

## Enrico Careri

### *Schoenberg è morto?*

«Una volta – scrive Michelangelo Antonioni – fecero a Pirandello delle domande sui suoi personaggi, sulle scene, sulle sue commedie, e lui rispose: “E io che ne so? Sono l’autore”». <sup>1</sup> Può sembrare una battuta, e certamente lo è, eppure rivela la piena consapevolezza che il significato dell’opera va ben oltre il senso delle parole e talvolta sfugge allo stesso autore. Sullo stesso registro le testimonianze dei maggiori protagonisti delle arti del ‘900 – Picasso, Calvino, Stravinsky, Miró, Matisse, Klee, Fellini, Hemingway e molti altri – i quali nei loro scritti non fanno che ripetere un concetto elementare ben noto a chi dipinge, scrive o compone: l’arte si fa facendola, il significato viene dopo e non si può tradurre in parole. «Dal momento in cui comincio a mettere nero su bianco – scrive Calvino – è la parola scritta che conta: prima come ricerca d’un equivalente dell’immagine visiva, poi come sviluppo coerente dell’impostazione stilistica iniziale, e a poco a poco resta padrona del campo. Sarà la scrittura a guidare il racconto nella direzione in cui l’espressione verbale scorre più felicemente, e all’immaginazione visuale non resta che tenerle dietro». <sup>2</sup>

L’opera d’arte – una composizione, un romanzo, un dipinto, una scultura, un film – è il risultato di un atto intellettuale consapevole – dunque di un’idea – dove tuttavia entra prepotentemente in gioco l’azione concreta, materiale del fare artistico, che inevitabilmente pervade e condiziona l’opera fin dal momento in cui essa inizia a prendere forma sul pentagramma, sulle righe, sulla tela, sulla pellicola. L’immagine iniziale può mantenere inalterata la sua forza oppure tra-

<sup>1</sup> MICHELANGELO ANTONIONI, *Fare un film è per me vivere* (1991), Venezia, Marsilio 2009, p. 35.

<sup>2</sup> ITALO CALVINO, *Lezioni americane*, Milano, Garzanti 1988, p. 89.

sformarsi nel corso del lavoro, ma il più delle volte serve soprattutto da stimolo, perché a poco a poco la materia resta padrona del campo.

A scuola ci insegnano a cercare nell'arte un significato fondamentale senza cui l'opera non ha motivo d'essere, è addirittura – come scrive Milan Kundera – immorale,<sup>3</sup> come se la materia dell'arte fosse solo il supporto di un'idea che miracolosamente si rivela all'artista perché trovi poi il modo di comunicarla ai comuni mortali. Forse noi *letterati*, come Degas definiva con spregio critici e studiosi, dovremmo più spesso dare ascolto agli artisti, per lo meno ai più lucidi tra loro: «io lavoro senza teorie – scrive Matisse – ho soltanto coscienza delle forze che adopero: vado avanti, spinto da un'idea che conosco veramente solo man mano che si sviluppa, mentre il quadro procede».<sup>4</sup>

Idea opera significato. Il problema è dove cade l'accento. La critica e la storiografia han sempre dato più importanza ai due estremi, ma l'idea offre solo un punto d'inizio (è «un sospetto, un'ipotesi di racconto, ombre di idee, sentimenti sfumati», scrive magnificamente Fellini) perché a poco a poco la materia prende il sopravvento e offre il suo prezioso, indispensabile alimento all'immaginazione. È solo mentre si scrive o dipinge che la fantasia dona i suoi frutti, in astratto la materia è ancora troppo lontana per suggerire combinazioni, accostamenti, soluzioni, scoperte. Quanto al significato, come ho suggerito nel libro *Sulla genesi della creazione artistica. Una prospettiva musicale* (2019),<sup>5</sup> si dovrebbe sempre guardare alla musica, che non significa nulla e moltissimo: la prospettiva musicale ci aiuta a comprendere che qualsivoglia riformulazione in parole di un'opera di qualità non coglie che la millesima parte di quanto essa ci trasmette, «parlandone – scrive Fellini – si scivola in una serie di ipotesi imprigionanti, vischiose, che [la] fissano in immagini, strutture, caratteristiche inevitabilmente riduttive».<sup>6</sup>

Proprio perché non si può tradurre in parole la musica ci permette di capire che sempre – si tratti di musica, pittura, cinema o letteratura – il significato

<sup>3</sup> «Il romanzo che non scopre una porzione di esistenza fino ad allora ignota è immorale. La conoscenza è la sola morale del romanzo», MILAN KUNDERA, *L'arte del romanzo*, (1986), Milano, Adelphi 1988, pp. 18-19

<sup>4</sup> HENRI MATISSE, *Scritti e pensieri sull'arte* (1972), Milano, Abscondita 2003, p. 131.

