

“IL BELLO È BRUTTO, IL BRUTTO È BELLO”: SCHÖNBERG E IL *BLAUE REITER*. UN PROBLEMA DI ESTETICA DELLA RICEZIONE

di Sergio Franzese

1. *L'estetica del Blaue Reiter*

Il problema della difficoltà di ricezione sembra essere coestensivo allo sviluppo dell'arte moderna; quasi una conseguenza necessaria della scissione tra società di massa e intellettuali che caratterizza la modernità. In questo contesto la separazione tra arte colta e prodotto di consumo popolare, favorita anche da innovativi processi di produzione industriale e dalla crescente pervasività delle logiche di mercato si radicalizza come momento tipico della geografia della modernità e si riflette nella dialettica di estetica ed economia. L'arte è anti-economica e l'economico è anti-estetico. Il prodotto d'arte che viene assunto nella sfera dell'economico, sottomettendosi alle leggi serializzanti della produzione industriale e del mercato, diventa “merce” e perde quindi la sua “aura” e la sua qualità estetica. L'opera che voglia conservare la sua dimensione estetica deve restare al di fuori del mercato e quindi allontanarsi deliberatamente dal gusto popolare per il quale deve restare “infruibile”. Tale infruibilità si traduce nel giudizio comune come “bruttezza” o “incomprensibilità” e non fa che aumentare, in un circolo vizioso, la lontananza tra artista e pubblico, mettendo in tensione il valore e la funzione dell'attività artistica in una società che non è in grado di trovarvi né significato né beneficio. A tale situazione offrono scarso rimedio, anche per motivi economici, gli elitari esperimenti di “elevazione” del gusto popolare delle *Arts and Crafts* di Morris o del *Deutscher Werkbund* che tentano di sposare un *design* di elevata qualità estetica con la quotidianità dell'oggetto d'uso. Il problema della separazione, se non addirittura dell'ostilità, tra artista e pubblico si rivela come uno dei fenomeni peculiari di un cambiamento assiologico epocale della società occidentale che vede la perdita della dimensione comunitaria pre-moderna, – in cui il lavoro intellettuale appare integrato come funzione eminente o quantomeno significativa nelle dinamiche della vita collettiva –, a vantaggio della società di mercato in cui è la commerciabilità a definire il valore del prodotto e non la sua valenza spirituale. Di questo progressivo stato di cose e della conseguente periferizzazione, o emarginazione, degli intellettuali e degli artisti nella vita sociale, sintomo della incalzante “barbarie” della modernità non mancano analisi acute o preveggenti, apocalittiche o rassegnate, da Schopenhauer a Tönnies, da Nietzsche a Spengler e poi ancora a Weber a Simmel, a Mann, a Kraus fino alle lucide e disincantate disamine dei francofortesi.

Questo, molto a grosse linee, il contesto di riferimento in cui si colloca l'avanguardia artistica del *Blaue Reiter*¹, che assume tra i suoi compiti pro-

grammatici prioritari il superamento dell'ostilità del pubblico e il riconoscimento della nuova arte come un bene dotato soprattutto di un valore spirituale e non materiale e commerciale. Questa finalità è espressamente dichiarata nel saggio programmatico di Franz Marc "Beni Spirituali", che apre la raccolta dell'*Almanacco del Blaue Reiter*². La ricostruzione della comunità come unità culturale e spirituale appare come il primo passo della ricostituzione del compromesso rapporto di compenetrazione tra arte e pubblico. A tale compito corrisponde la finalità interna della nuova arte che è la ricerca del contenuto ideale eterno e sempre nuovo dello spirito nell'intima struttura mistica dell'immagine del mondo. È altresì compito dell'arte ricostruire la comunicazione e riportare nella società il senso dei valori spirituali. Il rinnovamento dell'arte, quindi, non deve essere solamente formale, ma deve rappresentare una vera e propria rinascita del pensiero in cui il compito dell'artista è di creare per il proprio tempo e con il proprio lavoro dei simboli destinati agli altari della futura religione dello spirito dietro ai quali il creatore tecnico scompare.

È per tentare di reinstaurare un rapporto tra arte e comunità che viene ripresa l'idea, prima romantica, poi wagneriana, dell'opera d'arte totale, in cui tutte le forme di espressione artistica convergono per operare la rigenerazione della società, mediante l'esibizione del mondo dello spirito che è al di là della stessa arte.

C'è una comune essenza spirituale ed umana che si esprime in forme rappresentative le quali assumono un valore esistenziale universale; il rendere presente tale essenza è il senso del creare e dell'arte. Le opere degli artisti sono espressione della loro vita interiore e l'opera d'arte nasce dal rapporto tra la tensione formatrice dell'uomo e il materiale concreto in cui questa tensione cerca di trasfondere l'idea interiore, come un implesso insolubile di spirito e forma. Le idee quindi sono universali, come universale è la struttura espressiva dell'uomo, ma molteplici sono le forme in cui le idee possono esprimersi. Infatti se l'idea si presenta come necessità della forma, non è tuttavia forma necessaria, perché le forme sono mutevoli e cambiano secondo gli uomini che ne sono gli artefici e in relazione alle società e alle culture che ne formano il presupposto materiale.

Per legittimare la validità estetica della nuova arte bisognava pertanto disinnescare il meccanismo della contrapposizione formale bello-brutto, legata al monopolio di determinate forme espressive consolidate dalla tradizione. In pratica la nuova arte non può dirsi brutta solo perché ha abbandonato il figurativismo, così come quella del passato non è bella solo in quanto figurativa. "Bello", se di bellezza bisogna proprio parlare, è, ora come allora, sempre e solo il rapporto interno, singolare e sempre nuovo, tra spirito e forma, il quale non permette di legare la bellezza a nessun tipo privilegiato di forma, ma piuttosto ne ammette infinite.

Contro i dogmi e le classificazioni restrittive dell'estetica accademica e l'appiattimento del gusto popolare deve prevalere un "pluralismo delle forme espressive" legato al tempo e alla singolarità degli artisti.

La forma è sempre temporale, ossia relativa, poiché non è altro che il mezzo contingente, il mezzo necessario per la rivelazione odierna, il mezzo in cui questa risuona [...] Essendo la forma solo espressione del contenuto ed essendo il contenuto diverso nei diversi artisti, è evidente che *possono esistere contemporaneamente forme diverse tutte ugualmente buone.* (ABR, 126-127)

Così ne “Il problema delle forme”, uno dei saggi chiave dell’almanacco del *Blaue Reiter*, Vassilij Kandinsky radicalizza le tesi di Marc, rivelando peraltro una tensione spirituale ed una forza polemica decisamente più energiche di quelle degli altri esponenti del nuovo movimento³. Il movimento stesso dell’arte è legato all’attività dello spirito creatore (o spirito astratto) che aprendosi un varco nell’anima umana, la spinge a cercare una forma materiale per il nuovo valore emergente che essa sente in sé. La realizzazione dello spirito nella forma presuppone due condizioni, una interna ed una esterna: che lo spirito si faccia sentire e venga udito e che alla libera ascesa verso la realizzazione dello spirito non si frappongano barriere. In particolare che non le si opponga la barriera della negatività, del “male”, che si contrappone al bene e allo spirito attraverso i suoi strumenti più tipici: la grettezza piccolo-borghese, la paura della libertà, e il materialismo ottuso. La lotta dell’arte per l’affermazione dello spirito è propriamente una lotta dei nuovi valori contro la cecità e la sordità della società ancorata a vecchi valori pietrificati e chiusa nell’abitudine e nella consuetudine del già dato. Certamente, anche quello che appare ora come un nuovo valore e una nuova forma, Kandinsky ne è perfettamente consapevole, verrà a sua volta pietrificato ad opera della negatività, e un altro valore e un’altra forma d’arte verranno a scalarlo dal suo dominio; ma questo non è il fallimento dell’arte quanto piuttosto la riaffermazione del suo valore e della sua funzione essenziale, che si realizzano proprio in questo permanente avvicendamento di vecchi e nuovi.

Il valore è una rivelazione dello spirito, che ogni artista porta in sé e per la quale adotterà la forma espressiva che gli sembrerà più consona e allo stesso tempo più idonea a riflettere la sua personalità. Tale concezione contenutistica esprime un’esigenza olistica di considerazione dell’opera d’arte, in cui il lavoro dell’artista, libero da ogni impaccio accademico e stilistico, da ogni codificazione e canone, deve essere valutato solamente all’interno del rapporto tra spirito e forma, come perfetta realizzazione dell’uno nell’altra in una singola opera.

