

L'après-coup¹ della dodecafonia: la "rottura della tonalità" come "trauma immaginato".² Il caso di *A Survivor from Warsaw*³

Mariano Russo

Università degli Studi di Milano

1. Intenti teorici della seconda scuola di Vienna: niente di distruttivo.

Uno dei compiti più nobili della teoria è risvegliare l'amore per il passato e aprire, nello stesso tempo, lo sguardo verso il futuro: in tal modo essa può essere storica, stabilendo legami tra ciò che è stato, ciò che è e ciò che presumibilmente sarà. Lo storico può svolgere un compito fecondo quando presenta non delle date ma una concezione della storia, e quando non si limita a enumerare, ma si adopera a leggere nel passato il futuro [Schönberg 1963, cap. IV (le sottolineature sono dell'Autore)].

Nel primo capitolo del suo *Manuale di armonia*, Arnold Schönberg (1874-1951) cita in più occasioni la categoria dei teorici, colpevole, a suo dire, di voler trovare «leggi eterne», norme «per determinare il valore d'arte anche delle opere future» [Schönberg 1963]. Ebbene, dato che all'interno del *Manuale* il teorico è proprio lui, al fine di rifuggire dalle accuse appena formulate, Schönberg si distacca nettamente dal modello che vede l'armonia come una disciplina cristallizzata nel tempo, per abbracciare piuttosto quello di un *work in progress*, di un insieme di elementi in continua evoluzione (d'altronde è chiaro che l'armonia di Brahms non sia più quella di Mozart, sebbene entrambe si possano ascrivere al grande calderone della tonalità).⁴

Alla base di tale evoluzione, intesa come un mutamento continuo e necessario dai modi gregoriani fino alla musica dei suoi giorni,⁵ Schönberg individua nei dodici suoni della scala cromatica una sorta di massimo comune divisore: tralasciando le motivazioni tecniche (oggi

¹ Concetto, coniato da Lacan sulla scorta di Freud, che indica una posteriorità, un effetto ex post, un "evento primario" che contiene allo stato latente qualcosa che potrà essere decifrato e caricato di valore solo se ne accade successivamente uno "secondario", capace, in qualche modo, di attivarlo (v. *infra* e bibliografia).

² Per J. Alexander [2018, p. 45-47], non è possibile che i fatti siano intrinsecamente traumatici: un trauma ha bisogno della mediazione della società per svilupparsi, e questa può dar vita anche fenomeni traumatici "immaginati", qualora la componente immaginativa intervenga nella loro costruzione a partire da un evento che non ha mai avuto luogo.

³ Fondamentale per la realizzazione di questo articolo, in aggiunta alle usuali fonti di bibliografia musicologica in rete, è stato l'archivio *online* dell'Arnold Schönberg Center di Vienna, in cui si possono trovare, in versione integrale, tutte le citazioni alle lettere da e per Schönberg, oltre che gli articoli di giornale analizzati in questa sede, il manoscritto originale del *Survivor* e l'edizione Bomart del 1949. Ringrazio inoltre il Center per la collaborazione fornita per mail in risposta al mio quesito circa la variazione testuale (*the trumpets again/they shouted again*, v. *infra*) dall'originale alla prima edizione a stampa. Si ringrazia infine il prof. Emilio Sala (Unimi) che ha tenuto il corso di storiografia musicale sul tema dell'*après-coup* nell'A.A. 2020-21.

⁴ Di più, come è noto ci sono delle differenze evidenti pure tra l'armonia del primo e quella dell'ultimo Brahms!

⁵ Non sembra però trasparire un senso di evoluzione come "miglioramento", sebbene tale processo sia ritenuto necessario. Si veda il discorso di Schönberg [*ibid.*, cap. XIX, par. 8] sulle diverse scale costruite sui 12 suoni a partire dai modi gregoriani.

