriele pronuncia verso la metà del monologo conclusivo, nella parte non musicata dell'oratorio: 'Signore, redimici dalla nostra singolarità! Fa che di nuovo siamo un tutto in quel tutto di cui ora siamo parte'».¹³

E concordo con Manzoni quando afferma: «alle radici dell'intuizione della serie dodecafonica e delle leggi che la governano stavano indubbiamente motivazioni filosofiche e addirittura metafisiche [...]: la svolta spiritualistica induce il musicista a risolvere la crisi nel senso di riconoscere un 'principio d'autorità' anche nell'interno del materiale musicale, anziché spingerlo nella direzione di un radicale approfondimento della nascente coscienza materica delle composizioni scritte nel periodo della libera emancipazione della dissonanza: talché ad esempio l'avanguardia contemporanea ha potuto più agevolmente rifarsi a queste piuttosto che a quelle del successivo periodo dodecafónico».¹⁴

La navigazione in mare aperto di Schönberg era pervenuta ad un approdo. Egli aveva individuato una legge, non solo per la sua musica, ma per la sua stessa vita. In qualche modo, è come se, da demiurgo che era stato – nella misura in cui nel periodo dell'atonalità (o, come Schönberg stesso preferiva dire, della pantonalità) stabiliva di volta in volta il codice secondo cui poi concretamente si articolava il discorso musicale – diventasse ora, con la dodecafonia, l'esecutore di un disegno contenuto in un ordine superiore. Si tratta però pur sempre di un ordine da lui stesso individuato e codificato, anche se egli è attento a sottolineare una spiccata necessità filogenetica nel cammino che ha portato ad esso attraverso la dissoluzione della tonalità. Come in tutte le cose umane – e forse anche divine – non si tratta di processi privi di contraddizioni. Schönberg non solo ha usato il metodo dodecafónico in modo libero e spregiudicato, ma è tornato a più riprese a scrivere secondo la tonalità, che del resto non aveva mai rinnegato. Nella dodecafonia, d'altra parte, egli trova una nuova comprensibilità e chiarezza – la *Fasslichkeit* di cui parla anche Webern – che questo 'ordine nuovo' gli garantisce. La 'legge di Mosè', a sua volta, gli permette di fare chiarezza in se stesso e nel suo rapporto col mondo. È interessante leggere, a questo proposito, quanto proprio in quegli anni affermava un altro grande pensatore ebreo del Novecento. In una lettera del 30 settembre 1934, inviata da Vienna allo scrittore Arnold Zweig, Sigmund Freud dichiarava a proposito dei suoi saggi sull'uomo Mosè: «[...] il mio lavoro è stato intitolato *L'uomo Mosè, un romanzo storico* [...]. La materia si articolava in tre sezioni, la prima romanzescamente interessante, la seconda faticosa e lunga,

L'Accademia aveva offerto a Schönberg la carica di Presidente onorario, carica che Schönberg accettò con enorme piacere.

¹⁰ E. FUBINI, *La musica nella tradizione ebraica* cit., pp. 107-108.

¹¹ *La Bibbia*, Mosè I, 28. Mia la traduzione dalla versione tedesca di Lutero.

¹² Cit. in GIACOMO MANZONI, *Arnold Schönberg. L'uomo, l'opera, i testi musicati*, Milano, Feltrinelli, 1975, p. 79.

¹³ *Ivi*, p. 80.

¹⁴ *Ivi*, p. 91.

la terza sostanziosa ed esigente. L'impresa è fallita nella terza sezione, giacché esponeva una teoria della religione, certo niente di nuovo per me dopo *Totem e tabù*, ma qualcosa di nuovo e fondamentale per gli estranei. Il riguardo per gli estranei mi impone di mantenere segreto il saggio compiuto. Giacché viviamo qui in un'atmosfera di rigida osservanza cattolica».¹⁵ Sono sicuramente diverse le ragioni per cui sia il terzo saggio di Freud, che il terzo atto di *Moses und Aron* sono rimasti incompiuti. È comunque degno di nota che entrambi i pensatori abbiamo affrontato il tema dell'origine dell'ebraismo, e che per entrambi sia non solo possibile, ma sommamente istruttivo indagare il legame tra la genesi delle loro nuove acquisizioni e la tradizione ebraica, ovvero giungere a comprendere in che misura sia il fondatore della psicoanalisi che l'inventore della dodecafonia attribuirono, nella genesi delle loro scoperte, uno specifico ruolo alla loro dichiarata appartenenza ebraica.¹⁶

