

È fuor di dubbio che il parlare oggi di Schönberg e di Strawinsky come dei due opposti capisaldi della musica contemporanea, almeno sino alla metà del secolo, è divenuto un luogo comune. L'antitesi è ormai avvertita anche dall'ascoltatore più sprovveduto ed una scelta finisce con l'operarsi istintivamente in lui.

Se questa antitesi non veniva ancora colta dall'ascoltatore nei primi decenni del secolo e sia Schönberg sia Strawinsky venivano rigettati come provocatori e rivoluzionari, ben presto si delineò un deciso orientamento da parte del pubblico « colto » che scoperse finalmente in Strawinsky il proprio ideale: *épater le bourgeois* era proprio quello che si richiedeva a « un art sans sujet inquiétant ou préoccupant, qui soit... quelque chose d'analogue à un bon fauteuil », <sup>1</sup> come poteva dire Henri Matisse parlando della pittura. A questo ideale si era conformato, in modo ortodosso e coerente sino alla gloria, affermatasi col prestigio dell'autorità, Igor Strawinsky, a partire dal primo dopoguerra quando venne da lui iniziata l'*escalation* al neoclassicismo. In quell'epoca invece Arnold Schönberg stava arrivando, per tutt'altra via, all'individuazione del metodo dodecafonico che mirava a ridare al linguaggio consunto e frantumato della musica occidentale nuove garanzie strutturali.

Strawinsky aveva preso l'avvio nel clima « europeistico » di Apollinaire e di Picasso, di Erik Satie e di Cocteau, la cui reazione al romanticismo « accademizzato » e al ripiegamento impressionista aveva finito col portare — nel nome di una *ratio* cartesiana ormai formalizzata, e nel segno intellettualistico di quel vitalismo antiborghese col quale il capitalismo riaffermava la propria supremazia, dopo gli orrori della guerra — alla negazione di qualsiasi contenuto « espressi-

<sup>1</sup> Cit. da R. Escholier, *Henri Matisse*, Paris, 1937, p. 62.

vo dell'arte, per affermarne l'oggettività nella pura forma. Per Schönberg, che aveva agito nei centri culturali di Vienna e di Berlino, la reazione al postromanticismo aveva significato invece spingere alle estreme conseguenze non solo i mezzi sonori saturati del sistema tonale, ma gli stessi contenuti ideologici del linguaggio musicale romantico.

In termini storici, il processo diacronico tecnico-musicale si può oggi facilmente riassumere nelle due fondamentali scelte che hanno caratterizzato le tendenze normative seguite dalla musica contemporanea agli inizi del secolo e che si sono rivelate antitetiche e incomunicabili tra di loro negli indirizzi della musica europea fra le due guerre.

Di fronte al frantumarsi dello spazio tonale bimodale, così com'era stato codificato da una tradizione lentamente maturata dal medioevo ai giorni nostri, il musicista si era trovato smarrito. La progressione cromatica all'infinito, come ricerca della massima carica fisiopsicologica del linguaggio musicale (che già nel *Tristano* di Wagner aveva denunciato un limite di saturazione) pone l'alternativa: o andare avanti o tornare indietro. Per frantumare il cromatismo da un lato, sembrò che bastasse negarlo, mediante un arcaico ritorno allo spazio tonale originario: diatonicismo e politonalità furono le conseguenze di questa scelta « regressiva » che portò quindi all'oggettivismo neoclassico, profeta e *pontifex maximus* Igor Strawinsky. L'altra scelta, anziché rinnegare la « crisi cromatica », mediante l'arresto e la riassunzione di stilemi preromantici nei modelli oggettivi immanenti del linguaggio musicale, accettò la crisi e la portò alle estreme conseguenze, passando dalla « sospensione tonale » alla « atonalità », alla « riduzione fenomenologica » del campo sonoro, spingendo agli abissi l'immediatezza espressiva dell'idea interiore, arrischiando così di ridursi al silenzio; ma infine arrivando ad individuare una possibile riorganizzazione strutturale del linguaggio musicale, senza rinunciare ai mezzi progressivi individuati e raggiunti. È, per via schematica, quanto attuò Schönberg, operando una scelta « anticipata » e nettamente contro corrente.

La contraddizione fra soggettività dell'idea e oggettività della forma, che già in Beethoven si pone in modo drammatico e che percorre quindi tutto lo spirito romantico, in simbiosi fra musica, letteratura e filosofia, continuò ad essere il

problema centrale della *Weltanschauung* schönberghiana e della sua ristretta cerchia di discepoli.

Ancora potremmo schematizzare dicendo che la scelta, che si determinò dopo Wagner, Strauss e Mahler nella « crisi » della musica contemporanea, si radicalizza e si pone come un *aut aut* reciso e inconciliabile nelle posizioni modello di Schönberg e di Strawinsky.

La reazione diatonica al cromatismo afferma di principio l'immanenza del linguaggio musicale, dà per scontato che il senso della « tonalità » sia un dono della natura congenito nella percezione auditiva dell'uomo; questa reazione al dinamismo ossessivo e ambiguo implicito nello spazio cromatico passa attraverso il raffinamento estetizzante dell'impressionismo debussiano: l'immagine sonora viene colta come percezione « visiva » e, in quanto tale, neutralizzata nella temporalità e resa statica nello spazio come un colore.

Il rifiuto della trascendenza dialettica, implicita nella natura stessa della musica che scorre e passa, ricreando ogni volta l'idea sonora, è caratteristico già nell'assunto tecnico musicale del linguaggio debussiano, diatonico ed esatonale, fondato sopra un'armonia statica per terze concatenate. Questo principio di immanenza atemporale, che si cristallizza a sua volta nei modelli già arcaici di Ravel e nei suoi raffinati congegni ad orologeria, trova finalmente in Strawinsky la sua suprema canonizzazione. Ed è proprio di Strawinsky l'aver colto in Ravel il carattere del meccanismo d'orologeria e di essersene fatto un vanto.