sicuramente anacronistiche) che lo portano a questa conclusione, può essere invece estremamente interessante concentrarsi sulle premesse teoriche del ragionamento, tuttora valide oltre che molto attuali. A questo proposito è utile riprendere uno dei più celebri passaggi del *Manuale*, tratto dal quarto capitolo, che si trova citato in apertura di questo articolo e che si potrebbe sintetizzare con le espressioni sottolineate: «[lo storico] si adopera a leggere nel passato il futuro». Ovviamente quello vagheggiato qui da Schönberg è il "bravo" storico, in aperto contrasto con i teorici delle «leggi eterne» di cui sopra. Appare allora chiara una visione lineare, teleologica della storia: nel passato c'è già il futuro, ed è compito dello studioso trovarlo. Leggendo questo ed altri passaggi del *Manuale*, sembrano precluse le grandi rivoluzioni: tutto il *dopo*, quindi, appare derivare da quanto c'è stato *prima*, più che da particolari fratture, potremmo dire, "traumatiche" della storia.

Gli intenti teorici del *Manuale* sono presto assimilati dai due celebri allievi di Schönberg, Anton Webern e Alban Berg, che con lui formano la "seconda scuola di Vienna". Il primo, in una conferenza viennese del 20 febbraio 1933, dirà che «la musica occidentale si basa su una certa serie di suoni, che hanno assunto via via determinate forme. Si conoscono i modi greci e modi ecclesiastici dei tempi antichi. Come si è giunti a queste serie di suoni? Esse sono in verità un derivato della serie degli armonici» [Webern 1989, 20-21].

Tutto questo per poi affermare che anche la musica tonale si fonda sulla serie degli armonici e quindi sulla natura, ma che lo stesso vale pure per la «nuova musica», la quale accetta semplicemente gli armonici più lontani come materiale di base, nulla di più. Siamo quindi di fronte ad un'elaborazione del pensiero schönbergiano che abbiamo appena osservato, in cui Webern ci propone un aggiornamento: per quanto riguarda i sistemi scalari del passato, il compositore non cita le dodici note ma fa riferimento ad una più generica «certa serie di suoni» che deriva dalla successione degli armonici; il suo discorso parte, inoltre, addirittura dagli antichi greci (di cui poco si sa ancora oggi), ma soprattutto è circoscritto alla sola musica occidentale, mentre il suo maestro ingloba anche quelli che chiama i «modi esotici» nella sintesi dei dodici suoni.⁶ Già Schönberg parla poi di armonici e affinità con la natura, ma il suo ragionamento non include ancora i microtoni, ammessi invece da Webern in un passaggio successivo (in cui, è bene precisarlo, si nominano i soli quarti di tono).

Tolte queste importanti differenze, il passato che si proietta sul futuro è evidente anche nella trattazione weberniana: insomma, neanche il compositore serialista, per quanto sia molto più

⁶ Con «modi esotici» Schönberg non intende soltanto le scale di altre culture "occidentalizzate" nella musica del suo tempo, come la pentatonica o l'esatonale, ma nomina chiaramente «una serie di modi esotici (e simili) non usati nella musica europea, o usati solo di rado» [Schönberg 1963, cap. XIX, par. 8 (la sottolineatura è mia)].

militante del suo maestro in questo senso, sembra essere il fautore di una particolare rivoluzione volta a spazzare via definitivamente "il vecchio".

Più nel concreto si pensi anche alla tecnica della polarizzazione, molto cara a Webern: nel contesto del suo serialismo di stampo dodecafonico, il compositore sceglie infatti, spesso, di mantenere in un brano o in una sua porzione una nota sempre alla stessa altezza, mentre le altre undici possono apparire su ottave diverse. Questo punto fermo, immutabile, questa nota più importante delle altre (in deroga ai principi della serie di Schönberg) si avvicina molto all'elemento cardine che ha caratterizzato la musica occidentale precedente per diversi secoli, se non da sempre: la tonicizzazione.

A proposito di Berg, poi, sicuramente il più legato alla tradizione dei tre pilastri della seconda scuola di Vienna, basterà pensare alle numerose citazioni presenti nei suoi brani: primeggia su tutte quella al corale bachiano *Es ist genug*, all'interno del Concerto per violino (1935), un lavoro sicuramente iconico, la cui serie di riferimento esula anche qui dalle regole della dodecaфония originaria, ammettendo più terze di fila. Un corale funebre in un Concerto funebre, un momento di raccoglimento estremamente intenso, ma anche un tentativo di legare in profondità il passato con il contemporaneo.