Nel saggio *Composizione con dodici note*, Schönberg scrive: «Le restrizioni imposte a un compositore dall'obbligo di usare un sola serie per ogni composizione, sono così rigide che soltanto una fantasia passata vittoriosamente attraverso molte avventure può superarle. Questo metodo non regala nulla; anzi priva di molte cose».¹⁷ E Fubini così commenta: «Non è difficile né azzardato ritrovare in queste citazioni qualcosa di più che una vaga reminiscenza ebraica. Sostituendo pochi termini, infatti, si trovano tal quali alcuni principi cardine dell'ebraismo: il principio dell'elezione inteso non come privilegio ma come duro compito che viene proposto e che se lo si vuole e lo si sa raccogliere può portare a un livello più alto di coscienza; il senso della legge, del suo rigore e della sua necessità, la sua accettazione come principio trascendente e come strumento di una più alta libertà, e infine il senso dell'unità da cui discende ogni molteplicità che non degeneri nel caos e nell'informale».¹⁸ E ancora: «Essa [la serie dodecafonica] si pone come la legge interna che governa la composizione, ciò da cui tutto dipende; questa legge si fonda infatti su un principio unitario. Non si può non trovare un'analogia, ovviamente simbolica, con la funzione stessa di legge nell'ambito dell'etica ebraica. La legge etica ebraica non trova il suo fondamento né nella natura dell'uomo, né in un ordine naturale, né in un'evidente finalità pratica: essa si autogiustifica unicamente in quanto legge divina, data da Dio all'uomo in circostanze del tutto eccezionali e innaturali. Il problema sorge nel momento in cui questa legge, nella sua purezza e lontananza dalla natura, deve confrontarsi con il mondo dell'uomo, con le sue inclinazioni, con la sua sensibilità, con la sua *natura*. Allora si evidenzia un divario che sembra incolmabile. Questo è il problema di Schönberg uomo, ebreo e musicista».¹⁹ Infine: «Indubbiamente la serie dodecafonica è per Schönberg un simbolo o una metafora del suo modo di concepire Dio, e ciò non solo perché – così come avviene nel *Mosè e Aronne* – la serie è una sola e tutta l'opera si fonda su di essa e da essa trae origine, ma anche perché la serie è qualcosa di astratto, di non percepibile; così, analogamente, Dio è 'irraffigurabile, invisibile e inesprimibile'. Anche la serie, infatti, non è percepibile all'orecchio, almeno per via diretta; lo diventa solamente per gli effetti che produce, cioè nel *molteplice* che da essa viene ricavato».²⁰ La serie dodecafonica, dunque, come simbolo della unicità e irraffigurabilità di Dio.

Il cammino che porta Schönberg a collegare sempre più strettamente dodecafonia ed ebraismo culmina nell'opera – o forse sarebbe meglio dire oratorio – *Moses und Aron*, su cui non mi è possibile qui soffermarmi.²¹ Non si può però non mettere in rilievo quella che considero una produttiva contraddizione di Schönberg, e cioè il fatto che, nonostante l'approdo a quella che può apparire come una concezione della vita e dell'arte in sé conclusa, egli rimetta in discussione questa stessa concezione, per tornare, quando lo ritiene opportuno, a scrivere secondo la tonalità. Questo fatto non deve essere visto solo come una contraddizione all'interno di un cammino che lo aveva portato alla plausibile convergenza di posizioni filosofico-religiose e musicali, ma è parte di una visione della musica che, pur nel suo rigore, non era settaria, come poi lo sarà invece quella di molti seguaci della dodecafonia. Ne è prova il rispetto che Schönberg aveva per compositori dalla poetica diversa, se non opposta rispetto alla sua; e penso al coetaneo Max Reger, che considerava «un genio», o a Darius Milhaud, che, nel 1922, stimava come il principale rappresentante della politonalità. «Se a me piace – aggiungeva – è secondario. Ma trovo che abbia molto talento».²² E ricordo anche una lettera a Milhaud, in cui lo loda per il suo *Le boeuf sur le toit*.²³

¹⁵ SIGMUND FREUD – ARNOLD ZWEIG, *Briefwechsel*, Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, 1984 (trad. it. *Lettere sullo sfondo di una tragedia (1927-1939)*, a cura di David Meghnagi, Venezia, Marsilio, 2000, p. 129).