Il trionfo di Strawinsky si celebra nel ventennio fra le due guerre: ad eccezione della scuola di Schönberg, la maggior parte dei musicisti segue la moda neoclassica e il « ritorno alla normalità » che essa proclama, nell'illusione che basti recuperare le forme svuotate della musica classica (preromantica) per ridare al linguaggio musicale una sua legittimità strutturale. È l'epoca dei *retours* a Bach, a Haendel, a Mozart, simili a quei *retours à Ingres* pure intellettualisticamente posti in pittura.

Il pedante formalismo del professore universitario Eduard Hanslick (che già aveva opposto il preteso « classicismo » brahmsiano ai « fumi dell'oppio suonato e cantato » di Wag-

versione del...

ner) : trapassa l'  
rassume la sua  
Je considère  
expliquer quoi  
est psychologi  
pression n'a  
musique. » 3 C  
so soggetto e  
coscienza etic  
Al contrar  
deve ancora  
vinta alla  
integrazione  
compito di  
la società,  
che a costo  
dell'indivi  
mente acc  
e soggetto  
economico  
quanto s  
Il ling  
gio artis  
trazione  
Nel p  
du sol  
tiche d  
re rov  
so del  
Geiste  
Si  
antit  
scars  
di T  
ne  
un  
vit  
sa  
M

ner)<sup>2</sup> trapassa programmaticamente in Strawinsky, il quale riassume la sua estetica nella famosa secca dichiarazione: « Je considère la musique, par son essence, impuissante à exprimer quoi que ce soit: un sentiment, une attitude, un état psychologique, un phénomène de la nature etc. L'expression n'a jamais été la propriété immanente de la musique. »<sup>3</sup> Con ciò il musicista rinuncia a parlare in quanto soggetto e abdica altresì, *de facto*, a qualsiasi presa di coscienza etica nei confronti del mondo.

Al contrario Schönberg non ha dubbi che se l'arte può e deve ancora avere un senso in una civiltà come la nostra avviata alla totale alienazione dell'individuo nel processo di integrazione e di livellamento tecnocratico, l'artista ha il compito di denunciare o quanto meno resistere alla crisi della società, con lucida coscienza etica, mettendo a nudo, anche a costo di operare la più crudele anatomia, la solitudine dell'individuo, il quale per quanto senta in sé progressivamente accentuarsi la « debolezza dell'io », perso nel mondo e soggetto ai feticci e ai miti del progresso e del benessere economico, non rinuncia a proclamare i propri diritti in quanto soggetto.

Il linguaggio della musica, forse più di ogni altro linguaggio artistico, ha il potere di rappresentare con forza e penetrazione l'immediatezza di questa risoluta ribellione dell'io.

Nel primo ventennio del secolo *Pierrot lunaire* e *Histoire du soldat* rappresentano in modo reciso due posizioni antitetiche della crisi dell'io, due scelte che registrano, in speculare rovesciamento dialettico, l'hegeliano *Weltlauf*, il « corso del mondo » di cui si parla nella *Phänomenologie des Geistes*.

Si deve riconoscere che la lucida individuazione di questa antitesi, nelle sue componenti filosofiche e sociologiche, è scaturita soltanto in questo secondo dopoguerra per opera di Theodor Wiesengrund Adorno. La sua *Philosophie der neuen Musik*, apparsa nel 1949, dapprima avversata come un paradosso critico-musicale imbevuto di hegelismo, ha servito tuttavia a chiarire scelte e pericoli in seno a quella stessa neoavanguardia che si richiamava a Schönberg e poi, di-

<sup>2</sup> Cfr. E. Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen* (1854); trad. it. di M. Donà, *Il bello musicale*, Milano, 1945, p. 23.  
<sup>3</sup> I. Strawinsky, *Chroniques de ma vie*, Paris, 1935, vol. I, p. 116.



chiarato « superato » il maestro, perché troppo « romantico », al suo grande allievo Anton Webern.

Personalmente, pur non accettando tutte le argomentazioni della caustica dialettica adorniana (non si dimentichi però che la *Filosofia della nuova musica*, come pure il « paradossale » saggio su Wagner furono scritti in pieno nazifascismo e durante la seconda criminale guerra),<sup>4</sup> trovai in esso una sorprendente conferma a quanto oscuramente sin dal 1937 avevo intuito in un articolo su Schönberg.<sup>5</sup> Per quanto parlare di Schönberg in Italia fosse allora come parlare di un musicista quasi ignoto al pubblico e tenuto lontano dai programmi dei concerti come tabù, conosciuto infine solo da pochi musicisti, per lo più per essere avversato, la mia presa di posizione che contrapponeva la radicale coerenza « morale » di Schönberg al carattere « reazionario » del neoclassicismo di impronta strawinskiana allora di moda anche nel frondismo della cultura fascista, mi costò un quasi totale isolamento anche da parte dei « modernisti » italiani, eccettuato Luigi Dallapiccola che dovette subire, come compositore, per tanti anni l'amarezza dello scherno. Mi si scusi questa parentesi personale, che ritengo opportuna per legittimare quanto dirò a conclusione di questa mia relazione in rapporto all'eredità di Schönberg e al « ricupero » ideologico di Stravinsky da parte di talune neoavanguardie dei giorni nostri; in perfetto accordo su ciò con l'ultimo Adorno. Rognoni

Riprendendo il nostro esame « retrospettivo » dell'antitesi Schönberg-Stravinsky al suo sorgere, dirò subito che essa ci appare oggi chiaramente delineata già nelle opere precedenti sia la dodecafonia, sia il neoclassicismo.