2. «Personalmente odio essere considerato un rivoluzionario, io non lo sono». Alcuni risvolti pratici della teoria.

La tecnica dodecafonica si attesta per la prima volta nella sua forma compiuta all'interno di alcuni brani della Suite op. 25 di Schönberg del 1923, composti già nel 1921. Tale affermazione trova la sua fonte in una lettera che lo stesso maestro scrive al noto compositore nonché suo mentore Nicolas Slonimsky, il 3 giugno del 1937: al suo interno, infatti, egli descrive la nascita della "composizione con dodici suoni", tenendo però a precisare: «Personalmente odio essere considerato un rivoluzionario, io non lo sono» [Archivio *online* A. Schönberg Center, 1937].⁷ Pur se con un velo di modestia retorica, qui il padre della dodecaфония non fa altro che applicare su di sé i concetti che aveva formulato in generale nel *Manuale di armonia*: la storia (della musica) è progressiva, è un continuo divenire, e il compositore viennese vuole entrare a far parte di questo processo fatto di piccoli passi.

⁷ Contributo consultabile integralmente qui:

https://archive.schoenberg.at/letters/letters.php?id_letters=2892&action=view&sortieren=id%20DESC&von-Bis=0-19

Rimanendo sulla corrispondenza di Schönberg, analizziamo ora un passaggio più tecnico, sicuramente privo di retorica. In una lettera del 1 maggio 1951 si rivolge al professor John Vincent, docente dell'Università della California a Los Angeles (UCLA) implicato nell'organizzazione di alcune lezioni sulla tecnica dodecafonica. Qui il compositore esprime tutte le sue preoccupazioni circa i possibili problemi in cui può imbattersi chi si avvicina da poco tempo al suo metodo:

Non è così facile per chi è alle prime armi con le 12 note comporre anche una ragionevole frase melodica da usare come materiale per una forma ternaria. È necessario imparare come connettere una tale forma con idee secondarie, come derivare dal materiale di base il necessario numero di elementi contrastanti, e nonostante una grande varietà interna, rimanere logici e convincenti all'esterno⁸ [Archivio *online* Arnold Schönberg Center, 1951].⁹

Questo passaggio, apparentemente privo di un interesse specifico, può in realtà risultare significativo per un ragionamento circa la mentalità pratica di Schönberg, che sembra allinearsi a quelle che sono le sue posizioni teoretiche "ufficiali": se provassimo, infatti, a fare il gioco di sostituire, nel testo, «le 12 note» con «l'Aria con da Capo» oppure «la forma-sonata», noteremo che non verrebbe meno la coerenza del discorso. Si parla infatti di «frase melodica», «forma ternaria», «elementi contrastanti» e così via, niente di più squisitamente tradizionale, o, se vogliamo calcare la mano, tonale.

Anche guardando con un occhio storico e storiografico alla nascita della dodecafonia, è ormai evidente che essa non abbia comportato il superamento della tonalità *in toto*, ma solo di una sua componente, per quanto di primo ordine: l'armonia tonale.¹⁰ Pensiamo ancora alla Suite op.25, la prima opera davvero dodecafonica: si tratta di un insieme di danze iper-codificate di ascendenza bachiana (*Gavotta, Musetta, Minuetto, Giga*, con l'aggiunta di un *Preludio* iniziale e un *Intermezzo*): non c'è ancora una nuova e strutturale riflessione formale. Le stesse regole di base per l'elaborazione di una serie dodecafonica, poi, sono dichiaratamente tratte dal contrappunto antico (moto retrogrado, inverso e retrogrado dell'inverso, trasporto e così via): è un dato di fatto.