Anche qui deve regnare una libertà totale e si deve concedere validità e considerare giusta (=artistica) ogni forma che sia espressione esterna di un contenuto interiore. Quando ci si comporta diversamente non si serve più lo spirito libero (raggio bianco), ma la barriera pietrificata (mano nera) [...] non è la forma (materia) la cosa più importante, ma il contenuto (spirito). La forma può dunque avere un effetto piacevole o spiacevole, apparire bella o brutta, armonica o disarmonica, elegante o impacciata, raffinata o grossolana, ecc. ma non deve essere né accettata per le qualità ritenute positive, né respinta per le qualità ritenute negative. [...] Ci si deve porre di fronte all’opera in modo da permettere alla forma, e attra-

verso la forma al contenuto (lo spirito, il suono interiore) di agire sull'anima [...] *la cosa più importante riguardo al problema della forma è se la forma scaturisca o meno da una necessità interiore.* (ABR, 129)

Piuttosto che disquisire sul falso problema della bellezza, la nuova arte deve spingere verso il superamento definitivo del tradizionale problema estetico del rapporto tra “bello” e “brutto” e la riformulazione dell'estetica in base alle categorie dell'«artistico» e dell'«antiartistico», quest'ultimo nelle sue possibili manifestazioni, il formalistico, l'accademico, il *Kitsch*, il banale, il “pietrificato”.

Dal punto di vista della critica d'arte, comunque, questa nuova concezione estetica poneva non meno problemi valutativi di quanti non ne ponesse la tradizionale estetica del bello. La proclamata libertà dell'artista intesa come assoluta fedeltà al suono interiore, alla voce dello spirito, porta con sé l'interrogativo sulla possibilità di valutare effettivamente la corrispondenza di forma e interiorità, permanendo quest'ultima celata ad ogni possibile osservazione, e reca congiuntamente un'inevitabile accusa di anarchia.

Kandinsky non respinge l'accusa di anarchia, ma preferisce precisare il significato che bisogna dare a questo termine quando è applicato all'arte: anarchia in arte è libera e al tempo stesso rigorosa autorganizzazione creata dal sentimento del bene⁴.

18 Piuttosto è la critica d'arte che fraintende la natura propria del suo compito che non è di ricercare errori e presunte violazioni formali rispetto a parametri che restano estrinseci all'opera stessa, ma invece di rendere accessibile al pubblico l'esperienza interiore che si esprime nell'opera e attraverso di essa. Ne consegue che il problema dell'assenza di parametri oggettivi di giudizio per l'opera d'arte è evidentemente uno pseudo-problema, che mira solo a reintrodurre surrettiziamente il problema della forma nell'arte. Tentativo assurdo – conclude Kandinsky –, perché un tale problema non esiste, così come non esistono regole universali ed eterne la cui semplice e fedele applicazione porti necessariamente alla creazione di un'opera d'arte.

La convinzione comune che l'arte in passato fosse soggetta a regole determinate è l'effetto di una specie di illusione retrospettiva. In realtà l'artista vero è sempre creatore di nuove regole e le regole vengono ricavate a posteriori e mai in nessun modo hanno determinato la creazione dell'opera d'arte⁵.

Nessun critico, ma solo la storia, può fare da giudice dell'autenticità e del valore spirituale di un'opera d'arte e fare giustizia di tutto ciò che è imitazione, affettazione o ciarlataneria. Solo l'azione interiore che l'opera d'arte esercita sul fruitore determina il suo valore estetico e questo è l'unico vero oggetto della critica.

In tal senso la progressiva scomparsa dell'elemento figurativo tradizionale nella nuova arte, che consegue alla liberalizzazione dell'elemento formale, deve essere inteso non solo come un fattore di semplificazione, ma anche come un potenziamento dell'intensità espressiva dell'opera d'arte perché libera il fruitore dal pregiudizio formalistico e della percezione quotidiana che ottendono la sensibilità.

L'artista pratica una demondificazione dell'oggetto, decontestualizzando-

lo o prendendo in considerazione solo alcune sue parti che assumono un valore autonomo. Così nell'estrema esperienza astrattista gli oggetti si risolvono nei loro elementi primari, punti, linee, colori, o anche figure geometriche, secondo la lezione cubista. In realtà tutte le scelte espressive si equivalgono, perché «il fatto che l'artista si serva di una forma astratta o di una forma reale non ha alcuna importanza. Le due forme sono intimamente uguali.» (ABR, 140)

Tra complessità formale e espressività Kandinsky stabilisce un rapporto inverso per il quale la progressiva schematizzazione e semplificazione delle forme si spinge talvolta fino alla loro completa dissoluzione a vantaggio di un predominio dell'elemento cromatico, come in *Improvvisazione – Diluvio* o nelle *Composizioni VI e VII* del 1913.

Kandinsky, secondo la sua testimonianza, aveva scoperto la straordinaria potenza espressiva dei colori assistendo alla rappresentazione del *Lohengrin* di Wagner⁶. Dopo tale esperienza, il rapporto di Kandinsky con i colori diventa sempre più intenso e costante fino a strutturarsi attraverso un processo di autoeducazione in una vera e propria cultura del colore, che raccoglie in sé sia gli influssi pittorici del *puntillisme*, di Gauguin e dello *Jugendstil*, sia i portati del simbolismo e della teoria dell'*Einfühlung* di Lipps, il quale presupponeva una forza vivente dei colori che viene sentita dal soggetto e che agisce su di esso praticamente⁷.

Per Kandinsky il colore produce sugli spiriti sensibili effetti psichici intersensoriali che vanno oltre la vista; così esistono sapori blu, suoni gialli, colori ruvidi o lisci, e in questo risiede il potere espressivo del colore che può quindi diventare elemento espressivo autonomo⁸.

Di qui nasce una complessa simbologia psicologica dei colori che, a seconda della loro appartenenza ai vari gradi delle intonazioni calde o fredde, determinano particolari risonanze nell'anima⁹. A questo si associa anche una teoria del dinamismo dei colori, per cui i colori posseggono movimenti orizzontali, verticali, centrifughi e centripeti, che corrispondono alle variabili della relazione fondamentale di forma e colore.

L'esistenza di un intimo rapporto tra suoni e colori¹⁰ percepita da Kandinsky attraverso la musica wagneriana, si incontra con le speculazioni teosofico-musicali di un altro artista russo suo contemporaneo, il musicista Alexander Skrijabin, con il quale condivideva la credenza nella funzione mistica dell'arte. L'influsso di Skrijabin come precursore della nuova arte motiva il saggio di L. Sabaneev "Il *Prometeo* di Skrijabin" anch'esso incluso nell'Almanacco *Blaue Reiter* del 1912 a riconfermare l'unità emotiva ed espressiva delle due arti all'interno della poetica espressionista.

La concezione dell'arte come processo teso al raggiungimento dell'estasi con tutti i mezzi sensibili è per Skrijabin lo sviluppo dell'idea wagneriana del *Gesamtkunstwerk* che trova piena realizzazione nel "Misterium", un'opera in cui musica, danza, luci e profumi devono sedurre i sensi per condurre lo spettatore alla contemplazione estatica del mistero dell'assoluto, dello spirito creatore. Così è nel *Prometeo*, in cui si opera una completa unificazione delle arti e la fusione di suono e colore¹¹.

La sinfonia cromatica del *Prometeo* si fonda sul principio della corrispondenza dei suoni e dei colori [...]. Ad ogni tipo di suono corrisponde un colore: ogni modulazione armonica ha una sua corrispondente modulazione cromatica [...] Nel *Prometeo* la musica è quasi inseparabile dall'accordo dei colori. (ABR, 103)

È l'aspetto armonico, però, che fa del *Prometeo* il vero e proprio testamento artistico ed estetico di Skrijabin, in cui giunge a compimento la ricerca di nuove consonanze e di nuovi rapporti armonici iniziata con i primi esperimenti compositivi giovanili.

Tutte le armonie del *Prometeo* si coordinano e si strutturano all'interno di un canone rigoroso costituito da una scala esafonica e dall'armonia fondamentale formata dalle note della scala suddivisa per intervalli di quarta. L'accordo fondamentale, costituito da due triadi sovrapposte di quarta aumentata-settima minore/quarta maggiore-settima diminuita, si contrappone alla tradizionale triade perfetta del sistema tonale, che nel sistema armonico di Skrijabin si riduce a semplice caso particolare dell'accordo armonico fondamentale, mentre intervalli dissonanti quali le quarte e le settime si trasformano in consonanze.

L'ascoltatore [...] si accorge via via che esso [il *Prometeo*] è infinitamente semplice e perfettamente "consonante", al punto che non è possibile trovarvi una sola dissonanza. E questo perché il grande numero di suoni su cui è fondata tale armonia consente all'autore di evitare quasi totalmente le note di passaggio che non fanno parte dell'accordo fondamentale: tutte le voci melodiche sono impostate sui suoni dell'armonia che le accompagna, tutti i contrappunti sono subordinati al medesimo principio. (ABR, 108)

20

Si instaura quindi una consonanza interna che trova la sua *ratio* esclusivamente nell'ambito armonico definito dall'armonia fondamentale. Ogni forma di armonia tonale di tipo tradizionale viene in questo modo fatta saltare dall'interno, attraverso una trasvalutazione dei rapporti armonici canonici. L'accordo fondamentale di Skrijabin definisce uno spazio musicale a sé stante che risuona di molte delle tonalità tradizionali senza tuttavia appartenere a nessuna di esse, e in cui i rapporti di consonanza e dissonanza, ossia i rapporti dinamici all'interno del tessuto musicale, si determinano olisticamente in virtù di un principio costruttivo endogeno e non di regole armoniche imposte dall'esterno.