*Pierrot lunaire* appare all'inizio della prima guerra mondiale (1912) ed è lo specchio consapevole della [disfatta dell'io; / *Histoire du soldat* viene fuori alla fine della guerra (1918), e accetta con spigliato spirito conformista i dati og-

Stravinskij

4 Cfr. Th. W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, Tübingen, 1949; trad. it. di G. Manzoni, introduz. di L. Rognoni, *Filosofia della musica moderna*, Torino, 1959; e *Versuch über Wagner* (1937-38), Frankfurt am Main, 1952; trad. it. e introduz. di M. Bortolotto, in *Wagner, Mahler*, Torino, 1966.

5 L. Rognoni, *Posizione di Schönberg*, in « L'Ambrosiano », n. 177 (Milano, 27 luglio 1937).

gettivi  
lo spir  
riemersi  
merce  
afferma  
la, vien  
te. Qu  
mante  
sa per  
me ha  
scatur  
le spo  
una fa  
la ter  
stessa  
è tras  
spave  
più si  
Tu  
poco  
sono  
che p  
Ment  
ment  
music  
esisti  
l'aut  
Se  
zione  
solo  
creat  
nell'  
prob  
mia  
« pa  
mess  
Ec  
luna

gettivi scaturiti dal massacro bellico e li istituzionalizza nel-  
lo spirito di conciliazione della società borghese-capitalista,  
riemersa trionfante: l'eterno simbolo del soldato, oggetto  
merce di tutte le guerre passate e future, viene assunto per  
attemperare l'immodificabilità degli eventi e, degradato a favo-  
la, vien ridotto a « spettacolo » per un proletariato inesisten-  
te. Questa sottile ambiguità fa sì che la regressione « defor-  
mante » in essa contenuta venga dall'attonita borghesia pre-  
sa per provocazione dadaista, per anarchica frattura. Ma, co-  
me ha osservato acutamente Adorno, « *l'Histoire du soldat* fa  
scaturire con un trattamento coerente, dal linguaggio musica-  
le spogliato e ridotto in frantumi, un altro linguaggio, di  
una fantastica regressività... La sua musica non conosce più  
la tentazione di voler essere differente da quello che è. La  
stessa deviazione dalle convenzioni, un tempo soggettiva, si  
è trasformata in *choc*, e di qui in un semplice mezzo per  
spaventare il soggetto in modo di tenerlo alla cavezza ancor  
più sicuramente ». <sup>6</sup>

Tutte le premesse del paradosso neoclassico, che di lì a <sup>finimento</sup> poco inizierà la sua trionfale ascesa (con *Pulcinella*, 1919) <sup>concluso</sup> sono già contenute normativamente nell'*Histoire du soldat*, <sup>meno</sup> che pur ancora conserva gli stilemi onirici del folclore russo. <sup>avviso</sup> Mentre Strawinsky odia Wagner e ne dichiara il totale falli-  
mento, proclamando che il « ricominciare da capo » della  
musica va inteso come se tutto il romanticismo non fosse  
esistito, Schönberg riconosce la propria diretta filiazione dal-  
l'autore del *Tristano* e della *Tetralogia*.

Se vi fu un compositore, dopo Wagner, che concepì la crea-  
zione artistica come una totalità di mezzi espressivi (e non  
solo musicali) questi fu proprio Schönberg, la cui attività  
creativa (a differenza di Wagner che la concentrò soltanto  
nell'idea del « dramma musicale ») affrontò tutta quanta la  
problematica del linguaggio musicale, sia nella sua autono-  
mia semantica e strutturale, sia nel suo rapporto con la  
« parola » che interiorizzandosi nella voce musicale diviene  
messaggio.

Ed è questo l'assunto massimo di un'opera come *Pierrot  
lunaire*. Essa è il punto di arrivo di una sofferta ricerca

<sup>6</sup> Th. W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, trad. it. cit., pp.  
179 e 195.

interiore, che parte proprio dalla tristaniana *Verklärte Nacht* (1899).

Due elementi strutturali di enorme importanza vengono individuati da Schönberg in questo coerente processo di riduzione fenomenologica del linguaggio musicale: la *Sprechmelodie* e la *Klangfarbenmelodie*: entrambe si pongono in stretta interrelazione « espressiva » nel rapporto comunicante fra musica e parola.

La « melodia parlata » schönberghiana è una diretta conseguenza del declamato wagneriano, ma va oltre: essa tende alla trascendenza del linguaggio parlato nei suoi modelli istituzionali, per accentuare i contenuti espressivi della parola nel fonema (e nel morfema) e per conferire alla parola valore di struttura semantico-musicale. La « melodia di timbri » opera un'analoga interiorizzazione « riduttiva » rispetto al linguaggio puramente musicale: *Sprechstimme* e *Klangfarbenmelodie* si pongono così come principi di « eccesso », nella somiglianza col linguaggio parlato, o meglio come individuazione profonda del linguaggio che « parla » nella diretta interiorità. Non è possibile rendere in tutta la sua pienezza intensiva la *Sprechstimme* di *Pierrot lunaire*, senza realizzarne anche la *Klangfarbenmelodie*; così come non è possibile realizzare la « melodia di timbri » del famoso terzo pezzo dei *Fünf Orchesterstücke*, op. 16 (1909), senza presupporre la *Sprechstimme* che in essa è presente ed evidenziata nel pedale della nota mutante.

Schönberg fu sempre accusato (come Mahler d'altronde) di essere ricorso a temi letterari e a testi di un simbolismo trito e decadente, non rispondente a quelle norme del *bon ton* che almeno Strawinsky rispettava, anzi popolarizzava addirittura attraverso la tecnica del balletto « folcloristico », lanciato da Diaghilev a Parigi, con quel tanto di scandalistico che bastava per far rilasciare la patente dell'intelligenza a tutti i letterati e musicisti *anti-routiniers* che lo sostenevano.