Beninteso: con questi discorsi non intendo certo aprire il vaso di Pandora delle contraddizioni insite nel metodo dodecafónico e nelle sue applicazioni pratiche, ma vorrei, più

⁸ *It is not so easy for a beginner in 12-tones to compose even a sensible melodic phrase to be used as material for a ternary form. It is necessary to learn how to connect such a form with secondary ideas, how to derive from the basic set the necessary number of coherently contrasting elements, and in spite of the great variety within, to remain logical and convincing from without.*

⁹ Contributo consultabile integralmente qui: https://archive.schoenberg.at/letters/letters.php?id_letters=5856&action=view&sortieren=id%20DESC&vonBis=0-19

¹⁰ Si parla naturalmente della dodecafonia appena nata. È risaputo, infatti, che, con il progredire del tempo, altri parametri della musica verranno messi in dubbio dai compositori dodecafónicos.

umilmente, sottolineare l'evidenza che non siamo di fronte ad un movimento analogo, ad esempio, al Futurismo, che ha deliberatamente creato una frattura traumatica con il passato: assistiamo piuttosto ad un fenomeno che si vuole inserire in un modo costruttivo nel suo momento storico, tentando una continuità con quello che è avvenuto prima e generando un'aspettativa che sarà soddisfatta da quanto accadrà dopo.¹¹ Per la nascita della dodecaфония come "rottura del sistema tonale" si può allora parlare, dicendolo con Jeffrey Alexander, di un «evento traumatico immaginato»,¹² in quanto è percepito come distruttivo un processo che non vuole affatto esserlo: il trauma diventa sempre più concreto solo a posteriori, con la narrazione che ne scaturisce. Esso si è infatti sviluppato, con il passare del tempo, in seno alla *ricezione* del sistema delle 12 note: la nuova tecnica, almeno all'inizio e come si diceva sopra, ha spodestato (quasi) esclusivamente l'elemento armonico della tonalità classica e solo in seguito si arriva anche ad uno smembramento sistematico di tutti gli altri parametri. I commentatori dell'epoca, però, non potendo immaginare quanto sarebbe accaduto dopo, riconoscono in Schönberg il fautore della rottura della tonalità, dando vita, coniando una nuova definizione, ad un evento traumatico "premonito".

Esemplificative a questo proposito sono le prime parole del commento di ammirazione che Alfredo Casella scrive sulla rivista *Musikblätter des Anbruch*, nel numero speciale di agosto-settembre 1924, in occasione del cinquantesimo compleanno del compositore viennese: «Schönberg è stato il primo a rompere definitivamente tutti i legami con la tonalità».¹³ Ancora prima della pubblicazione a stampa della Suite op.25, che avverrà nel 1925, e un anno dopo la sua prima esecuzione (del 1923), quindi, possiamo riscontrare le basi di questa "narrazione" (come abbiamo visto, imprecisa a livello teorico, immaginata) su Schönberg come colui che supera completamente la tonalità. È però solo a posteriori che si potrà dare per scorretto l'assunto di Casella, in quanto al suo tempo la rottura della sola armonia può ragionevolmente essere vista come la fine di tutti i meccanismi tonali, non essendo ancora vagamente prevedibile un superamento del ritmo, della forma, del timbro e così via tonalmente intesi, oltre che, talvolta, del concetto stesso di brano musicale (si pensi anche solo al 4'33" di Cage del 1952).

È bene notare, tuttavia, che anche oggi questo concetto non mette ancora d'accordo tutti: persino Slavoj Žižek, un attento e raffinato lettore critico di numerosi fenomeni legati alla musica, ne *Il contraccollo assoluto* [2016, 213] cade nella stessa imprecisione teorica di Casella,

¹¹ Si vedano i concetti di «esperienza» e «aspettativa» nello studio di Koselleck [2007, 300-322].

¹² Si veda il lavoro di Alexander [2018, cap. 1].

¹³ *Schönberg war der erste, der endgültig jedes Band mit der Tonalität gelöst hat*. Per Casella questa rottura definitiva con la tonalità arriva con i *tre pezzi per Pianoforte* (1910) di Schönberg, e da lì continua a svilupparsi, nell'operato del maestro, con un impeto quasi eroico, nonostante le incomprensioni e le critiche dei contemporanei.