¹⁶ Per un'indagine sui legami di Freud con la tradizione ebraica cfr. DAVID MEGHNAGI, *Il padre e la legge. Freud e l'ebraismo*, Venezia, Marsilio, 1992.

¹⁷ Cit. in E. FUBINI, *La musica nella tradizione ebraica* cit., p. 112. Ho modificato la traduzione del passo schönberghiano, che Fubini ha ripreso dall'edizione italiana dello scritto (ARNOLD SCHÖNBERG, *Stile e idea*, Milano, Feltrinelli, 1975).

¹⁸ *Ivi*, p. 113.

¹⁹ *Ivi*, p. 120.

²⁰ *Ivi*, p. 115.

²¹ Rimando il lettore all'istruttivo saggio di E. Fubini, in *La musica nella tradizione ebraica* cit., pp. 106-125.

²² Cfr. la lettera del 26 ottobre 1922 ad A. Zemlinsky, in A. SCHÖNBERG, *Briefe* cit., p. 81.

²³ Cfr. Arnold Schönberg 1874-1951. *Lebensgeschichte in Begegnungen*, herausgegeben von Nuria Nono Schoenberg, Klagenfurt, Ritter, 1952, p. 400. Penso anche alla stima e all'ammirazione che Schönberg nutriva per George Gershwin, del quale scrisse: «Un artista per me è come un melo: quando viene il suo momento, che egli lo voglia o no, mette i fiori e incomincia a produrre mele; e al pari del melo, che non sa né si informa del valore che gli esperti del mercato attribuiscono al suo prodotto, un vero compositore non chiede agli esperti delle arti serie se i suoi prodotti piaceranno: sente solo che ha da dire qualcosa, e la dice. Mi sembra indubbio che Gershwin sia stato un innovatore. Quello che ha realizzato con il ritmo, l'armonia e la melodia non è uno stile, ma è profondamente diverso

In questa apparente ‘non coerenza’ c’è, a mio avviso, un’intima adesione di Schönberg alla sua epoca che, per molti aspetti, *mutatis mutandis*, è ancora la nostra. «Mamma, che vuol dire uomini moderni?», così termina l’opera *Von heute auf morgen* (Dall’oggi al domani). Già, che cosa vuol dire? Temo che il nostro destino di uomini moderni, che abbiamo vissuto la maggior parte della nostra vita in uno dei secoli più dilaniati della Storia, e che anche all’alba di questo nuovo secolo ci troviamo a doverci confrontare con la bestialità e la stupidità umana, temo che il nostro destino sia quello di dovere convivere con la perdita del centro, con la lacerazione, e di non potere aspirare – se non a costo di mentire a noi stessi, costruendoci una *heile Welt*, un mondo intatto e armonioso – a un sistema filosofico o religioso che pretenda di dare ragione del tutto e al quale noi possiamo ricorrere per risolvere le contraddizioni.²⁴