Un'opera come *Erwartung*, scritta da Schönberg in soli quindici giorni, dà oggi una risposta schiacciante a questi defunti sostenitori del « buon gusto ». Essa non è soltanto « il riassunto più concentrato di ciò che l'epoca posteriore a Wagner ha fatto e di quanto tende a fare », come ebbe a scrivere Paul Bekker nel 1924, ma è la registrazione più pro-

... e pene  
... come la defin  
... chiama «  
... di una giovane  
... di Freud e  
... è limitat  
... attraverso un  
... dell'amante, e lo  
... Un tema sin  
... melodrammatica, i  
... si tramuta invece  
... si è conver  
... ai traumi ister  
... dell'ero  
... e della  
... per l'affermaz  
... la voce, l'unica vo  
... che scaturisce dal «  
... Utrichi espression  
... che si esprim  
... pare « musicata »,  
... sonora, sembra nas  
... suono dal « timbro  
... Nella successiva  
... 1913), Schönberg,  
... proponendo l'idea  
... lo spirito del Bla  
... so dai pittori Wa  
... musicista parteci  
... Nel numero un  
... co nel maggio 1  
... interrelazione sp  
... e percezione auc  
... colore non veng  
... me diretta « em  
... va. Questo idea  
... Cfr. P. Bekker  
... Gehurstag, 13 Set  
... bruch, VI (1924),  
... neuen Musik, tra

fonda e penetrante della « dialettica della solitudine » che si afferma come « stile » in tutta la sua desolata protesta sociale, come la definirà, ai giorni nostri, Adorno.<sup>7</sup>

Schönberg chiama « monodramma » questa sua opera su parole di una giovane dottoressa viennese che seguiva la psicanalisi di Freud e che propose a Schönberg questo testo dove l'azione è limitata ad un solo personaggio, una donna, la quale attraversa un bosco, in preda ad allucinazioni, in cerca dell'amante, e lo trova infine ucciso presso la casa della rivale. Un tema simile, che sarebbe divenuto facile retorica melodrammatica, in un postromantico verista o straussiano, si tramuta invece in un *test* psicanalitico: la posizione di Isotta si è convertita in quella della donna moderna in preda ai traumi isterici di una vita affettiva « rimossa » dall'alienazione dell'*eros* nelle ipocrite istituzioni borghesi del matrimonio e della famiglia. Il simbolo « isterico » diviene lotta per l'affermazione dell'autenticità esistenziale dell'*io*. La voce, l'unica voce, è un monologo interiore, inconscio che scaturisce dal « suono » dell'orchestra: è il suono come *Urschrei* espressionista che determina il *pathos*, non il sentimento che si esprime attraverso il suono. La parola non appare « musicata », sovrapposta: la parola è nell'immagine sonora, sembra nascere dalla voce come suono musicale, e il suono dal « timbro » permutante dell'orchestra.

Nella successiva *Mano felice* (*Die glückliche Hand*, 1909-1913), Schönberg, *more wagneriano*, scrive egli stesso il testo, proponendo l'idea di un *Gesamtkunstwerk* espressionista nello spirito del *Blauer Reiter*, il movimento artistico promosso dai pittori Wassily Kandinsky e Franz Marc, e al quale il musicista partecipa attivamente.

Nel numero unico del *Blauer Reiter*, pubblicato a Monaco nel maggio 1912, musica e pittura sono poste in una interrelazione spazio-temporale nella quale percezione visiva e percezione auditiva si integrano reciprocamente. Suono e colore non vengono più considerati per « analogie », ma come diretta « emozionalità » della visione interiore dell'artista. Questo ideale espressivo si realizza appunto nell'idea di

<sup>7</sup> Cfr. P. Bekker, *Schönbergs « Erwartung »*, in *A. Schönberg zum 50. Geburtstag, 13 September 1924, Sonderheft der Musikblätter des Anbruch*, VI (1924), nn. 8-9, p. 275, e Th. W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, trad. it. cit., pp. 38-55.



un *teatro totale* dove musica, luce-colori, ritmo scenico della recitazione coreografica si fondono in una comune base prospettica. Per tale assunto si richiede non solo alla musica, ma anche al testo, una esatta notazione scenico-mimica, in rapporto al simbolismo etico del soggetto che trova la sua rappresentazione spazio-temporale nel tessuto ritmico, polifonico e timbrico della musica e della « visione » scenica. Nella *Mano felice* la parte vocale è limitata a poche espressioni verbali dell'Uomo (baritono), mentre gli altri due personaggi (Una donna e Un signore) agiscono solo mimicamente; soltanto al coro (Sei donne e Sei uomini) è affidato un testo che chiarisce l'assunto etico della rappresentazione. Avulso dal suo carattere di « spettacolo totale », il testo letterario della *Mano felice* può certo apparire di un simbolismo decadente o addirittura ingenuo; ma, ha osservato Adorno, « sono proprio i grossolani acconciamenti del testo ad imporre alla musica una forma concisa e per conseguenza anche la sua forza incisiva e la sua densità. Ed è proprio criticando questa grossolanità del testo che si giunge al centro storico della musica espressionista. Il protagonista è un individuo solitario alla Strinberg che sperimenta sessualmente gli stessi fallimenti incontrati nel suo lavoro. Schönberg rifiuta di spiegare il fenomeno in termini di « psicologia sociale », attraverso la società industriale; ma egli ha notato che i soggetti umani e la società industriale sono tra loro in rapporto di contrasto perenne e comunicano reciprocamente per mezzo dell'angoscia ».<sup>8</sup>