<sup>5</sup> ENRICO CARERI, *Sulla genesi della creazione artistica. Una prospettiva musicale*, Lucca, Lim 2019.

<sup>6</sup> FEDERICO FELLINI, *Fare un film*, Torino, Einaudi 1980, p. 158. Queste prime righe sono state pubblicate in «Le Gocce» (15 luglio 2021), rubrica online dell'Associazione Il Saggiatore musicale e riassumono i temi centrali di E. CARERI, *Sulla genesi della creazione artistica cit.*

traducibile rappresenta solo un sottile strato di superficie per lo più irrilevante di quanto arriva fino a noi e costituisce l'opera. In un film o in un romanzo ciò che appare in superficie è innanzitutto la trama e i temi che ruotano attorno ad essa, nella musica è qualcosa di più astratto che svolge la stessa funzione di stabilire un percorso temporale consapevolmente o inconsapevolmente percepibile che generalmente coincide con la forma musicale e con i temi che la costituiscono. Quindi la musica, rispetto alle altre arti, è molto più astratta perché anche ciò che riusciamo a cogliere con relativa semplicità è comunque impossibile da esprimere con le parole, solo col linguaggio tecnico della musicologia che però ne descrive solo la struttura, non il significato. Al musicologo e al musicista tutto ciò appare ovvio, e infatti originariamente intendevo dedicare il mio libro sulla genesi della creazione artistica solo al romanzo, alla pittura e al cinema del '900. L'esempio della musica doveva permeare il testo e offrire al lettore il punto di vista di un'arte per sua natura *astratta* che proprio per questo può spiegare le arti astratte del '900 e scoraggiare letture riduttive di film come *E la nave va* (1983) di Federico Fellini o *Gatto nero, gatto bianco* (1998) di Emir Kusturica, le cui trame sono un canovaccio su cui i registi creano un percorso per l'appunto astratto, partiture intraducibili di immagini, suoni, parole che si possono descrivere utilizzando il lessico specifico ma solo per comprenderne gli elementi strutturali e stabilire confronti storico-artistici e culturali.

Procedendo con la redazione del libro, man mano che leggevo e rileggevo le testimonianze dei protagonisti delle arti del '900, mi son reso conto che un capitolo sulla musica non poteva mancare. L'idea musicale è molto diversa da ciò che a torto s'immagina essere l'idea di un romanzo o di un quadro – che l'artista trasforma in opera e il critico deve poi individuare – perché essa stessa non significa nulla, è solo una successione di suoni, timbri, ritmi, armonie. Dunque quel modo fuorviante e sbagliato di concepire l'opera d'arte come veicolo di pensiero con la musica non ha semplicemente senso, essa sembra infatti sottrarsi a quei criteri interpretativi basati sul ruolo centrale dell'idea che caratterizzano le altre arti. In realtà non si sottrae affatto. La musica colta del ventesimo secolo è altrettanto se non più ideologizzata della pittura e molti dei suoi protagonisti, in particolare coloro che intorno alla metà del secolo parteciparono ai *Ferienkurse für Neue Musik* di Darmstadt (Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, Luigi Nono e altri), contribuirono con i loro scritti e con le loro opere a costruire una *narrazione* della musica del '900 pienamente in linea con i principi della critica e della storiografia *engagé* di quegli anni, ideologicamente impegnata e incapace di distinguere la qualità estetica dell'opera dal suo