considerando il meccanismo tonale solo in funzione delle relazioni tra le varie altezze in esso contenute, per poi costruire una triade hegeliana in cui la tesi è la tonalità, l'antitesi è l'atonalità e la sintesi è la dodecafonia. La libera atonalità dello Schönberg pre-dodecafónico, però, non può essere vista come un'antitesi della tonalità: è semmai l'armonia atonale ad essere l'antitesi di quella tonale e solo e soltanto queste due sottocategorie trovano una possibile sintesi nell'armonia dodecafónica. Žižek procede poi con una lucida e condivisibile dissertazione circa la dialettica tonale/atonale e dodecafónico, ma la sua scelta terminologica risente di un discorso dalle varie sfumature su che cosa sia davvero la tonalità (per molti essa coincide ancora con la sola armonia) e su quali accezioni e riferimenti storico/culturali si porti ancora dietro. È un discorso che resta aperto e che rimane estremamente attuale in un momento in cui, nel contesto "colto", ormai è (quasi) considerato tradizionalista chi usa ancora le "note" per scrivere musica. In sostanza: a posteriori, coscienti di tutto quello che è successo dopo e ignorando per semplificare il discorso dei "non avanguardisti", dei neoromantici e così via, possiamo ancora dire che la tonalità tutta sia sparita di colpo con l'operato di Schönberg, basandoci su un codice (le "note") che oggi molto spesso passa in secondo piano?

Tornando al 1924, oltre a Casella anche un altro illustre musicista italiano si esprime circa l'operato del padre della dodecafonia: si tratta di Giacomo Puccini, il quale assiste, il primo aprile di quell'anno, alla replica fiorentina del *Pierrot Lunaire* op. 21 (1912), scritto in una libera atonalità (quindi non dodecafónico). Siamo nel contesto della *tournee* italiana del brano organizzata da Casella, e il celebre operista lucchese, pur stimando anch'egli in qualche modo Schönberg, utilizza parole molto dure in quella occasione. Riferisce l'amico Guido Marotti, che Puccini parlerà di «quello che abbiamo sentito, chiamiamolo pure musica», che «il pubblico difficilmente accetterà», lasciandosi però scappare, quasi come una profezia che si fa in punto di morte, l'espressione, tra l'ironico e il rassegnato: «Chi ci dice che Schönberg non sia un punto di partenza?». ¹⁴

È chiaro che quella del compositore viennese sia quindi una figura estremamente divisiva nella sua epoca: nonostante egli cerchi di inserirsi nel corso di quel processo evolutivo per piccoli passi vagheggiato sopra, non tutti comprendono subito la sua musica, che avrà un sincero (anche se mai unanime) apprezzamento solo dopo, quando la storia gli darà ragione, riservandogli un posto d'onore al suo interno, seppure nella categoria, da lui "odiata", dei

¹⁴ Si veda il lavoro di Fedrigo [2016, 38].

rivoluzionari.¹⁵ L'operato del maestro viene allora ri-semantizzato a posteriori, perdendo il significato originario che egli cerca di trasmettere: nessuno parla più oggi, infatti, di pantonalità,¹⁶ se non per riportare il termine caro al compositore per descrivere la sua musica, mentre in tutte le "narrazioni" a riguardo è onnipresente il campo semantico della "rottura della tonalità".

Per tornare alla dodecaфония *stricto sensu*, non si può far a meno di notare che essa, come è stata concepita, morirà sostanzialmente con il suo creatore: si è visto infatti come già i suoi allievi più fedeli ne modifichino alcuni elementi, e a dire il vero neppure Schönberg seguirà sempre alla lettera e con continuità i suoi stessi dettami. Ma allora perché questo metodo è tanto importante da essere trattato in tutti i libri di storia della musica come uno spartiacque fondamentale? Si potrebbe rispondere, superficialmente, perché con la dodecaфония è stato dato il *la* ad un grande numero di correnti e stili, che, attraverso svariate diramazioni, si proiettano fino ai nostri giorni.

Dopo Schönberg, come si è visto, arrivano Webern e Berg, ma anche il "ribelle" Cage, il quale, partendo dagli insegnamenti dodecafonici, virerà verso la musica aleatoria; ci saranno poi Dallapiccola, Stockhausen, Boulez e così via. Si può quindi tentare una lettura della dodecaфония schönbergiana attraverso la lente storiografica dell'*après-coup*: il concetto, coniato da Lacan sulla scorta di Freud,¹⁷ indica una posteriorità, un effetto *ex post*, un "evento primario" che contiene allo stato latente qualcosa che potrà essere decifrato e caricato di valore solo se ne accade successivamente uno "secondario", capace, in qualche modo, di attivarlo.