La *Mano felice* è il preannuncio della catastrofe: l'artista espressionista, chiuso nel proprio solipsismo, non fa che registrarla, senza un'ombra di speranza, ma affermando pur tuttavia la priorità originaria del soggetto, per quanto impotente egli sia ad agire nella società del lavoro livellato e del prodotto standardizzato. Il simbolismo dell'Uomo nella *Mano felice* è quello dell'artista che si sente ormai estraniato dall'operare una attiva catarsi etica nella società capitalistica, ma che non rinuncia a metterne a nudo l'orribile meccanismo. Così l'uomo non vede la donna che può fargli conoscere l'amore, e della quale gli rimane soltanto il simbolo esasperato nell'immagine della « mano felice » che egli in-

8 Th. W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, trad. it. cit., p. 50.

vano contempla nella propria; e quando, nel terzo quadro, sale da una gola paurosa in cima ad altissime rocce dove in una grotta si trova « qualcosa di mezzo tra un'officina meccanica e un laboratorio di oreficeria », l'Uomo non vede neppure gli operai, livellati nella divisione del lavoro, e oppone loro il suo gesto « artigianale », ricavando dall'incudine, su cui ha posto un pezzo d'oro, l'illusione di un « prodotto perfetto » (il diadema), credendo in tal modo di rinnovare il gesto di Siegfried, *der Dumme*. Il riferimento wagneriano è palese, cosciente in Schönberg, ma è coscienza di fallimento: il concetto dell'artista creatore che vuol redimere, purificare (Wagner), è ormai decaduto nell'ambiguità; e non v'è più possibilità di rapporto tra l'artista e la società.

Anche se Schönberg pone il problema in termini irrazionalistici, nel riaffermare il perenne contrasto tra io e mondo (« Felicità terrena! Felicità terrena! Tu che hai in te l'ultra-terreno, brami un bene terreno! E non sai resistere! Miserò! »: così canta il coro all'inizio della *Mano felice*), appare tuttavia evidente che l'alienazione dell'individuo è colta già nel suo rapporto con la massa.

Ancor più acutamente lo sfacelo dell'io è sentito da Schönberg nell'allucinato simbolismo delle maschere di *Pierrot lunaire*: e la musica ne registra, con profonda penetrazione, senza nessun compromesso con l'ascoltatore, la macabra e grand-guignolesca sorte.

*grand guignol -> macabro-simbolico*

L'identificazione con il collettivo quale surrogato psicologico di ciò che all'individuo manca nella realtà si può invece trovare violentemente registrata nel *Sacre du printemps* che appare poco dopo *Pierrot lunaire*, cioè nel 1913. Qui la via è già segnata: Adorno vede nel *Sacre* strawinskiano addirittura lo scatenarsi della nevrosi ossessiva, con tutte le conseguenze di una schizofrenia collettiva che caratterizzerà l'affermarsi dei miti della nazione e del capo. A questo punto Strawinsky avrebbe forse potuto, dopo questa registrazione « realistica » della situazione, procedere alla critica, rivendicando al soggetto il diritto alla priorità, come almeno continuerà a fare Schönberg. Invece il *Sacre* sembra celebrare il sacrificio dell'io in un tripudio trionfale. E si comprende come, una volta celebrato ritualmente il sacrificio dell'io sugli altari del materialismo tecnocratico della civiltà in « progres-

so », non resti all'artista altro che conformarsi allo *statu quo* ed inserirvisi, ritornando alla « normalità » della cultura borghese, come se nulla fosse capitato. Se il *Sacre* avesse affermato una reale rottura rivoluzionaria, nel 1918, alla fine della prima guerra mondiale, la « storia del soldato » celebrata da Ramuz e Strawinsky, sarebbe stata certamente un'altra e non un *divertissement* intellettualistico sulle sorti del proletario offerto alla rappacificata borghesia.

Coscienza borghese è certamente anche quella di Schönberg, ma è coscienza di sfacelo e di ribellione: l'ostinata affermazione dell'io, anche infranto e impotente, porterà il maestro viennese sempre più alla chiusura solipsistica, ad un « autolinguaggio » dell'interiorità, se così si può chiamare, alla ricerca etica del *Verum*, poi ad una dubbia metafisica, se volete, al misticismo della fede etico-religiosa di molte opere successive, ispirate all'insegnamento della *Toràh*, all'insolubile contrasto tra « idea » e « azione » espresso nella gigantesca opera incompiuta *Moses und Aron*, contrasto nel quale la coscienza etica dell'artista non cesserà di voler agire, sino all'ultimo, sugli eventi della storia, denunciando senza sottintesi l'ambiguità dei linguaggi politici e istituzionali.

Con *Pierrot lunaire* il musicista giunge altresì alla piena realizzazione della propria « visione » drammatico-musicale. L'idea di questa composizione da camera per « voce recitante » e cinque strumenti gli fu suggerita dall'attrice Albertine Zehne (che ne fu poi la prima interprete), durante il soggiorno berlinese del maestro nel 1911. Da ventun poesie del poeta simbolista belga Albert Giraud, scritte nel 1884, nacque così nel 1912 *Pierrot lunaire*. Non è senza significato che Schönberg sia ricorso ad una poesia così consunta e ritardataria come questa uscita dal « Parnasse de la Jeune Belgique ». Vi ricorre però nella traduzione tedesca di Otto Erich Hartleben, uno strano poeta che brucia, con violenza, gli ultimi detriti dello spiritualismo romantico nel fuoco del naturalismo più scatenato, e tramuta la decadente atmosfera simbolista di Giraud, carica di morbose tensioni erotiche, in una allucinata visione del subcosciente: come in Kokoschka o ancor più in Egon Schiele che, in pittura, mettono a nudo l'inconscio « biologico » della figura umana, così proprio le maschere, risuscitate dal decadentismo postromantico nell'ultimo tentativo di riaffermare la supremazia « esteti-

ca» dell'eroe sulla ragione, vengono assunte da Schönberg come ombre spettrali dei caratteri tipologici dell'uomo che la commedia dell'arte aveva stigmatizzato, *vox populi*, nella nascente coscienza della società borghese.