È la fase successiva della dissoluzione tonale avviata con il cromatismo wagneriano e che proseguirà poi con Mahler. Non si tratta più di dilatare indefinitamente i confini della tonalità, ma di operarvi un radicale cambiamento di struttura alla ricerca di una nuova forma in grado di esprimere nuovi contenuti. In questo senso si può intendere l'affinità tra la ricerca pittorica dell'espressionismo e quella musicale di Skrijabin. La nuova armonia non è un semplice artificio formale, né un gioco di *ars combinatoria*, ma l'espressione del bisogno di nuovi strumenti artistici in grado di esprimere nuovi valori spirituali, così come l'abbandono del figurativismo e l'astrattismo in pittura dovevano servire a far emergere il suono interiore delle cose. Il suono interiore, in Skrijabin in par-

tiolare, la *Stimmung* mistica di cui parla Sabaneev, necessitava di una nuova forma tonale che pur senza rompere definitivamente i rapporti con la tradizione musicale ne rivoluzionasse le strutture, rinnovandole radicalmente, al fine di permettere una inusitata e potenziata capacità espressiva.

In questa direzione si muove anche il saggio di N. Kulbin su “La musica libera”, in cui si sostiene la necessità per la musica nuova di allargare le proprie capacità espressive, impiegando intervalli banditi dal sistema temperato tradizionale, quali i quarti di tono, caratteristici della musica indiana e della musica antica, gli ottavi di tono, o altre sue possibili frazioni, senza limite alcuno. Da questo ampliamento discenderebbero numerosi vantaggi, in primo luogo un più vasto materiale musicale con cui operare; in secondo luogo una maggiore potenza espressiva e quindi una maggiore influenza sull’animo dell’ascoltatore.

La musica libera offre la più grande possibilità di agire sull’ascoltatore e di suscitare emozioni nella sua anima. I sottili impasti sonori e le variazioni dei suoni esercitano una forte suggestione nella sua anima. Così si accresce la facoltà rappresentativa della musica. [...] È possibile rappresentare la dinamica dell’animo umano. Più facili divengono lo studio e l’applicazione della musica ai colori. (ABR, 118)

La nuova musica si muove quindi in opposizione ad ogni concezione statica e naturalistica: non esistono leggi naturali dell’armonia, e non esistono consonanze o dissonanze naturali. Ogni legge armonica è solo il prodotto di una consuetudine, un’abitudine dell’orecchio a percepire certi suoni come consonanti o dissonanti. Come già per la pittura le leggi dell’arte sorgono a posteriori e non sono necessitanti per nessun artista e non c’è forma visiva o sonora a cui lo spettatore o l’ascoltatore non possano abituarsi. Così nel saggio “L’anarchia nella musica” Thomas Von Hartmann, in analogia con la nozione di anarchia nell’arte esposta da Kandinsky, sgombra il campo dalle critiche di coloro che vorrebbero vedere nella nuova musica una violazione di leggi naturali rappresentate dal sistema tonale temperato. La “cacofonia” non rappresenta un’obiezione contro un’opera musicale, come il brutto non rappresenta un’obiezione contro un’opera d’arte figurativa. Anche in musica come in pittura

la bellezza di un’opera consiste nella corrispondenza tra il mezzo espressivo e la necessità interiore. La forza di persuasione dell’opera, che dipende totalmente da una tale corrispondenza, costringe in definitiva l’ascoltatore a riconoscere la bellezza della creazione nonostante la novità dei mezzi. (ABR, 79)

Il compositore vuole portare ad espressione ciò a cui lo spinge la sua necessità interiore; pertanto qualsiasi mezzo che scaturisca dalla necessità interiore è giusto e giustificato anche se va contro le leggi della consuetudine. In questo senso secondo von Hartmann l’accusa di anarchia rivolta alla nuova arte non denuncia un disordine, quanto piuttosto, se correttamente intesa, segnala la presenza di un salutare principio di autonomia dell’opera d’arte, in musica in particolare, che punta verso la rinascita di un mondo dello spirito.

2. La "rivoluzione" atonale di Schönberg

La teorizzazione estetica del *Blaue Reiter* convergeva necessariamente con la linea di ricerca autonomamente condotta da Arnold Schönberg, che all'epoca dell'uscita dell'Almanacco aveva già portato a termine una vera e propria rivoluzione del linguaggio musicale, concretizzatasi proprio nel 1912 con la composizione del *Pierrot Lunaire*.

Il legame che unì per un certo periodo Schönberg al gruppo del *Blaue Reiter* sottolinea le affinità strutturali tra il progetto di rinnovamento delle arti visive sostenuto da Kandinsky e Marc e l'atonalismo, e mette in luce anche la posizione ambivalente occupata da Schönberg nella storia della musica: come continuazione del processo di dissoluzione del sistema tonale;¹² oppure, come osserva G. Gould, come reazione all'esaurimento del linguaggio musicale tonale ed emergenza di un nuovo linguaggio.

Schönberg comparve nel momento in cui [...] la sontuosa e sensuale armonia del tardo Ottocento stava nuovamente cedendo il passo a strutture lineari orizzontali [...] in cui si sentiva l'esigenza di un più stretto controllo degli elementi compositivi [...]. In questo senso il linguaggio che Schönberg eredita da Wagner, Strauss e Mahler è talmente complesso da far pensare che sia impossibile trarne effetti di maggiore intensità [...]. È un linguaggio che rappresenta il culmine di tre secoli di affinamento della tecnica musicale [...] che si basa su alcune esperienze comuni nel campo di quel particolare senso di gravitazione armonica che è la tonalità¹³.

22

Le prime opere di Schönberg si muovono del tutto all'interno del linguaggio cromatico wagneriano, pur mantenendo un carattere brahmsiano per quanto riguarda la struttura compositiva, e vengono accolte con grande favore dal pubblico e dalla critica. Il punto di rottura è segnato con la presentazione dei *Georgelieder* nel 1909, quando lo stesso Schönberg si mostra consapevole di essere ad una svolta decisiva della sua attività produttiva e di tutta la storia della musica occidentale.

Con i *Georgelieder* sono per la prima volta riuscito ad avvicinarmi ad un ideale di espressione e di forma che avevo in mente da anni. Fin qui mi era mancata la forza e la fiducia di farne una realtà. Ma ora so di aver rotto con ogni restrizione di un'estetica di altri tempi¹⁴.

Le reazioni piuttosto violente del pubblico viennese, che gridò allo scandalo, e dei critici musicali, che accusarono Schönberg di violare le leggi naturali della musica con un sistema artificiale, sembrarono confermare la convinzione del musicista, il quale in questa circostanza si difese sostenendo che la "rivoluzione" che egli veniva accusato di operare era già implicita nella musica comunemente eseguita in quegli anni.

La maggior parte dei critici di questo nuovo stile mancarono di indagare in quale misura le antiche "leggi eterne" dell'estetica musicale fossero

state osservate, respinte o puramente adattate alle mutate circostanze. Tale superficialità portò ad accuse di anarchia e rivoluzione, mentre, al contrario, quella musica era veramente il prodotto di un'evoluzione, e non era più rivoluzionaria di qualunque altro processo di sviluppo nella storia della musica.¹⁵

Il "cromatismo" wagneriano, sfruttando un'ambiguità insita all'interno dello stesso sistema tonale, transitava indifferentemente da una tonalità ad un'altra, evitando le regolamentari modulazioni di passaggio e producendo così un'armonia sospesa, in cui le funzioni strutturali classiche di *tonale*, *dominante* e *sensibile* fluttuavano da una nota all'altra della scala. Questa era la ragione strutturale del senso di indeterminatezza che caratterizza la "melodia infinita" di Wagner e del senso di perdita della forma, che già era stata rilevata con accenti fortemente critici da Friedrich Nietzsche¹⁶. Il cromatismo totale di cui anche Schönberg fa uso nella *Verklärte Nacht*, del 1899, preconizzava implicitamente la distruzione del sistema tonale, perché, fluidificando le funzioni strutturali degli intervalli armonici, dissolveva il rapporto gerarchico tra consonanza e dissonanza.

Contrariamente all'opinione comune, sottolinea Schönberg, il rapporto tra dissonanza e consonanza non è un'antitesi tra un suono "sgradevole" e uno "gradevole", espressioni di fatto errate, in quanto indicano solo delle abitudini percettive soggettive e non delle qualità intrinseche dei suoni¹⁷. Al livello strutturale dissonanza e consonanza indicano rispettivamente un fattore dinamico ed uno statico all'interno del tessuto musicale. La dissonanza esercita una funzione di cadenza, producendo un senso di instabilità che tende a risolversi sugli armonici consonanti, ed è pertanto il principale mezzo di espressione del discorso musicale. La "rivoluzione" di Schönberg quindi consisteva solamente nel radicalizzare quanto già regolarmente avveniva ed era accettato nel cromatismo wagneriano. In pratica, poiché l'uso cromatico della modulazione rendeva fluttuanti i rapporti funzionali armonici, consonanza e dissonanza dovevano essere esplicitamente equiparate. Conseguentemente, ogni armonico poteva essere consonante o dissonante, annullando la funzione cadenzale della dissonanza che veniva così ad essere emancipata dalla subordinazione alla consonanza, ossia dall'obbligo di risolversi in determinati armonici convenzionalmente dichiarati "consonanti" dalla teoria musicale.