Il vero senso della dodecaфония emerge soltanto *après-coup*, grazie all'operato di compositori come quelli sopraelencati che hanno accolto ma allo stesso tempo messo in discussione i presupposti schönbergiani: se si fosse trattato di un fenomeno isolato, probabilmente sarebbe stato visto a posteriori come un curioso esperimento, non sempre gradito dal pubblico, e nulla di più. Questa risposta, così semplice quanto apparentemente inattaccabile, però, non basta.

¹⁵ Questo dualismo tra intenzioni (tradizionaliste) e risultato (rivoluzionario) emerge anche dalla *narrazione* dei manuali moderni di storia della musica: si pensi al celebre lavoro di Surian, che parla di «antinomie di scelta fra rinnovamento e conservazione» [Surian, 2002, vol. IV, 111] o all'altrettanto noto testo di Carrozzo-Cimagalli [1998, vol. III, 353] che definisce Schönberg proprio come il «tradizionalista rivoluzionario».

¹⁶ Come è noto, infatti, Schönberg rifiuta l'etichetta di atonalità, definendo invece la sua musica come pantonale. Non c'è, quindi, una volontà distruttiva verso la tonalità, ma un tentativo di fondere tutte le tonalità in un unico sistema. Come descritto in precedenza il compositore è passato alla storia, *après-coup*, come l'atonale per eccellenza, colui che supera la tonalità, anche per via di "narrazioni" come quelle di Casella, poi supportate dall'assunto storico che, dopo Schönberg e seguendo il suo impulso rinnovatore, la tonalità verrà "rotta" davvero *in toto*, seppure in circostanze tutto sommato limitate.

¹⁷ Per una maggiore comprensione del concetto di *après-coup* si rimanda alla bibliografia. Si veda in particolare "*après-coup*" (*ad vocem*) nel lavoro di Chemama e Vandermerch [2004, 50-51] e "posteriorità" (*ad vocem*) nel lavoro di Laplanche, Pontalis [2008, 426-430].

La dodecafonia in sé, da sola, non può essere considerata la culla di tutta la musica cosiddetta “colta” contemporanea: se Schönberg non fosse mai nato, o fosse morto prima del 1921, oggi difficilmente si scriverebbe ancora in Do maggiore. Prima del 1921 abbiamo infatti già l’indecifrabile accordo del *Tristano* (1865) di Wagner e la tonalità fluttuante dell’ultimo Liszt, l’emancipazione del rumore in musica con i Futuristi (l’intonarumori di Russolo risale al 1913), le stravaganze di Satie e dei suoi seguaci, l’influenza sempre più forte della musica etnica con Bartók e i «modi esotici» (per dirla come nel *Manuale di Armonia*) di Debussy e Ravel, così come la politonalità di Stravinskij (e ancora Bartók) e la libera atonalità dello stesso Schönberg predodecafonico.¹⁸ Ma solo con la dodecafonia qualcosa cambia radicalmente, in quanto il suo ideatore non ha più forzato, preso in prestito, aggiunto, allargato e così via: egli ha inventato un nuovo sistema. È questo aspetto che, a posteriori, si potrebbe definire la grande eredità del metodo dodecafonico, quel «punto di partenza» che Puccini in qualche modo ha profetizzato involontariamente. La nascita dei «dodici suoni» è per certi versi assimilabile al naufragio del *Titanic* (che avveniva neanche un decennio prima) riletto da Žižek:¹⁹ un evento assolutamente simbolico, che *ex post* è visto come l’emblema di un grande cambiamento, il quale però era nell’aria, era quasi scontato, *premonito* che prima o poi sarebbe avvenuto.