Nel grottesco di tale retorico sfacelo il musicista trova l'elemento attivo, stimolante della propria fantasia sonora: costui quel che costui, il musicista deve andare sino in fondo, fuggire nella materia impura, scontrarne l'angoscia e gli abissi. La luna di *Erwartung* diviene in *Pierrot lunaire* lama tagliente che penetra sino al midollo per liberare le « immagini » sonore dalla prigione dell'inconscio: e l'inconscio rivela quello che Freud chiama *Todestrieb*, « istinto di morte ». È il preannuncio dell'imminente catastrofe, il crollo degli ideali, la consapevole certezza della distruzione. Se *Pierrot lunaire* fosse stato scritto nel dopoguerra, lo si direbbe lo specchio naturale della disfatta; ne è invece la profezia. Il passaggio dallo *Jugendstil* austriaco all'espressionismo, dal barocco romantico e dal « mito » orientale della Secessione viennese all'*Urtrieb* è realizzato, in tutta la sua carica storica e sociale, da queste « *dreimal sieben Gedichte* » di Giraud-Hartleben, che Schönberg musica come in stato di *trance*.

Uno schermo nero sta dinanzi a *Pierrot*, dal volto di cera: su di esso si profilano magici cristalli, ninnoli rilucenti di luce ambigua, ampole dai profumi inebrianti. Colombina amata da *Pierrot*, è ormai una *soubrette* soggetta alla meccanica volontà di Arlecchino. *Pierrot* non può più idealizzarla, dominato a sua volta dall'amore ripugnante di una spettrale vecchia che lo attende, facendo la calza sull'altana. *Pierrot* delira, strimpella, grattando una tonda viola con un gigantesco archetto; ma ecco la viola trasformarsi nel cranio pelato dell'eterno nemico Cassandro. Il pagliaccio esulta, con un grosso trapano trafora la testa del nemico, trasformandola in pipa, e vi fuma tabacco orientale...

L'uso della *Sprechstimme* in *Pierrot lunaire* è una diretta conseguenza di questo scatenarsi della fantasia onirica: nell'allucinazione sado-masochista l'immagine poetica viene congelata nell'immagine vocale che sembra spingere la « descrizione » musicale alla più cruda denuncia dell'impotenza dell'io: la voce umana si svincola da ogni legame col canto tradizionale, per esprimere, in modo diretto, le immediate reazioni interiori del musicista: l'*Urschrei*, il « grido origina-



rio» degli espressionisti, genera la *Sprechmelodie* che non è né canto intonato e neppure « recitar cantando ». Nella prefazione alla partitura di *Pierrot lunaire*, che farà testo, Schönberg fissa rigorosamente le norme tecniche dell'interpretazione vocale: l'esecutore deve essere « scrupolosamente cosciente della differenza che corre fra *tono cantato* e *tono parlato*: il tono cantato conserva immutata la sua altezza, mentre il tono parlato, con diminuendi e crescendo, abbandona subito l'altezza iniziale. L'esecutore deve però guardarsi bene dal cadere in un tipo di parlare « cantato ». Non è a questo che noi tendiamo; non si ha certo di mira un modo di parlare realistico-naturale. Al contrario, deve essere ben chiara la differenza fra il linguaggio comune e un linguaggio che operi in una forma musicale; ma esso non deve neppure richiamare alla mente il canto ». <sup>9</sup>

Nell'*Histoire du soldat* avviene l'opposto: la voce musicale è liquidata ed il testo è proposto nella dizione professionale dello *speaker*; un lettore in *smoking* è posto con l'« *ensemble instrumental* », ben visibile accanto alla scena. Questo potrebbe far pensare, in un primo momento, ad una affermazione anticipata di quella tecnica di « straniamento » (*Verfremdung*) che verrà più tardi proposta da Brecht (e dal suo corrispondente musicale Kurt Weill), con piena coscienza marxista della sua funzione dissacrante e demistificante nei confronti della « morale » e dell'« ordine » borghesi.

Ma l'antiteatro di Brecht e l'antimusica di Weill mireranno, recisamente, a ben altri scopi.

Invece il lettore dell'*Histoire du soldat* racconta, commenta, suggerisce l'azione, la impone dall'esterno col più sfacciato realismo e con falsa partecipazione ai dolori e alle gioie rappresentate sulla scena. « La proibizione del *pathos* nell'espressione, » osserva acutamente Adorno, « pregiudica anche la spontaneità compositiva: il soggetto, che ormai musicalmente non ha più nulla da dire di se stesso, cessa in tal modo di « produrre » in senso proprio, e si accontenta della vuota eco del linguaggio musicale oggettivo che non è più il suo... La concezione stessa della tonalità manomessa, su cui poggiano tutte le opere di Strawinsky già fin dall'*Histoire du soldat*, presuppone materie musicali che stiano fuori

9 Cfr. A. Schönberg, *Pierrot lunaire*, Vorwort, part. picc., Wien, 1914.

dalla legge formale immanente delle opere, che siano ricavate consapevolmente dall'esterno, « letterariamente », e su cui possa esercitarsi il fatto compositivo. Il concetto di un materiale musicale presente nell'opera stessa — fondamentale per la scuola di Schönberg — non è rigorosamente applicabile a Strawinsky. La sua musica tiene lo sguardo costantemente rivolto verso un'altra musica, e la distorce super-illuminandola con i suoi tratti rigidi e meccanici. »<sup>10</sup>

Lo specchio della nevrosi ossessiva, che almeno in *Sacre* denunciava ancora la malattia, nell'*Histoire du soldat* viene sfruttato come strumento di *amusement* scenico-musicale.