Mi piace pensare che Schönberg, quasi un sismografo della propria epoca, abbia captato musicalmente la tormentata, frammentata identità dell’uomo moderno, e che la sua musica, atonale, dodecafónica o tonale, sia espressione di questa identità plurale. Così *Kol nidre* op. 39, una composizione scritta nel 1938, è tonale, precisamente in sol minore. Personalmente, questa o altre, forse solo presunte, contraddizioni non mi disturbano né spaventano affatto, mi spaventerebbe di più la loro assenza. Già osservavo che nelle posizioni sia musicali che filosofiche di Schönberg ci sia spazio per contraddizioni che egli non poteva, o forse semplicemente non voleva risolvere. *Kol nidre* è una preghiera tradizionale ebraica, che si canta alla vigilia della festa del perdono, o giorno dell’espiazione, o, come si dice in tedesco, della riconciliazione (*Versöhnung*), e cioè la festa del Jom Kippur. Schönberg ha rielaborato il testo tradizionale della preghiera e ha ricavato, da diverse versioni della melodia, la melodia che è alla base della composizione. Quest’ultima, scritta su suggerimento del dottor Jacob Sonderling, rabbino a Los Angeles, fu cominciata il 10 agosto 1938 e terminata il 22 settembre 1938. La prima esecuzione avvenne il 4 ottobre 1938, vigilia di Jom Kippur a Los Angeles sotto la direzione dello stesso Schönberg. La melodia tradizionale è del XVI secolo, e, come si diceva, ne esistono diverse versioni. Schönberg ne ha consultate sette. «The melody suffers from monotony and sentimentality. This is partly caused by the circumstance that it is composed in a minor-like church mode».²⁵ A quel tempo, aggiunge Schönberg, non c’era ancora una chiara differenza tra gli effetti emotivi del maggiore e del minore. Bach, dice Schönberg, l’avrebbe composta in maggiore, perché per lui, come anche per noi, il modo minore esprimeva emozioni tristi e commoventi. Se nel Cinquecento la melodia poteva esprimere «dignità, serietà, solennità e timore reverenziale» («awe»), oggi, nota Schönberg, c’è una discrepanza tra la solennità del testo e la sentimentalità con cui esso viene presentato. Sentimentalità accentuata da abbellimenti e ornamentazioni aggiunti via via dai vari cantori. Schönberg muove altre critiche alla melodia tradizionale (a tutte le sue versioni, evidentemente), dicendo che essa è costruita in modo molto insoddisfacente, anzi, in realtà, non è costruita affatto, non ha un climax e termina senza apparente ragione musicale, semplicemente «non continua», essendo la fine né preparata, né costruita, né messa in rilievo («emphasized»)²⁶. Schönberg fu sorpreso dall’interpretazione tradizionale del testo del *Kol nidre*, secondo cui nel giorno della riappacificazione tutti gli impegni presi durante l’anno possono considerarsi annullati. Schönberg non era il primo a non comprendere perché gli ebrei fossero autorizzati a fare «oaths and vows and promises» (giuramenti e voti e promesse) che poi potessero considerare «null and void» (nulle e abrogate). «Nessun uomo sincero e onesto, commenta Schönberg, poteva comprendere un tale atteggiamento».²⁷ E, in una lettera a Paul Dessau, scrive: «Ritengo che questa interpretazione, poiché è veramente immorale, sia falsa. Essa è in contraddizione con l’alta eticità di tutte le leggi ebraiche. Fui dal primo momento convinto (cosa che si è poi rivelata esatta, quando lessi che il *Kol Nidre* proviene dalla Spagna) che esso non volesse dire altro che tutti coloro che spontaneamente o per finta (*zum Schein*) avevano abbracciato la fede cristiana, in questo giorno della riappacificazione si potessero riappacificare con il loro Dio e che tutti i voti²⁸ dovessero essere sciolti. Questo non si riferisce dunque a imbrogli commerciali».²⁹ E prosegue, poi,

dal manierismo di molti compositori cosiddetti seri». E ancora: «Non sono tenuto a dire se la storia considererà Gershwin un Johann Strauss o un Debussy, un Offenbach o un Brahms, un Lehár o un Puccini. Ma so che egli è un artista e un compositore che ha espresso idee musicali che erano nuove com’è nuovo il modo con cui le ha espresse» (cit. in G. MANZONI, *Arnold Schönberg* cit., p. 152). Potrei citare ancora il disappunto che Schönberg provò per il trattamento che Theodor W. Adorno riservava a Stravinskij nella *Filosofia della musica nuova*: «Pensavo fosse un musicista», pare abbia esclamato. Questo per dire che Schönberg, pur con tutte le sue idiosincrasie, era, lui sì, un musicista, ed era in grado di riconoscere il valore musicale, al di là della sua veste linguistica. Così Schönberg caratterizzava i suoi amici («meine Freunde»): «per la minima parte quelli che capiscono il pensiero, capiscono, per la maggior parte: *equivoco*. Piacere della non chiarezza, illusionisti del suono, uomini umorali, moderni a tutti i costi, gregari». Cfr. A. SCHÖNBERG, *Neue Musik – Meine Musik* in *Arnold Schönberg*, herausgegeben von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München, edition text + kritik, «Musik-Konzepte», Sonderband, 1980, p. 12.