Il termine emancipazione della dissonanza significa dunque che la comprensibilità della dissonanza viene considerata equivalente alla comprensibilità della consonanza¹⁸.

Le conseguenze di questa emancipazione sono di vasta portata. Schönberg non era stato il primo in quegli anni a stravolgere i canoni dell'armonia tradizionale, mostrandone il carattere puramente convenzionale: Skrijabin l'aveva fatto prima di lui, come abbiamo visto, e quasi contemporaneamente Debussy con l'uso delle scale esatonali aveva fornito un ulteriore contributo allo sgretolamento del sistema tonale. Tuttavia, né Skrijabin né Debussy si erano spinti fino ad eliminare definitivamente il centro tonale, per quanto minimale,

come fondamento armonico della composizione. È a tale passo ultimo e decisivo che si deve lo scandalo, uno scandalo inevitabile e voluto:

In questo periodo [1908] rinunciavi ad un centro tonale: procedimento questo impropriamente chiamato "atonalità. Nel primo e nel secondo movimento [del *Quartetto per archi* op. 10] vi sono molti tratti nei quali le singole parti procedono senza curarsi se il loro incontro dia luogo ad armonie codificate. [...] la tonalità si presenta chiaramente in tutti i principali punti di divisione dell'organizzazione formale. Ma la soverchiante moltitudine delle dissonanze non può più essere bilanciata da occasionali ritorini a quelle triadi perfette che rappresentano la tonalità. Pareva inadeguato costringere un brano musicale nel letto di Procuste di una tonalità senza sostenerla con le progressioni armoniche che le sono pertinenti. [...] Che io sia stato il primo ad osare il passo decisivo non sarà considerato universalmente un merito: fatto che — mi spiace — io devo ignorare¹⁹.

Emerge chiaramente come l'eliminazione della tonalità fosse una inevitabile necessità dettata da quella esigenza di coerenza che Schönberg altrove definisce come una "coercizione interiore"²⁰. Si trattava, però, di una soluzione altamente problematica, poiché la distruzione della dialettica di dissonanza e consonanza distruggeva le basi dell'espressione, mentre l'eliminazione della tonalità portava con sé la necessaria rinuncia alle più basilari strutture espressive della composizione quali il tema e la frase, che trovavano all'interno del sistema tonale la loro utilità e giustificazione.

24 Significativo a questo proposito quanto osserva Adorno nella sua *Teoria Estetica*:

Quanto siano intimamente coesi tecnica e contenuto...lo disse chiaro Beethoven quando disse che molti degli effetti solitamente ascritti al genio naturale del compositore sono in verità dovuti unicamente alla sapiente applicazione dell'accordo di settima diminuita. [...] L'esperienza di incoerenze fra la tecnica, fra ciò che l'opera d'arte vuole, soprattutto fra il suo strato espressivo-mimetico ed il suo contenuto di verità, a volte provoca rivolte contro la tecnica.²¹

Nell'interpretazione di Adorno, il progressivo quanto inevitabile autonomizzarsi della tecnica musicale avrebbe prootto la reazione di Schönberg, il quale avrebbe contrapposto alla straripante tecnica del linguaggio wagneriano e straussiano, la asciutta ed essenziale espressività della nuova tecnica, che sembra corrispondere, e non sovrastare, al suo contenuto in maniera intima ed esatta, creando quell'implesso espressivo di idea e forma che è l'opera d'arte stessa.

Nella valutazione della ricezione della proposta atonale, bisogna considerare che, mentre l'eliminazione della dialettica consonanza-dissonanza può essere considerata una rivoluzione di tipo microstrutturale, percepibile all'ascolto, ma piuttosto sfuggente per l'ascoltatore medio, soprattutto nei suoi aspetti strettamente tecnici, la scomparsa dell'elemento tematico melodico è un fenomeno di tipo macroscopico, avvertibile in maniera distinta, che traduce il muta-

mento di struttura, nascosto all'interno del linguaggio musicale, fungendo da veicolo della nuova estetica, con tutte le sue problematiche implicazioni.

In realtà, la scomparsa dell'elemento tematico caratterizza solo la fase terminale del processo di innovazione del linguaggio musicale. Nelle prime opere di Schönberg la struttura verticale (armonica) cedeva il passo a quella orizzontale (melodica) e le composizioni tendevano ad assumere l'aspetto di partiture polifoniche in cui la sovrapposizione delle voci, che si sviluppavano senza vincoli tonali, produceva il libero susseguirsi di dissonanze²². È solo a partire da *Erwartung* e dai *Klavierstücke* op. 11 che Schönberg giunge all'eliminazione definitiva della forma tematica, come coerente sviluppo dell'emancipazione della dissonanza. Se si rinunciava alla tonalità, e quindi alle triadi, alla modulazione, al rapporto consonanza-dissonanza, bisognava inevitabilmente rinunciare anche al tema e al motivo.

Ciò che Schönberg, scientemente o meno, realizza prima di qualsiasi altro è che il concetto di temi e il sistema di costruzione motivica sono tenuti insieme da un sistema simmetrico di armonia chiaramente orientato intorno ad una triade centrale. Ciò che dà al motivo il suo senso e la sua solidità [...] è il suo movimento all'interno di una struttura simmetrica e stabile, determinato dalla modulazione a partire da e di nuovo verso una data triade perfetta²³.

La scomparsa dell'elemento tematico per la musica equivale alla perdita dell'oggetto rappresentativo nelle arti figurative. La soluzione atonale di Schönberg corrisponde così puntualmente alla svolta astrattista operata da Kandinsky e comporta al livello formale le stesse conseguenze, ossia l'emancipazione degli elementi compositivi che una volta liberati dalla subordinazione all'oggetto, o al tema, diventano elementi espressivi autonomi, nel caso della musica, il ritmo, il colore, il suono. Per Schönberg materiale della musica è solamente il suono che deve essere considerato "con tutte le sue caratteristiche e con tutti i suoi effetti, come elemento capace di dar luogo a fenomeni artistici"²⁴, il dominio di questo materiale è affidato completamente al pensiero del compositore, all'idea che in esso si anima e che costituisce l'unico centro organizzativo della forma²⁵.

Schönberg doveva innanzitutto decidere come organizzare il vuoto della dissonanza che aveva creato e come dargli senso compiuto [...] Secondo l'estetica di Schönberg, il principio ispiratore del suo lavoro doveva essere la concezione dell'opera d'arte come oggetto completamente organizzato e completamente intellegibile.²⁶

L'estetica di Schönberg in questo senso si allinea con quella del gruppo del *Blaue Reiter* che sostituiva il concetto di bellezza con quello di *artisticità*, ossia con il concetto di perfetta fusione di idea e organizzazione formale. La bellezza è inafferrabile e non può essere determinata da regole e canoni, può solo essere intuita, ma per intuirlo è necessario che l'artista la realizzi con l'arte che altro non è se non la piena e compiuta espressione della sua ispirazione.

Ma la bellezza, ammesso che esista, è inafferrabile, perché essa è presente solo là dove è creata dalla forza intuitiva di qualcuno [...] la bellezza si dà all'artista, che non l'ha voluta perché ha aspirato solo alla veridicità, e solo ad essa; [...] l'artista la raggiunge perché essa è in lui, ed egli non fa che esprimerla, esprimerla da se stessa²⁷.

3. Schönberg e il *Blaue Reiter*: verso una nuova estetica

Schönberg partecipò all'esposizione e all'almanacco del *Blaue Reiter* del 1912 su espresso invito di Kandinsky. Il saggio scritto per l'occasione, dal titolo "Il rapporto con il testo", è dedicato al rapporto espressivo che lega il testo poetico alla musica e segue a grandi linee le tematiche estetiche degli altri componenti del movimento, senza toccare direttamente le problematiche connesse all'atonalismo. Il rapporto della musica con la parola poetica è un rapporto generale di senso, in cui si mira a rendere l'idea complessiva che anima il testo poetico attraverso un testo musicale in cui si incarna l'esperienza emotiva e spirituale che promana dal testo poetico, ma che non ha alcun rapporto di omeomeria morfologica o strutturale con questo.

Mi risultò allora evidente che l'opera d'arte...ha una struttura così omogenea da disvelare la sua più vera ed intima essenza in ogni suo pur minimo particolare. [...] Se ascoltiamo il verso di una poesia o un tempo di un brano musicale, siamo in grado di capire tutta la composizione [...]. In tutte le composizioni musicali su testi di poesia, l'esatto rispecchiamento dello svolgimento poetico è altrettanto irrilevante quanto lo è per il ritratto la somiglianza fisica con il modello, giacché a distanza di cento anni nessuno sarà più in grado di controllarla, mentre resta e sussiste l'effetto artistico. (ABR, 63-65)

26

Il problema del rapporto tra testo e musica fornisce lo spunto per analizzare il problema della ricezione dell'opera musicale e quindi del rapporto tra musica e pubblico. L'impostazione di questo problema in Schönberg assume però toni molto più polemici e meno concilianti rispetto agli altri aderenti al movimento.