Per reagire all'*Innerlichkeit* tardo-romantica, all'« intimismo » richiesto alla musica dallo spirito piccolo-borghese (dallo chopinismo salottiero al sentimentalismo di *Manon* e di *Bohème*) Strawinsky vieta *tout court* al soggetto di parlare attraverso la musica, o meglio crede, con Cocteau, di farlo parlare come un automa, andandone a raccattare i detriti nel preteso vitalismo « des clowns et des nègres »; ma la « musique de tous les jours », <sup>11</sup> alla quale egli attinge, e con lui il *Groupe des Six* proprio nel periodo che ha inizio con l'*Histoire du soldat*, non si trasforma però in *Gebrauchsmusik*, come sapranno fare invece, in piena coscienza politica e sociale, un Brecht e un Weill, alla vigilia dell'avvento di Hitler, mentre il neoclassicismo lanciato da Strawinsky e da Picasso in Europa domina pacificamente il mercato della musica e della pittura.

Strawinsky si vieta qualsiasi ritorno al soggetto che ricupera il passato come intenzionalità del futuro. Nel finale dell'*Histoire du soldat* l'ammonimento büchneriano di *Leonce und Lena* (gli sposi « automi » si presentano al popolo « marionetta » che li applaude) sembra risvegliare nel soldato la coscienza psicologica dell'io: per quanto infranto l'io sa che non può ancora agire come individuo nel gruppo sociale che lo ha determinato, ma non nell'apparenza che costituisce il mondo reale. « L'uomo (aveva già constatato Marx, contro la filosofia del diritto di Hegel) non è un essere astratto, posto fuori del mondo. L'uomo è il mondo del-

<sup>10</sup> Th. W. Adorno, *Philosophie der Neuen Musik*, trad. it. cit., pp. 78-79.

<sup>11</sup> Cfr. Jean Cocteau, *Le coq et l'arlequin* (1918), in *Le rappel à l'ordre*, Paris, 1926<sup>4</sup>, pp. 28 sgg.

l'uomo, stato, società ».<sup>12</sup> La « nostalgia » per il paese natio del soldato, divenuto « potente » nella favola, sposo ad una principessa ed erede di un regno, non si spiega in termini sociali. Il motivo faustiano del fatale ritorno alla giovinezza con l'immane vendita dell'anima al diavolo è vissuto come apparenza oggettiva della realtà: non si tratta di una presa di coscienza che si riflette in una alternativa, in una possibile altra scelta: è un brutale *So ist es*, « così è », affermato sotto forma di grottesco e di smorfia cinica. La « Marcia trionfale » del diavolo celebra l'orgoglio della *ratio* feticizzata; e il violino, aborrito strumento del sentimentalismo romantico, invano riconquistato dal soldato, viene via via ridotto al silenzio, mentre il ritmo della batteria trionfa sino alla fine. Secondo Roman Vlad è « come se Strawinsky avesse bruciato poco a poco tutti gli elementi della sua musica, finendo col metterne a nudo il vero scheletro: il ritmo »; e nell'ascoltatore si compirebbe « immanabilmente quel passo che dal gioco ridicolo porta alla più tragica serietà... L'uomo soccombe senza nessuna speranza di riscatto, preso al laccio e stritolato dal diabolico ingranaggio delle oscure forze che lo sovrastano ».<sup>13</sup>

Può darsi; ma in realtà Ramuz e Strawinsky affermano la legittimità contingente di queste « oscure forze » e sono ben lungi da una presa di coscienza critica. Il lettore, verso la fine, afferra chiaramente la morale della favola: « Il ne faut pas vouloir ajouter a ce qu'on a, ce qu'on avait, — on ne peut pas être à la fois qui on est et qui on était... Un bonheur est tout le bonheur; deux, c'est comme s'ils n'existaient plus. »

Il più ortodosso conformismo viene apertamente dichiarato; e il ritmo afferma, a sua volta, più che mai prepotentemente, la riduzione del soggetto a oggetto e ne fa tema di parodia intellettualistica. La morte, di cui la guerra ha legittimato la necessità « vitale » nell'assassinio legalizzato, è morte da burattini, quindi non riguarda lo spettatore borghese. Alla fine della prima guerra mondiale Strawinsky scandalizza *malgré soi* come « rivoluzionario » le *bon bour-*

<sup>12</sup> K. Marx, *Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie*, trad. it. in *Annali franco-tedeschi* di A. Ruge e K. Marx, Milano, 1963, p. 123.

<sup>13</sup> R. Vlad, *Strawinsky*, Torino, 1958, p. 83.

seco: per  
di naziona  
che una a  
nali del p  
ne una fa  
Perché  
meglio rid  
to presa  
con mord.

Prevedo  
sta mia a  
musica di  
Afferma  
legittimità  
Con Sc

presentati  
nostro sec  
re un sig  
tanto per  
si può ce  
hanno so  
nostro te  
Una cr  
e il « br  
lasciare a  
sulla fun  
stra.

Convie  
continua  
mere tal  
ben più  
Come  
musica  
cristalliz  
na regol  
ma nel  
anche in  
sepolto,  
citare ar  
musica r

... però non perché condanni la guerra e sputi in faccia ai nazionalismi che l'hanno resa santa, ma unicamente perché una ancora (oggi non più) le ben costrutte orecchie personali del pubblico, disprezza l'opera sentimentale e vi oppone una farsa da *café chantant*.

Perché prendere sul serio la guerra? *So ist es*, così è ed è meglio riderci sopra, raccontando la favola del povero soldato presa dalla tradizione popolare (quindi non sospetta), con mordace e terribile « intelligenza ». *Fabula non docet*.

Prevedo che mi si potrebbe chiedere se, in definitiva, questa mia analisi tenda a dimostrare paradossalmente che la musica di Strawinsky è morta.