presunto significato politico, sociale, esistenziale, storico. L'opera nasce fin dall'inizio come tappa di una sperimentazione che fa parte di un'evoluzione alla quale il compositore non può né deve sottrarsi, ogni nuova composizione è il risultato di un'idea che non è più come in passato una successione di suoni più o meno definita ma il presupposto teorico di una tecnica sperimentale. Non si può generalizzare (un'eccezione è rappresentata proprio dal più importante compositore del ventesimo secolo, Igor Stravinsky, per nulla *ideologico* sebbene pienamente consapevole del proprio operato), ma è indubbio che molta musica di quegli anni è stata il frutto di una concezione dell'arte che poneva il significato – storico, tecnico, ideologico – ben al di sopra del risultato estetico. Da qui, inevitabile, l'allontanamento del pubblico, attribuito ottusamente da autori ed esegeti alla sua incapacità di comprendere le nuove tecniche, di fatto incomprensibili a tutti perché il codice non svolge la sua funzione di raccordo tra mittente e destinatario. Per tutto il '900 la musica per non essere *immorale* doveva contenere un'austera, seria profondità che il compositore riteneva di poter ottenere utilizzando tecniche rigorose impossibili da percepire anche all'orecchio più addestrato e individuabili solo sulla carta attraverso impervie, estenuanti analisi, o procedimenti ancora più complessi basati sulla matematica e sulla logica come nelle opere stocastiche di Iannis Xenakis. In questo senso, pur ritenendosi all'avanguardia, i fautori della *Neue Musik* e lo stesso Xenakis dimostravano di non essere in grado di emanciparsi da quella matrice ottocentesca che per tutto il secolo ha profondamente segnato anche le altre arti e ancora oggi ci porta a preferire la tragica ironia di Pina Bausch alle magnifiche acrobazie di Momix.

Riporto qui di seguito alcuni brevi passaggi tratti dagli scritti di Schoenberg dove risulta chiara la matrice ottocentesca o se si preferisce beethoveniana visto che – a ragione o a torto – Beethoven incarna nella letteratura musicologica il modello dell'artista vate che con la sua musica si rivolge all'umanità per comunicare messaggi fondamentali:

Non esiste opera d'arte che non porti con sé un nuovo messaggio per l'umanità, e non v'è grande artista che fallisca a questo riguardo. Questo è il codice d'onore di tutti i grandi artisti e di conseguenza in tutte le loro grandi opere troveremo quella novità che non perisce mai, sia essa di Josquin des Prés, di Bach o di Haydn, o di qualsiasi altro maestro.<sup>7</sup>

<sup>7</sup> ARNOLD SCHOENBERG, *Stile e idea. Saggi critici di musicologia* (1912-1950), Milano, PGreco 2012, p. 45.

Benché non vi sia dubbio sul fatto che tutti i creatori creano soltanto per liberarsi da un insopprimibile impulso interiore che li spinge a creare, e per quanto essi creino innanzitutto per proprio piacere personale, ogni artista che presenta il suo lavoro al pubblico tende, perlomeno, inconsciamente a trasmettere al pubblico qualcosa che valga per lui. L'ambizione o il desiderio di denaro stimola l'impulso creativo solo nel caso di artisti di infimo ordine. «Denaro! Come potete aspettarvi d'essere pagati per una cosa che vi dà tanto piacere?»

La vita dei grandi uomini ci insegna come l'impulso creatore corrisponda a un sentimento istintivo e vitale, che nasce soltanto per trasmettere un messaggio all'umanità.<sup>8</sup> Personalmente ho la sensazione che la musica rechi in sé un messaggio profetico che rivela una forma di vita più elevata verso cui l'umanità si evolve. Ed è in virtù di questo messaggio che la musica si rivolge agli uomini di ogni razza e di ogni cultura.<sup>9</sup>

Si scorge in queste righe un riferimento neanche poi così velato all'ode *An die Freude* di Schiller del movimento finale della nona sinfonia, forse l'emblema più significativo della concezione romantica dell'arte come espressione di messaggi fondamentali all'umanità. E Schoenberg, anche attraverso i suoi allievi Alban Berg e soprattutto Anton Webern, ha esercitato con la sua opera e i suoi scritti un influsso fondamentale sulla generazione di compositori attivi intorno alla metà del secolo e oltre. Non sorprende dunque che alcuni di loro abbiano accolto non solo i principi della tecnica seriale portandoli alle estreme conseguenze del cosiddetto *serialismo integrale*, ma anche il pensiero estetico sui quali poggiavano. Sul carattere epigonico o meno di quel pensiero estetico, contrapposto a quello *artigianale* e più moderno di Stravinsky, si può discutere. Ho l'impressione però che sopravviva ancora oggi, nel ventunesimo secolo, e che goda di salute ottima in conservatori e università, dove generalmente si formano le nuove leve. Mi chiedo allora se potremo mai considerare avvenute le esequie del padre della dodecafonìa annunciate da Pierre Boulez nel suo controverso articolo del 1952 intitolato *Schönberg est mort!* E mi chiedo se mai potremo semplicemente considerare la composizione musicale come la realizzazione di un percorso temporale fatto di suoni che si sovrappone e sostituisce al tempo della vita e che in alcuni casi particolarmente felici riesce a regalarci magnifiche e salutari emozioni.

<sup>8</sup> Ivi, p. 189.

<sup>9</sup> Ivi, p. 190.