Quello della separazione tra arte e comunità, come già accennato, era un tema comune all'interno del movimento espressionista, anche a causa dell'accoglienza negativa che pubblico e critica riservavano alle opere della nuova arte.

La reazione da parte degli artisti, anche se non priva di toni polemici e apologetici, era tuttavia improntata ad una generale apertura nei confronti del pubblico e ad una profetica fiducia nelle possibilità della nuova arte di risanare la spaccatura apertasi tra comunità e artista, grazie ad una ricostituzione di un mondo dello spirito di cui l'artista era il mistico araldo e l'ispirato sacerdote. In Schönberg invece questa concezione profetica dell'artista si ribalta in una concezione aristocratica ed elitaria dell'arte dalla cui fruizione sono esclusi tutti coloro che, mancando di sensibilità e di conoscenze artistiche, sono necessaria-

mente impossibilitati ad innalzarsi alla pura contemplazione del suo contenuto spirituale²⁸.

Questo problematico rapporto col pubblico, che Schönberg si porterà dietro ben oltre la sua scomparsa, appare come un elemento estremamente significativo della concezione estetica sottesa alla sua opera²⁹.

L'opera d'arte è il prodotto di un atto espressivo che impegna profondamente e totalmente il suo autore e che per essere compresa richiede quindi un impegno altrettanto intenso dal suo fruitore, e non può quindi che restare preclusa ad un pubblico distratto e grossolano che cerca in essa solo un basso quanto elementare diletto materiale, una distrazione o uno svago.

Per questo Schönberg rifiuta l'approccio "patologico", ossia sentimentale ed emotivo, alla musica, che distrae l'ascoltatore da una retta comprensione dell'opera, e ogni forma di mediazione concettuale o immaginifica che tenda a fornire una falsariga interpretativa estranea al linguaggio musicale stesso, come ad esempio avveniva con la musica a programma.

E anche Wagner, che volle dare all'uomo medio un concetto mediato di quanto egli, come musicista, aveva contemplato immediatamente, fece bene a sottendere "programmi" alle sinfonie di Beethoven. Un procedimento del genere diventa però esiziale quando entra nell'uso comune; perché allora se ne rovescia il senso e si cerca di riconoscere nella musica avvenimenti e sentimenti come se dovesse necessariamente contenerli (ABR, 58)

Allineandosi con il formalismo di Hanslick, Schönberg contesta che il valore estetico della musica sia in funzione della sua capacità di produrre immagini, contenuti o sentimenti specifici. La musica è un linguaggio autonomo e immediato che deve essere recepito in sé e non attraverso mediazioni immaginifiche e verbali. Per contro la traduzione del linguaggio musicale in concetti e nel normale linguaggio parlato, può solo depauperare il potere espressivo della musica, che permane immutato invece nella pura contemplazione dell'oggetto musicale³⁰. L'inevitabile contropartita di questa autonomizzazione era l'inaccessibilità del linguaggio musicale che diventava sempre più impervio per il grosso pubblico.

Se, dunque questa facoltà della pura contemplazione è estremamente rara e la si incontra solo in individui di eccezione, è comprensibile che i fortuiti ostacoli che sbarrano la strada al godimento della musica mettano in difficoltà i fruitori dell'arte che partono dal punto di vista più basso. (ABR, 58)

Tuttavia per Schönberg, come per Hanslick prima di lui, il problema della difficoltà di fruizione appare del tutto irrilevante. Ciò che effettivamente conta per l'artista è l'espressività e l'autonomia del suo linguaggio, spetta al fruitore il compito di mettersi in condizioni di comprenderlo.

Questo atteggiamento non poteva che esacerbare la situazione di estrema tensione tra Schönberg e il pubblico dovuta al peculiare sviluppo che egli im-

primeva al linguaggio musicale – dando vita, come accennavamo prima, ad un vero e proprio “caso Schönberg”. A questo proposito osserva Glenn Gould, interrogandosi sull’influenza di Schönberg nel nostro mondo:

Dobbiamo riconoscere che l’universo della musica ha subito una trasformazione radicale e che questa è dovuta in gran parte all’opera e al pensiero di Schönberg. [...] ma se è vero [...] che “il nostro modo di comporre... è oggi diverso a causa di Schönberg”, quali sono state le vere conseguenze della sua scoperta di un nuovo universo sonoro? Secondo me la conseguenza principale è stata senza dubbio la separazione fra pubblico e compositore. È una verità sgradevole, ma è la verità. Molti accusano Schönberg di aver spezzato per sempre il legame che univa il pubblico al compositore [...] e sostengono che il suo linguaggio non si è imposto perché è privo di quel sistema di rimandi emotivi cui sono generalmente sensibili gli ascoltatori oggi.³¹

L’estetica sottesa alla rivoluzione musicale di Schönberg, che presuppone un fruitore privilegiato, quasi una controfigura del compositore stesso, e non manca di un certo gusto provocatorio di *épater le bourgeois*, lascia trasparire piuttosto apertamente il disprezzo per la società sua contemporanea e per il pubblico che essa esprime. La musica di Schönberg si presenta all’ascoltatore medio con l’aura di una distanza infinita.

28

Una musica che si fa guidare dall’espressività pura e incorrotta diventa enormemente suscettibile verso tutto quanto potrebbe intaccare questa purezza, verso ogni bassa confidenza nei riguardi dell’ascoltatore o di questa o verso di essa, verso ogni possibilità di identificazione e di immedesimazione sul piano del sentimento.³²

Questo valse a Schönberg l’accusa di intellettualismo e un conseguente rifiuto della sua opera da parte del pubblico, ad un tempo provocato e respinto, dalla nuova musica, che non ha mai ceduto il passo ad una successiva riabilitazione.

È opinione diffusa che gran parte del rifiuto subito dalla musica di Schönberg fosse, e sia, dovuto all’estrema durezza sonora della sua musica e all’effetto particolarmente stridente delle dissonanze adottate. Si tratta in realtà di un falso problema, o quantomeno di un problema accessorio, come si può capire osservando che la durezza e, talvolta, la cacofonia degli armonici usati da Beethoven, in particolare negli ultimi quartetti e nella *Grande Fuga* op. 132, e in seguito da numerosi altri autori divenuti presto o tardi dei beniamini del pubblico, – si pensi a Chopin, a Debussy, a Ravel, o a Mahler – è spesso pari se non superiore alla durezza di certe combinazioni armoniche di Schönberg, a cui invece non viene tributato lo stesso favore.

Un indizio chiarificatore per comprendere meglio questo atteggiamento di rifiuto radicale viene da Hanslick, il cui formalismo si pone qui agli antipodi della posizione schoenberghiana:

L’unità di pensiero musicale autonoma, esteticamente indivisibile, è in ogni composizione il “tema” Le caratteristiche primitive, che si ascrivono

alla musica come tale, devono essere sempre dimostrabili già nel tema, microcosmo musicale [...] Ogni tentativo pratico di separare in un tema la forma dal contenuto conduce a contraddizioni o ad arbitrii [...] Se si vuole indicare a qualcuno il contenuto di un motivo, bisogna suonargli il motivo stesso [...] “Senza contenuto” chiameremo quindi quel libero preludiare, in cui il suonatore, più riposandosi che componendo, si abbandona ad accordi, arpeggi, scalette, senza comporre distintamente nessuna figura sonora indipendente [...] Il tema o i temi di un pezzo ne sono dunque il contenuto essenziale.³³

Come abbiamo sottolineato precedentemente la conseguenza più rilevante dell'operazione schoenbergiana era stata proprio l'eliminazione dell'elemento tematico, ossia era venuta meno la tradizionale forma entro cui non solo il musicista, ma anche l'ascoltatore era abituato ad organizzare il pensiero musicale.

Il comune e ben noto effetto “gatto che cammina sulla tastiera” o “accordatura generale degli strumenti dell'orchestra” che caratterizza l'esecuzione di molti brani di Schönberg (e di altri suoi celebri discepoli, quali Berg e Webern) è legata alla scomparsa dell'elemento melodico che rende la musica atonale paragonabile a quel “libero preludiare senza contenuto” di cui parla Hanslick.

Di fronte alla musica atonale, e quindi atematica, l'ascoltatore si trova sommerso da una costellazione di suoni per i quali non ha alcuna chiave di lettura, perché la forma base tradizionale di comprensione è del tutto assente e finisce per ritenere di trovarsi di fronte ad un'opera senza senso, e pertanto, se sviluppiamo logicamente la concezione di Hanslick, “brutta”.

D'altra parte sostenere come fa Adorno che Schönberg sia un “compositore melodico per eccellenza” sembra piuttosto una specie di *fallacia da musicologi*.