²⁴ In un periodo ormai lontano (1986), scrivevo: «Chi non si aggrappi alle stampelle che gli forniscono le credenze di ogni genere – religiose o laiche – non può non provare un senso di vertigine». Cfr. LUCA LOMBARDI, *Tra preistoria e postmoderno*, in *Molteplicità di poetiche e linguaggi musicali d’oggi*. Atti del convegno di Nuova Consonanza (Roma, 6-7 novembre 1986), a cura di Daniela Tortora, Milano, Unicopli, 1988, pp. 27 sgg.

²⁵ «La melodia risente di monotonia e sentimentalità. Questo dipende in parte dal fatto che essa è composta in un modo ecclesiastico di tipo minore». Cfr. *Dokument 1, Aufsatz Schönbergs ohne Titel*, in ARNOLD SCHÖNBERG, *Chorwerke II*, herausgegeben von Christian Martin Schmidt, Mainz, B. Schott’s Söhne - Wien, Universal Edition AG, 1977 (Arnold Schönberg, Sämtliche Werke. Abteilung V: Chorwerke, Reihe B. 19), p. XI.

²⁶ *Dokument 2, Aufsatzentwurf Schönbergs*, in A. SCHÖNBERG, *Chorwerke II* cit., p. XI.

²⁷ *Ivi*, p. XII.

²⁸ Schönberg usa qui due sinonimi: *Geluebde*, che significa ‘voto’ e *Geloebnis*, ‘promessa solenne, voto’.

²⁹ *Dokument 3, Aus einem Brief Schönbergs vom 22.11.1941 an Paul Dessau*, in A. SCHÖNBERG, *Chorwerke II*

elencando le difficoltà a utilizzare la melodia tradizionale:

«1. in realtà non c'è una tale melodia, ma una serie di formule [*Floskeln*] che si somigliano notevolmente, senza però essere identiche, ma non appaiono sempre nello stesso ordine. 2. Questa melodia è monodica, non si basa dunque sull'armonia nel senso che noi le attribuiamo, e forse neanche sulla polifonia. Da una serie di versioni ho estratto le frasi comuni e le ho disposte in una successione ragionevole. Uno dei miei compiti principali è stato quello di cancellare col vetriolo [*wegvitriolisieren*] la sentimentalità violoncellistica dei Bruch etc. e di conferire a questo DECRETO la dignità di una legge, di un 'editto'. Credo che mi sia riuscito. Queste battute da 58 a 63 non sono, almeno, un minore sentimentale».³⁰

Che cosa succede a batt. 58? È qui che compare per la prima volta la melodia del *Kol nidre*. La voce recitante (il Rabbi) dice:

All Vows and Oaths and Promises and Plights of Any Kind
Wherewith we pledged ourselves
Counter to Our Inherited Faith in God
Who is One, Everlasting, Unseen, Unfathomable –
We Declare These null and void.
We repent that these obligations have estranged us
From the sacred task we were chosen for.³¹