Una risposta più profonda alla domanda di sopra (perché la dodecafonia è così importante nella narrazione della storia della musica?) può quindi essere che il metodo di composizione con i dodici suoni sia stato un fondamentale precedente, che ha legittimato l’invenzione di un personale mondo musicale da parte di ogni compositore, anche non serialista (si pensi al caso di Messiaen),²⁰ con la successiva eventuale teorizzazione dello stesso. *Après-coup*, poi, questo fenomeno raggiunge i suoi massimi sistemi, e ai giorni d’oggi praticamente ogni autore di musica “colta” ha (o meglio, si “inventa”) un proprio, personale, linguaggio di riferimento, che cambia spesso addirittura di brano in brano, così come, non di rado, da sezione a sezione di uno stesso lavoro, tanto da rendere ormai estremamente complessa un’eventuale teorizzazione a riguardo.

3. Un caso particolare di *après-coup*: *A Survivor from Warsaw*.

Trattato il generale, si può ora tentare l’analisi di un caso particolare. Siamo nell’immediato secondo dopoguerra e Schönberg si trova negli Stati Uniti dal 1933, anno in cui fugge dalle

¹⁸ Per puro scrupolo si ricorda che naturalmente alcuni di questi fenomeni elencati non si esauriscono entro il 1921, ma tutti, comunque, nascono prima di tale data.

¹⁹ Cfr. Žižek 2014, 97-100.

²⁰ Si parla naturalmente del Messiaen dei *modi a trasposizione limitata*. Per approfondire, si veda lo scritto dello stesso Messiaen [1999].

persecuzioni antisemite della Germania nazista. Nel 1947, il compositore riceve una commissione da parte della *Koussevitzky Music Foundation* di Boston, per realizzare quello che poi diventerà *A Survivor from Warsaw*, op. 46. La prima avverrà il 4 novembre del 1948 ad Albuquerque, nel New Mexico.

Si parla di un breve (se consideriamo l'ampiezza dell'organico) lavoro per orchestra, coro maschile e voce narrante in *Sprechgesang*. Il brano è estremamente intenso e il testo del solista, scritto dallo stesso Schönberg, è tratto dal racconto di un sopravvissuto dal ghetto ebraico di Varsavia: un gruppo di ebrei è svegliato brutalmente dai nazisti per essere condotto alla morte, e tra loro c'è anche il narratore che in qualche modo si salva. Ad un certo punto, come se si fossero messi d'accordo, gli oppressi intonano tutti insieme un ultimo canto, la preghiera *Shema Israel*, affidata al coro maschile all'unisono che entra solo in questa occasione, alla fine del brano.

Il lavoro è dodecafonico, ma in esso la tecnica delle «dodici suoni» in qualche modo supera sé stessa. Se per definizione, infatti, in questo sistema ogni nota dovrebbe essere in relazione soltanto con la precedente e la successiva,²¹ qui non è sempre così: nel contesto di una forma *durchkomponiert*, il *Survivor* si apre con un vero e proprio *Leitmotiv*, uno squillo di trombe che dà il via all'introduzione orchestrale. Solo dopo, potremmo dire *après-coup*, noi capiremo che quello squillo in realtà si potrebbe definire come il "tema della sveglia" dei prigionieri del ghetto, proprio perché si ripresenterà, identico, affidato agli stessi strumenti (le trombe) e con le stesse note altre due volte;²² il suo primo ritorno avviene dopo il momento in cui il narratore dice: *The day began as usual*,²³ a b. 25 (da qui il tema "della sveglia"), mentre il secondo, in una maniera traumaticamente didascalica per chi si aspetterebbe l'astrazione per eccellenza dalla dodecaфонia, appena prima di *The trumpets again*,²⁴ a b. 32. Stentano a crederci evidentemente anche gli editori della *Bomart Music Publications*, responsabili della pubblicazione della partitura che avverrà nel 1949, i quali sbagliano a trascrivere il testo: *The trumpets again* diventerà *They shouted again*,²⁵ in una versione che peraltro si è cristallizzata in diverse edizioni, e esecuzioni, anche vicine a noi. Non c'è infatti traccia, anche a detta degli archivisti dell'Arnold Schönberg Center di Vienna che ho contattato per averne conferma, di una qualsiasi prova che

²¹ Si veda la stessa definizione schönbergiana di dodecaфонia come "metodo di composizione con dodici note poste in relazione soltanto l'una con l'altra", in *Stile e pensiero* [Schönberg 2008, 178].