Il rimprovero di intellettualismo va a fianco di quello della mancanza di melodia. Ma Schönberg è stato un compositore melodico per eccellenza, creando incessantemente nuove figure melodiche in luogo della formula stagnante. la sua ispirazione melodica non può quasi mai accontentarsi di una sola melodia, e tutti gli elementi musicali contemporanei vengono profilati come altrettante melodie, rendendo proprio in tal modo difficile la comprensione [...] tutto nella sua musica è in realtà cantato.³⁴

Se è vero che la musica di Schönberg può essere interpretata come una ripresa di priorità della struttura orizzontale su quella verticale di tipo polifonico, questo avviene sul piano puramente astratto e concettuale, mentre l'aspetto melodico vero e proprio ne resta escluso; in pratica non si può cantare ciò che non ha un tema, e lo dimostra la sostituzione, operata dallo stesso Schönberg, del cantato con lo *Sprechstimme*³⁵. Inoltre la vantata efflorescenza di figure melodiche non può occultare il fatto che la più lunga di tali figure dura solo alcuni secondi e non viene più ripetuta in tutta la composizione³⁶, una presentazione decisamente troppo breve perché questa venga afferrata e, forse, anche solo per poter affermare che si tratta di una figura melodica. In pratica solo il musicologo con la partitura in mano è in grado di ipotizzare che una certa sequenza di note sia una figura melodica, l'ascoltatore ordinario invece no. Que-

sto facendo astrazione dal fatto che risolvere tutta la composizione in una miriade di microstrutture melodiche è equivalente a dire che non ce n'è alcuna.

Inoltre se è vero che la scomparsa dell'elemento tematico nell'atonalismo è equivalente alla scomparsa dell'oggetto nell'astrattismo figurativo, è però altrettanto vero che se nelle arti figurative, che sono eminentemente spaziali, è dato il tempo all'osservatore di riorganizzare il campo percettivo, per contro nella musica che è l'unica arte puramente temporale questa possibilità viene negata. La forma temporale della percezione si trova così ad essere atomizzata e disintegrata in un multiverso di frammenti sonori, con un inevitabile effetto di frustrazione.

In tal senso, l'analisi del rapporto tra musica e fruitore, condotta da L.B. Meyer sulla base della teoria della Gestalt appare piuttosto chiarificatrice:

Il rapporto col fruitore si specifica proprio come il rapporto tra un complesso di stimoli sonori dotati di una certa organizzazione (analizzabile) e una reazione umana che avviene secondo modelli di comportamento psicologico e culturale [...] Uno stimolo si presenta all'attenzione del fruitore come ambiguo e inconcluso, e produce una tendenza ad ottenere soddisfazione [...] l'ascoltatore ha bisogno di trovare un punto fermo che gli risolva l'ambiguità [...] ogni dilazione imposta alla chiarificazione provocherà un moto affettivo. Questo gioco di inibizioni e reazioni emotive interviene a fornire di significato il discorso musicale... nella musica l'inibizione di una tendenza diviene significante nella misura in cui la relazione fra tendenza e soluzione si fa esplicita e si conclude.³⁷

30

La mancanza del tradizionale sistema di "rimandi emotivi", a cui alludeva Gould, coincide allora evidentemente con l'assenza dell'elemento tematico che permette il completo sviluppo del circuito emotivo di crisi e soddisfazione; la musica che ne risulta dà luogo allora ad un vero e proprio stato di insofferenza, perché proprio ciò che è più essenziale alla fruizione dell'ascoltatore, ossia la risoluzione del circolo stimolo-crisi-tendenza-soddisfazione-ristabilimento dell'ordine di cui parla Meyer, in una musica priva di tema non può avvenire. In una musica atematica, infatti, si innesca solo la prima parte del processo stimolo-crisi-tendenza, ma non la seconda, e l'ascoltatore viene così lasciato in balia della crisi prodotta dal susseguirsi delle dissonanze.

Il problema quindi è che la musica di Schönberg non si limita soltanto a spiazzare "l'orizzonte di attesa" del pubblico, come ogni vera opera d'arte è giusto che faccia, ma lo annulla completamente stravolgendo decisamente le strutture psicologiche e percettive dell'ascoltatore, generando un senso di rifiuto profondo ed insuperabile. Non si tratta infatti semplicemente di abituare l'orecchio a nuovi suoni, come aveva ottimisticamente sostenuto Kulbin, ma piuttosto di rivoluzionare la coscienza del pubblico, modificandone al livello psicologico le strutture percettive, allo scopo di insegnargli a pensare la musica come oggetto assoluto. Staccando l'ascoltatore "filisteo" dalla inerte e "culinaria" degustazione di un "bello" pietrificato, lo si indirizza verso una comprensione libera, attiva e consapevole, affine a quella del compositore. In questo senso si muoveva la *Associazione per le esecuzioni musicali pri-*

vate, fondata da Schönberg allo scopo di eseguire in maniera adeguata la nuova musica, ossia per realizzare un tipo di interpretazione in cui risulti evidente la struttura sotterranea per mezzo della quale l'esecuzione realizza l'interiore nesso musicale della partitura. In questo modo compositore, esecutore e ascoltatore si fanno concreatori e ricreatori dell'opera, la quale si presenta non più come oggetto fatto e finito, ma come un fare in atto che racchiude in sé un processo di conoscenza, e in questa esperienza costruttiva si racchiude tutto il valore dell'opera d'arte.

In macroscopico contrasto con l'arte tradizionale, quella nuova mostra da sé all'esterno il momento, in altri tempi nascosto, del fare, del produrre. [...] ciò che per sua stessa costituzione è possibile solo come nascente e divenente, non può allo stesso tempo porsi come chiuso, come "compiuto", senza mentire.³⁸

Questo porterebbe l'estetica di Schönberg e dell'espressionismo a coincidere con una concezione teoretica dell'arte simile a quella attribuita da Jausse a Valéry.

Valery ha [...] giustificato la sua difesa dell'ambizione teoretica dell'esperienza estetica in un dialogo [...] *Eupalinos ou l'architecte* (1921). [...] Le forme più alte del costruire, ovvero sia il sapere poetico — non sono costituite dalle arti mimetiche [...] bensì dalla musica e dalla architettura, che sono in grado di produrre le loro opere libere da ogni legame imitativo, con il cosmo, l'idea, o la natura. [...] l'idea di un'opera d'arte non è [...] nient'altro che la legge che diviene evidente soltanto nella sua edificazione. Il conoscere che la produttività estetica porta con sé, non è un riconoscere in senso platonico, ma la legge del produrre scoperta nel costruire. Il bello artistico [...] rinuncia, insieme alla mimesi, al suo carattere di eternità. [...] Perciò anche l'osservatore non deve limitarsi ad accogliere il bello secondo l'ideale platonico della visione contemplativa, ma deve entrare nel movimento che l'opera suscita in lui, e nello stesso momento divenire cosciente della propria libertà di fronte a ciò che gli si presenta.³⁹

La perdita dell'elemento tematico coincide con la perdita del carattere mimetico del bello, la musica non riproduce più né oggetti ideali, né l'armonia ideale che regge l'ordinamento del cosmo. Con la perdita del carattere mimetico viene meno anche il carattere di "riconoscibilità" del bello, poiché è scomparsa ogni forma assoluta in grado di servire da modello. Si produce così un fenomeno di "disincanto" o di laicizzazione dell'arte, e della musica in particolare, che perde quel carattere di manifestazione della verità e del divino, per cui il bello è la forma in cui l'assoluto si rende percepibile.

L'arte deve assumere il carattere di opera aperta, di costellazione di possibilità che è proprio del suo movimento progressivo, e per essere autentica deve accettare la morte della bellezza, intesa come staticità e durata di una forma conclusa, e con essa la propria transitorietà. L'arte deve trovare la propria bellezza proprio nel sottrarsi all'apparenza del bello⁴⁰.

Sempre meno il bello si realizza nella configurazione particolare, purificata; il bello si disloca nella totalità dinamica della creazione artistica [...] Anche per amore del bello non c'è più un bello: perché non ce n'è più nessuno. Ciò che non può apparire altro che negativamente si fa beffe di una soluzione di cui scoprire la falsità e che perciò umilierebbe l'idea del bello. Diventa prevedibile la prospettiva di una rinuncia all'arte per amore dell'arte.⁴¹

Con la musica di Schönberg, come già con la pittura di Kandinsky, l'arte rinuncia al criterio estetico del bello: il bello evidente, comune, ovvero mimetico e riconoscibile, viene estromesso dal campo artistico e degradato a *Kitsch* o a bello funzionale riservato agli oggetti naturali o d'uso, la nuova estetica ammette solo il valore dell'*artistico*, ossia di ciò che, seguendo il principio della necessità interiore, è espressione di un atto creativo, momento dinamico dell'espressività umana.

La nuova musica è un'arte senza pubblico nel senso passivo tradizionale del termine, perché in essa non c'è nulla da contemplare; è un'arte che pretende solo di essere compresa, da un ascoltatore per cui deve essere

un esercizio di percezione e di attenzione attivo [...] di sorveglianza, di controllo ininterrotto, di presenza al mondo in se stesso [che] gli offre la possibilità di unificare una porzione di durata compiendo un atto continuo di pensione e comprensione.⁴²

32

Arte senza pubblico non vuol dire ripristinare il modello *fin de siècle* de "l'arte per l'arte", ma piuttosto inaugurare l'estetica di un'arte "da artisti", che non ha un destinatario preconstituito a cui rivolgersi, ma che fa della sua opera un particolare sistema segnico di comunicazione aperto a tutti come a nessuno.