La melodia (il suo primo frammento) è affidata ai legni (2 flauti, 2 oboi, clarinetto in mi bemolle, clarinetto in la, clarinetto basso e fagotto), tutti all'unisono e sulla stessa ottava; gli ottoni 'strappano' le armonie (in sol, sia pure con un andamento armonico non scontato e con alcuni accordi spuri rispetto alla tonalità, che comunque è appunto di sol minore con tanto di due bemolli in chiave, anche se la tonica è armonizzata, sia all'inizio che alla fine di questo frammento, in maggiore); gli archi, con una figurazione di terzine un po' ansimante che si contrappone all'andamento calmo e solenne (sia pure in piano) della melodia, anch'essi all'unisono seppure su quattro diverse ottave, si muovono intorno ai vari poli armonici. Segue il secondo frammento della melodia, affidata – sempre all'unisono, questa volta su tre ottave – a oboe, clarinetto basso e fagotto (quest'ultimo nel registro acuto). Delle varie versioni (Schönberg parlava di sette, ma nell'apparato critico che precede la partitura nelle *Opere complete* di Schönberg se ne riportano cinque), Schönberg ha scelto quella di Schorr, che, rispetto alle altre, si distingue per una ornamentazione di sapore orientaleggiante, o, come a me sembra, 'russo'.³² Inflessioni orientaleggianti ci sono fin dall'inizio della composizione: già alla quarta battuta c'è una figura del flauto, ripresa tre battute dopo dal clarinetto in la un'ottava sotto (si bemolle, do bemolle, la naturale, si bemolle, la bemolle, sol) con caratteristiche marcatamente orientali, dovute soprattutto, ma non solo, alla seconda napoletana la bemolle-sol. Che Schönberg dia a questa sua composizione ebraica un'impronta orientale è degno di nota, non solo perché in questo modo si mette musicalmente in sintonia con il testo ebraico, ma anche alla luce di quanto egli aveva dichiarato nel 1933 a Klatzkin («Noi siamo orientali e nulla ci tiene legati all'Occidente») e poi più volte ribadito in seguito. Il frammento con la seconda napoletana può essere considerato parte della scala «sol, la bemolle, si bemolle, do bemolle, re, mi bemolle, fa diesis, sol», scala eminentemente orientale che non ricorre nei frammenti della melodia originaria, ma compare per moto discendente nella partitura schönberghiana alle batt. 44-45 (il testo dice «A Light is sown for the pious»); poi, già quasi alla fine del pezzo, alle batt. 170-173 («A Light is sown for the sinner»): «la, sol diesis, fa naturale, mi naturale, re, do diesis». A parte la citazione letterale dei singoli frammenti della melodia tradizionale (sia pure nella versione da lui approntata), Schönberg utilizza questi frammenti come materiale costruttivo, come mattoni con cui ordisce sapientemente la trama della composizione. Così a batt. 15, dopo una interessante successione di accordi (comunque con un collegamento V-I al basso nella tonalità principale di sol minore), c'è una sovrapposizione di vari e molto differenti motivi: al registro grave (tuba) viene esposto il rivolto della prima frase della melodia (quella che verrà poi presentata a batt. 58) in valori di semiminima, mentre lo stesso frammento in valori più brevi (semicrome e minime) viene presentato dalla tromba; contemporaneamente il clarinetto in mi bemolle e i violini I e II intonano un motivo espressivo, direi anzi espressionistico, che può essere ricondotto al materiale di base, anche se è stato trasformato in modo tale (soprattutto rivoltando l'intervallo di seconda minore in settima maggiore) da acquistare in realtà tutt'altro significato (espressionista, appunto); due ulteriori figure, rispettivamente presentate dalle viole e dal clarinetto in la, completano questo denso passaggio, che esemplifica bene la complessità, la stratificazione e, vorrei dire, la sintesi di diversi mondi espressivi. Ma non è il caso che mi addentri qui oltre nell'analisi di questa mirabile partitura, alla quale varrebbe la pena dedicare un intero saggio. Insieme alla bellezza e al vigore espressivo, mi colpiscono in essa la libertà e il rigore (due qualità che nella grande musica vanno a braccetto). Schönberg non ha nessuna remora non solo a usare la tonalità (la composizione, che, come già rilevato, comincia in sol minore, termina in sol maggiore, con tanto di successione V-I al coro e accordo plagale a ottoni, celli e bassi), ma a usare procedimenti della retorica musicale tradizionale, come

cit., p. XII.

³⁰ *Ibid.*

³¹ *Ivi*, p. 39.

³² *Ivi*, p. 15. Un altro frammento 'russo' (comune alle versioni di Schorr, Heller e Kornitzer, cfr. p. 18 in basso) è praticamente identico a un passo della *Sagra della primavera* di Stravinskij, quello introdotto dal flauto in sol alla quinta battuta del n. 93 («Cercles mystérieux des adolescentes»).

progressioni (che ricorrono più volte) o situazioni illustrative: così, quando il Rabbi proclama «At the beginning God said, LET THERE BE LIGHT», una figura di semibiscrome affidata ai tre clarinetti in mi bemolle, la e basso si innalza a zig-zag verso l'estremo acuto. All'«accensione della luce» partecipano anche ottavino e flauto (registro sovracuto), tromba, flexaton, piatto sospeso e, scelta interessante, non i violini, ma le viole in registro solo relativamente acuto. Anche di queste situazioni illustrative si potrebbero portare vari esempi. Viceversa, una figura dal ritmo puntato (derivato a sua volta da un frammento della melodia tradizionale) viene utilizzata in modo che definirei mahleriano; come mahleriani appaiono anche altri passaggi, e non so se non si possa sostenere che il denominatore comune, quello che qui lega e collega Schönberg a Mahler, sia proprio il sostrato (musicale) ebraico.