Affermarne la negatività non significa non riconoscerne la legittimità storica.

Con Schönberg, Strawinsky è e rimane il più acuto e rappresentativo *Spiegel der Zeit* musicale della prima metà del nostro secolo. Se la parola goethiana *Genius* può ancora avere un significato, o se possiamo comunque ancora usarla, tanto per non essere fraintesi su quanto abbiamo detto, essa si può certamente applicare a questi due grandi artisti che hanno solcato, in direzioni opposte, la cultura musicale del nostro tempo.

Una critica « valutativa », che miri a sceverare il « bello » e il « brutto » in musica e nell'arte in generale, è ormai da lasciare alle anime belle che ancora si nutrono di illusioni sulla funzione edonistica dell'arte in una civiltà come la nostra.

Conviene invece cercar di capire che senso possa avere continuare a far dell'arte, oggi, e che cosa voglia dire assumere tale impegno. Ma questo è un tema che richiederebbe ben più di un seminario.

Come *Spiegel der Zeit* nel suo « attualismo » negativo, la musica di Strawinsky, che ha raggiunto il paradosso della cristallizzazione oggettiva con l'opera « settecentesca » in piena regola *The Rake's Progress*, varata col prestigio della fama nel 1951 a Venezia, continua ad agire come « prodotto » anche in questo secondo dopoguerra; e per quanto morto e sepolto, il neoclassicismo storico non manca tuttavia di esercitare ancora una certa influenza « ideologica » sulla nuova musica radicale che, in partenza, facendo *tabula rasa* di tut-



ta l'esperienza « europeistica » parigina anteguerra, si era richiamata a Schönberg e alla sua scuola.

Questa influenza non si riferisce certo agli stilemi bachiani o haendeliani d'un tempo, ma all'ideologia dei « materiali » che governa tanta musica *informelle* dei nostri giorni, per cui sembrerebbe che il musicista, rinunciando alla propria coscienza soggettiva, concepisca la creatività come un processo che lasci parlare soltanto la mera materia sonora: un movimento intenzionale invertito insomma; il che equivarrebbe alla più fantastica ideologia dell'alienazione totale: all'*intenzionalità negativa*, potremmo dire con Husserl.<sup>14</sup>

La connessione ideologica fra Strawinsky e il suono-massa delle neoavanguardie è puntualizzata, con la consueta lucidità, da Adorno in un ulteriore saggio, scritto nel 1962, e che porta il secco titolo: *Strawinsky. Ein dialektisches Bild*: « Con la vittoria della minoranza di una volta, con la pleora scellerata di composizioni dodecafoniche e seriali, già Schönberg non si sentiva più a suo agio, lui al quale tutto risale. L'avanguardia è difficilmente conciliabile col vincitore... In un materiale retrospettivo, per molti lati intenzionalmente convenzionale, il cui tradizionalismo gli conferisce somiglianza linguistica, Strawinsky aveva sognato una musica straniata che fosse sfuggita alla somiglianza linguistica. Quella musica però si poteva praticare soltanto in un materiale non-linguistico come quello attuale. Nell'idea di tale musica Strawinsky è forse più vicino alla musica più recente di quanto non lo fosse Schönberg dal quale essa visibilmente deriva... La giovane generazione è sensibile nei confronti di Strawinsky, perché essa intuisce in lui un certo proprio conformismo, ma si vergogna delle pecche (*Makel*) che tale conformismo ha così volutamente evidenziato, nella sua complicità col passato, da destar dubbi sulla propria progressività. Se questa si è rivelata in Strawinsky come meramente organizzata, si teme in segreto che possa, un giorno, capitare la stessa cosa alla più giovane generazione, la più dotata per la sua fede nel suono in sé e nelle sue pure qualità. »<sup>15</sup>

<sup>14</sup> Cfr. a questo proposito il mio saggio « Alienazione e intenzionalità musicale » (p. 75).

<sup>15</sup> Th. W. Adorno, *Quasi una fantasia*, *Musikalische Schriften*, vol. II, Frankfurt am Main, 1963, pp. 202-203.

La situazione  
questo secondo  
la « libertà »  
certo chiarite  
no di irrigidire  
da altrettanto  
formalizzata e  
quanto lo fu  
veramente.  
Per questo  
so tuttora co  
dessa dell'uo  
namente cont  
surviva; e  
l'ingi dall'ess  
soria; e quin

(1967)

si era ri-  
ni bachia-  
« materia-  
ri giorni,  
alla pro-  
come un  
sonora:  
che equi-  
e totale:  
serl.<sup>14</sup>  
no-massa  
a lucidi-  
2, e che  
s Bild:  
la pleto-  
iali, già  
le tutto  
vincito-  
nzional-  
nferisce  
a musi-  
quistica.  
a mate-  
di tale  
recente  
lmente  
onti di  
proprio  
ne tale  
la sua  
a pro-  
mera-  
giorno,  
la più  
pure  
zionali.  
n, vol.

La situazione è certamente mutata, e in modo radicale, in questo secondo dopoguerra; ma dopo le prime euforie per la « libertà » creativa conseguita, le posizioni non si sono certo chiarite all'interno del processo storico; anzi minacciano di irrigidirsi in un nuovo « conformismo » d'avanguardia, altrettanto accetto e applaudito, nel segno della ragione formalizzata e di un nuovo intellettualismo superborghese, quanto lo fu il conformismo neoclassico del primo Novecento.

Per questo l'esempio e l'insegnamento di Schönberg valgono tuttora come coscienza morale del nostro tempo, come difesa dell'uomo in quanto soggetto, in un processo di permanente contraddizione sociale e di progressiva alienazione spirituale; e come tale l'eredità di Schönberg è ancora ben lungi dall'essere stata assimilata e assorbita dal flusso della storia; e quindi tanto meno superata.

(1967)