In questo senso l'opera di Schönberg assume un valore di negazione rispetto a tutta la musica precedente, presentandosi come consumazione della grande tradizione musicale "classica" dell'occidente, di cui ha portato il linguaggio agli estremi ed esiziali sviluppi. Schönberg esprime con incomparabile potenza la fine della capacità espressiva del linguaggio di quella tradizione, a cui poco o niente più restava da dire e a cui non corrispondeva più nessun mondo, se non quello solipsistico della pura interiorità del soggetto accessibile solo a se stesso.

Tuttavia non fu solo la mancanza di risonanza sociale ad aver colpa della decadenza dell'espressionismo: non si poteva restare a quel punto, la contrazione dell'accessibilità, la totalità dei rifiuti mette capo a qualcosa di poverissimo, nel grido oppure nel gesto penosamente impotente, letteralmente nel Da-Da. Esso divenne uno scherzo sia per il conformismo sia per se stesso perché confessa l'impossibilità dell'obiettivazione artistica, che però viene postulata da qualunque manifestazione artistica, lo voglia essa o no... La loro verità fu questa: meglio nessun arte che un'arte falsa⁴³.

La musica atonale esprime pertanto un atto di completa introversione che implica una totale emancipazione dal mondo esistente, per lanciarsi verso un

futuro assolutamente ignoto, e che apre questo futuro proprio perché si pone come negazione del reale, in vista di un possibile.

Per chi è disposto ad accettare queste nuove condizioni del gioco artistico, la musica dello Schönberg espressionista si rivela allora — contrariamente a quanto si pensa — tutt'altro che un puro gioco intellettuale privo di contenuto emotivo, in essa non parla più lo spirito assoluto, bensì lo spirito creatore dell'uomo, non si riconoscono più sentimenti quotidiani, ma si viene aperti emotivamente ad un mondo del tutto nuovo e personale quanto inquietante e magmatico. L'ascoltatore viene riportato ad una condizione esistenziale connotata da una tonalità emotiva fondamentale di angoscia, ma al tempo stesso, anche dallo stupore di fronte alla visione del dilatarsi del mondo in un multiverso, ovvero in uno spazio siderale in espansione in cui si resta sospesi.

Tale esperienza non può che presentarsi come negazione di ogni forma sociale costituita, rispetto a cui l'arte esercita la sua funzione di custode della negatività ed estrinseca il suo valore morale e normativo, rimandando l'uomo alla sua condizione di libertà originaria, di cui la percezione libera e consapevole richiesta dalla nuova estetica diventa la cifra e la condizione evocativa.

Dal punto di vista dello sviluppo del linguaggio musicale, però, il portato essenzialmente negativo dell'atonalismo e dei suoi estremi sviluppi, quali il *puntillisme* di Webern, non sfuggì allo stesso Schönberg che tentò di porvi rimedio, ripristinando un fondamento di costruzione formale con la serie dodecafonica. La teoria seriale però non servì a ricostruire ciò che ormai, come lo stesso Schönberg aveva dimostrato, non aveva più alcuna ragione di essere, e la dodecaфонia, ancora animata da un intenso intento espressivo nel suo creatore, non potrà fare a meno di degenerare ed irrigidirsi nel tecnicismo del puro gioco combinatorio, privo di ogni valenza innovativa ed espressiva, nei suoi seguaci.

Il linguaggio atonale della musica espressionista, come il linguaggio strumentale del futurismo, suo contemporaneo, era pertanto destinato ad essere distrutto da quella stessa negatività di cui esso era espressione, anche perché avendo rinunciato ad una forma oggettiva di individuazione era il più soggetto a logorarsi e a cadere in un'indistinta ripetitività, ancora peggiore della banalità delle vecchie forme.

Sarebbe legittimo chiedersi, allora, se questo rapido logoramento non sia di per se stesso una dimostrazione del fatto che la musica di Schönberg è stata un passo falso nella storia della musica e che la sua estetica è solo un falso movimento. Se non basti la considerazione della breve durata della stagione dell'atonalismo a risolvere da sola il problema del valore estetico delle sue produzioni. Riteniamo di no. La musica di Schönberg conserva intatto il suo potere espressivo e la sua azione dirompe più proprio della sentenza di Kandinsky: "Ciò che è vivo, rimane, ciò che è morto scompare."

¹ *Der Blaue Reiter*, (Il cavaliere azzurro): movimento artistico di avanguardia fondato nel 1911 a Monaco di Baviera da Franz Marc e Wassilij Kandinsky che propone una poetica della protesta e dell'evasione, intesa come ricerca interiore, insieme con una particolare attenzione alla ricerca cromatica. Nel 1912, insieme agli altri esponenti del BR, (Gabriele Münter, Alfred Kubin, Franz Marc e Auguste Macke), Kandinskij e Marc si impegnano nella stesura di un manifesto della poetica della nuova arte, l'Almanacco *Der Blaue Reiter*, che costituisce un fondamentale documento dell'estetica moderna. Con la scissione della *Neue Künstlervereinigung*, la redazione de *Der blaue Reiter* fu il punto di partenza delle nuove esposizioni e dello sviluppo del movimento espressionista.

² W. KANDINSKY-F. MARC, *Der Blaue Reiter* 1912 [it.: *Il cavaliere azzurro*, SE, Milano, 1988. (abbr.: ABR).

³ Kandinsky aveva frequentato la società teosofica di M.me Blavatsky e aveva mostrato in più occasioni un vivo interessamento per le tematiche mistico-religiose che animavano la società russa verso la fine dell'ottocento e che avevano influenzato un altro grande artista russo di quel periodo, il musicista A. Skrijabin. Di necessità quindi la concezione spiritualistica in Kandinsky assume un'intonazione molto più esasperata e pervasiva.

⁴ «Molti definiscono col termine "anarchia" lo stato attuale della pittura. Lo stesso termine viene già usato qua e là per definire lo stato attuale della musica. Erroneamente s'intende per anarchia un rivolgimento sconsiderato, un disordine. L'anarchia è invece sistematicità e ordine, che non vengono edificati con la violenza esterna, ma creati dal *sentimento del bene*. Anche qui vengono posti dei limiti che dobbiamo tuttavia definire *interni* e che sostituiranno i limiti esterni» (ABR, 133)

⁵ Cfr. T. W. ADORNO, *Teoria Estetica*, Einaudi, Torino, 1977, p. 102.

⁶ H. DÜTCHING, *Vassily Kandinsky*, Taschen, Berlin, 1991, p. 10. «Lo colpirono energicamente gli strumenti dai suoni fino ad allora sconosciuti: "Mi sembrava di avere davanti agli occhi tutti i miei colori. Davanti a me si formavano linee disordinate, quasi assurde." Grazie alla sua capacità sine-stetica Kandinsky percepì la forza della musica e nel contempo intuì le forze della pittura, ancora da scoprire».

⁷ Cfr. R. BRUNO, M. CACCIARI e a., *Artisti: tra poetica e filosofia*, Marzorati, Milano 1994, p. 18, e ibidem nota 19, dove si rimanda a TH. LIPPS, *Aestetik (Grundlegung der Aestetik)* (1903), Leipzig, Hamburg 1914, p. 441; e anche alla sez. III del vol. 2 [*Die ästhetische Betrachtung und bildende Kunst* (1906) ed. cit., 1920,] pp. 104-251, dove Lipps si occupa della *Bildkünste*.

⁸ W. KANDINSKY, "Dello spirituale nell'arte", in *Tutti gli scritti*, II, Feltrinelli, Milano 1974, pp. 95-96. "Se si fa scorrere l'occhio su una tavolozza ricoperta da colori si ottengono due risultati principali: 1) Si ha un effetto puramente fisico, ossia l'occhio stesso viene affascinato dalla bellezza e da altre proprietà del colore [...] 2) [...] l'effetto psichico stesso. Qui viene in luce la forza psichica del colore, la quale provoca una vibrazione spirituale. La forza fisica prima, elementare, diventa la via attraverso cui il colore raggiunge l'anima. Per quanto concerne appunto il sapore del colore [...] Infine le qualità acustiche dei colori sono così ben definite che non esiste forse un essere umano che non abbia mai cercato di rendere l'impressione del giallo brillante con i tasti bassi del pianoforte".

⁹ Cfr. M. DE MICHELI, *Le avanguardie artistiche del novecento*, Feltrinelli, Milano 1980, p. 106. «Per Kandinsky il colore è il mezzo che esercita un influsso diretto sull'anima: "Il colore è il tasto, L'occhio è il martelletto. L'anima è il pianoforte dalle molte corde. L'artista è la mano che toccando questo o quel tasto, mette preordinatamente l'anima in vibrazione." Ciò cui deve tendere l'artista è quindi "l'adeguamento dei tasti" cioè dei colori, al principio della necessità interiore.»