Come è noto, il ritorno di Schönberg alla tonalità – *Kol nidre* non è una composizione dodecafonica e non ha nulla di dodecafonico – non ha affatto il valore di una *Zurücknahme*, di una ritrattazione (per usare un concetto caro allo pseudo-Schönberg del *Doktor Faustus* di Thomas Mann). Non ha dunque nulla di ideologico, ma ha motivazioni allo stesso tempo pratiche (il desiderio di scrivere una composizione che potesse essere utilizzata nelle sinagoghe durante la cerimonia del Yom Kippur) e musicali. Da questo atteggiamento libero e 'pluralista' c'è tutt'ora da imparare.

Vorrei concludere queste riflessioni, così come già le iniziavo, con una notazione personale. Il mio rapporto con la musica, con altri compositori del passato o del presente, non passa, per quanto possibile, attraverso mediazioni ideologiche, per non dire intellettuali o intellettualistiche, ma è alla fin fine un fatto in qualche modo fisico, quasi viscerale. La musica investe tutto il corpo, cervello e viscere comprese. In questo senso, da tempo non sono più brechtiano³³ e, per quanto mi riguarda, quanto a coinvolgimento fisico (nel 'fisico' rientra naturalmente anche il cervello), mi sento in generale (e il *Kol nidre* rappresenta qui certamente una per me luminosa eccezione) più attratto dallo Schönberg che, intorno al 1910, componeva 'senza rete'. Lo Schönberg esploratore di una nuova realtà musicale, quello che, con le parole di Stefan George, nel *II Quartetto* op. 10 (1907-1908), dice: «presagisco aria di un altro pianeta [...] mi sciolgo in suoni [...] arrendendomi, privo di desideri, al grande respiro».³⁴ Lo Schönberg di *Erwartung* op. 17, o dei *Fünf Orchestertücke* op. 16. Il più famoso di questi pezzi è il terzo, con il titolo *Akkordfärbungen*, in cui Schönberg dà uno straordinario esempio di *Klangfarbenmelodie*, da una costola della quale, per fare un unico, ma significativo esempio, è nata una parte importante della musica del secondo dopoguerra, quella di Ligeti. Le note degli accordi utilizzati in questo movimento migrano timbricamente da strumento a strumento, mentre singole altezze vengono sostituite in modo relativamente lento da altre, dando luogo a un mirabile equilibrio tra orchestrazione e articolazione formale. Quest'ultima sembra essere funzione della prima. Eppure, cosa forse ai più ignota, e di nuovo un grandioso esempio della capacità di Schönberg di istituire un originalissimo ponte tra passato e presente, e, in questo caso, addirittura futuro, il pezzo è una fuga.³⁵

³³ Brecht – in questo buon figlio del suo tempo *sachlich* o *neusachlich* – sosteneva di essere diffidente verso ogni musica *hitzig* (che vorrei tradurre con 'caliente'), una musica che, come gli piaceva dire, gli avrebbe fatto salire la temperatura corporea. Questo, a suo avviso, non sarebbe avvenuto con la musica di Bach, che perciò amava particolarmente. Ma come la mettiamo con il suo documentato amore per il *Tristano*? Anche Brecht, grazie a Dio, non era privo di contraddizioni!

³⁴ ARNOLD SCHÖNBERG, *Streichquartett II*, Wien – London, Philharmonia Partituren in der Universal Edition, [s.d.], IV movimento.

³⁵ Cfr. MAX DEUTSCH, *Das dritte der 'Fünf Orchesterstücke' opus 16 ist eine Fuge*, in *Arnold Schönberg cit.*, «Musik-Konzepte», pp. 20 sgg.