¹⁰ Non si può fare a meno di porre in relazione la realizzazione da parte di Skrijabin di un pianoforte luminoso a colori, a cui ad ogni tasto corrispondeva una luce di diverso colore, con il so-pracitato paragone di Kandinsky tra colore e tasto del pianoforte. A titolo di curiosità vale la pena di ricordare che già agli inizi del Settecento, un gesuita, tal padre Castel, aveva inventato un clavicembalo che produceva un colore per ogni grado della scala diatonica. In proposito, cfr. E. FUBINI, *L'estetica musicale dal settecento ad oggi*, Einaudi (PBE), Torino, 1987, p. 154.

¹¹ In una nota al suo saggio lo stesso Sabaneev riporta la tabella della corrispondenza notecolori utilizzata da Skrijabin

<i>Do</i>	rosso	<i>fa diesis</i>	blu vivo
<i>sol</i>	rosa-arancione	<i>re bemolle</i>	viola
<i>re</i>	giallo	<i>la bemolle</i>	viola porpora
<i>la</i>	verde	<i>mi bemolle</i>	grigio acciaio
<i>mi</i>	bianco-azzurro	<i>si bemolle</i>	“
<i>si</i>	(come mi)	<i>fa</i>	rosso bruno

¹² Questa grosso modo mi sembra la posizione di Adorno, nel suo saggio su Schönberg del 1952, il quale considera il musicista viennese come innovatore fortemente legato alla tradizione «Schönberg ha rovesciato il vocabolario, a partire dalla sonorità singola fino agli schemi delle forme più ampie, ma ha continuato a parlare l'idioma e ha continuato a tendere a quel tipo di tessuto musicale che è tutt'uno con i mezzi da lui eliminati [...] Anche nelle opere più avanzate e ardite, egli rimase tradizionale tanto da eliminare sì il materiale musicale-linguistico che fin dall'inizio del secolo XVII serviva a costituire il nesso musicale, ma da conservare quasi intatte le categorie del nesso musicale in quanto tali, i veicoli propri dei momenti “sottocutanei” della sua musica».

¹³ G. GOULD, op. cit., pp. 196-197.

¹⁴ Citato in C. ROSEN, *Schönberg*, Mondadori, Milano 1984, p. 8.

¹⁵ A. SCHÖNBERG, *La mia evoluzione*, cit. in R. BRUNO, M. CACCIARI, op. cit., Marzorati, Milano 1994, p. 142.

¹⁶ Cfr. F. NIETZSCHE, *Der Fall Wagner* (1888), trad. it.: *Il caso Wagner*, Adelphi, Milano 1970.

¹⁷ A. SCHÖNBERG, *Manuale di Armonia*, Saggiatore, Milano, 1986, pp. 24-25. “Espressioni [come] ‘consonanza’ e ‘dissonanza’, che indicano un’antitesi, sono errate: dipende solo dalla crescente capacità dell’orecchio di familiarizzarsi anche con gli armonici più lontani, allargando in tal modo il concetto di ‘suono’ atto a produrre un effetto d’arte. [...] Continuerò nondimeno a far uso delle espressioni ‘consonanza’ e ‘dissonanza’, per quanto esse siano ingiustificate [...] definisco ‘consonanze’ i rapporti più vicini e più semplici rispetto al suono fondamentale, ‘dissonanze’ quelli più lontani e più complessi.”

¹⁸ A. SCHÖNBERG, *Composizione con dodici note*, in *Stile e idea*, Feltrinelli, Milano 1960, p. 108.

¹⁹ A. SCHÖNBERG, *La mia evoluzione*, cit., p. 142.

²⁰ Così commenta Adorno: «La spontanea forza creativa di Schönberg eseguì un’oggettiva sentenza storica, diede cioè libero corso alla struttura latente, mettendo da parte quella manifesta. Proprio nell’“esperimento”, proprio nel carattere insolito dell’apparenza egli divenne così l’erede della tradizione. Obbedì a norme teleologicamente contenute nel classicismo viennese e poi nella musica di Brahms, assolvendo così a determinati obblighi anche in questo senso storico» (T. W. ADORNO, “Arnold Schönberg”, in *Prismi*, Einaudi, Torino 1972, p. 154).

²¹ T. W. ADORNO, *Teoria estetica*, cit., p. 360.

²² Un interessante interpretazione di questa forma polifonica può trovarsi in T. MANN, *Doktor Faustus*, Mondadori, Milano 1978, p. 101 (cap. IX).

²³ C. ROSEN, op. cit., p. 41.

²⁴ A. SCHÖNBERG, *Manuale di Armonia*, cit., p. 23.

²⁵ Non è possibile non rilevare anche in questo caso la forte influenza di Hanslick riscontrabile nell’estetica di Schönberg. «I concetti di “contenuto” e di “forma” si condizionano e si integrano a vicenda. Dove non appaia una forma separabile con il pensiero dal contenuto, non esiste neppure un contenuto indipendente. Nella musica noi vediamo contenuto e forma, materia e configurazione, immagine ed idea fusi in oscura inscindibile unità» (E. HANSLICK, op. cit., p. 129)

²⁶ G. GOULD, op. cit., p. 204.

²⁷ A. SCHÖNBERG, *Manuale di armonia*, cit., p. 211.

²⁸ Cfr. E. FUBINI, *L’estetica musicale dal settecento ad oggi*, Einaudi, Torino 1987, p. 314. «In un saggio [...] “Rapporto con il testo”, Schönberg sembra inclinare verso un rigoroso formalismo, affermando che la musica va intesa esclusivamente in termini musicali; ma ci si accorge ben presto che questo atteggiamento si traduce in realtà in una concezione aristocratica della musica e dell’arte. L’intendere in termini musicali è un privilegio dato a pochissimi, e i critici non sono certo favoriti in tale tipo di ascolto.»

²⁹ Sull’importanza del rapporto con il pubblico per la determinazione di valore dell’estetica ha particolarmente insistito la Scuola di Costanza, cfr. H.R. JAUSS, *Apologia dell’esperienza estetica*,

Einaudi, Torino 1985, pp. XXII-XXIII. «Ogni opera è perciò destinata a comparire sullo sfondo dell'«orizzonte di attesa» dei lettori e a realizzare in rapporto ad esso il suo valore estetico. Realizzazione che si attua soltanto nella misura in cui la comparsa dell'opera determina un mutamento d'orizzonte [...] Quanto più l'opera scalza l'orizzonte di attesa dei lettori, fino all'effetto di spiazzamento totale determinato dal capolavoro, tanto più essa si presenta come esteticamente valida [...] La comparsa del capolavoro indica quindi la comparsa di una negatività».

³⁰ Cfr. E. HANSLICK, a cura di L. Distaso, *Il bello musicale*, Aesthetica Ed., Palermo 2001, pp. 117-118. «Il musicista compone e pensa. Ma, astraendosi da ogni realtà oggettiva, compone e pensa in suoni. [...] Poiché il compositore è costretto a pensare in suoni, ne consegue la mancanza di contenuto nella musica: infatti ogni contenuto concettuale si dovrebbe poter pensare in parole [...] Ma solo negando alla musica ogni altro «contenuto», se ne salva il «contenuto spirituale». Infatti non col ricorrere al sentimento indefinito... si può attribuirle un significato spirituale, ma riconoscendo la bella e ben definita forma sonora come creazione dello spirito, compiuta su un materiale atto ad essere spiritualizzato.»

³¹ G. GOULD, «Schönberg: una prospettiva», in *L'ala del turbine intelligente*, Adelphi, Milano 1993, pp. 209-210.

³² T.W. ADORNO, «Arnold Schönberg», cit., p. 157.

³³ E. HANSLICK, op. cit., pp. 115-116.

³⁴ T.W. ADORNO, *Arnold Schönberg*, cit., pp. 148-149.

³⁵ «*Sprechstimme*, voce semirecitante o recitativo semicantato. [...] Egli [Schönberg] spiega che la voce del cantante deve appena toccare la nota vera e propria e poi subito abbandonarla, di solito passando alla nota successiva con una specie di glissando. Se il cantante-recitante non tocca di fatto la precisa nota indicata nella partitura ciò non produce in alcun modo un effetto disastroso per la musica»; C. ROSEN, op. cit., p. 49.

³⁶ È da sottolineare il fatto che l'assenza di ripetizioni delle figurazioni era dichiaratamente voluta dall'autore per evitare qualsiasi possibilità di ricostituzione di un polo tonale o di qualunque cosa potesse assumerne le funzioni.

³⁷ L. B. MEYER, *Emotion and Meaning in Music*, Univ. of Chicago Pr., 1956 cit. in U. Eco, «Necessità e possibilità nelle strutture musicali» in *Il significato dell'arte*, Mursia, Milano 1990, p. 175-176.

³⁸ T.W. ADORNO, *Teoria estetica*, cit., p. 46.

³⁹ H.R. JAUSS, *Apologia dell'esperienza estetica*, Einaudi, Torino 1985, p. 24.

⁴⁰ Cfr. T.W. ADORNO, op. cit., pp. 47-49.

⁴¹ Ivi, pp. 90-91.

⁴² U. Eco, op. cit., p. 183.

⁴³ T.W. ADORNO, *Teoria Estetica*, cit. pp. 51-52.