²² A dire il vero, ci saranno anche alcune apparizioni secondarie del "tema della sveglia", variate con gli espedienti della tecnica dodecaфонica e affidate ad altri strumenti; tuttavia, nei tre casi in cui esso è affidato alle trombe, oltre ad essere sempre in primo piano, sarà composto ogni volta, come si diceva sopra, dalle stesse note.

²³ In it.: «Il giorno iniziò come al solito».

²⁴ In it.: «Ancora le trombe».

²⁵ In it.: «Loro [i nazisti] urlarono ancora».

attesti la volontà di una revisione in tal senso da parte del compositore, magari resosi conto di aver calcato troppo la mano in quanto a esplicitezza (squillo di trombe e subito dopo il testo che dice: «Ancora le trombe»): è semplicemente un refuso dei primi editori. Si veda, poi, a proposito di didascalismo, l'altro grande affresco descrittivo presente nell'opera, con la «fuga precipitosa di cavalli selvaggi»²⁶ realizzata in un modo estremamente “concreto” alle bb. 75-80.

Si diceva, dunque, che le note del “tema della sveglia” (*fa#-sol-do-lab*) sono più importanti delle altre, sono “tematiche” (altro rapporto strettissimo con la tonalità) e non costituiscono solo un gesto, ma anche un palese *Leitmotiv*, identificabile in una situazione ben precisa (la sveglia) e descritta, almeno in un'occasione, in modo esplicito. Tale tema, perché di un tema si tratta, è capace di imprimersi, presentandosi sempre uguale a sé stesso, nella mente degli ascoltatori esattamente (seppure in una forma ridotta ad un singolo inciso) come potrebbe fare un primo tema di forma-sonata o un *refrain* di Rondò (si vedano sopra le problematiche molto “tradizionali” esposte nella lettera al prof. John Vincent del 1951).

Ho scelto di trattare il *Survivor* perché in esso, e più nello specifico nella reazione del pubblico di Albuquerque alla prima, si può trovare una sorta di “liofilizzazione” dell'*après-coup*, il filo conduttore di questa trattazione: i 1500 spettatori restano infatti scioccati dopo l'esecuzione, e un resoconto del *Time* fa quasi intendere che nessuno abbia applaudito inizialmente. L'articolo in questione, *Destiny & Digestion*, del 15 novembre 1948, è in realtà apertamente schierato contro la musica di Schönberg, e individua le cause di questo presunto insuccesso nelle «crudeli dissonanze»²⁷ della dodecafonia.

Lo stesso anonimo recensore, però, non può esimersi dall'ammettere che «mentre il suo pubblico ci stava ancora ripensando, il direttore Kurt Frederick lo riesegui [il *Survivor*], per dargli un'altra possibilità. Questa volta, il pubblico sembra capire meglio, e un applauso fragoroso riempie l'auditorium» [Archivio *online* A. Schönberg Center, 1948].²⁸ Quindi Kurt Frederick, il direttore d'orchestra, imbarazzato da questa reazione del pubblico, avrebbe fatto rieseguire l'opera subito dopo la prima, per provare ad ottenere un risultato diverso. Gli ascoltatori, inizialmente disgustati dalla “nuova musica”, avrebbero quindi cambiato idea, «capito meglio», nel giro dei sette minuti del secondo tentativo, al termine dei quali la sala si sarebbe riempita di applausi entusiasti: per quanto si tratti di un'immagine tutto sommato poetica, essa risulta invero alquanto inverosimile. Ci viene allora in aiuto un altro articolo, redatto dall'*Albuquerque*

²⁶ Nel testo: «*A stampede of wild horses*».

²⁷ *Cruel dissonants* è proprio il titolo del paragrafo dell'articolo in questione.

²⁸ Il contributo si può cercare al seguente link:

https://www.schoenberg.at/scans/JabrefData/clippings_AS.html

journal poco dopo la prima (non abbiamo la data precisa): esso è intitolato *Civic Symphony Gives First Playing Of Exciting New Schoenberg Work* e tratta dell'argomento in una maniera decisamente diversa, come già si evince dal titolo. Per quanto si riporti anche qui di un pubblico senza fiato e, addirittura, disorientato dopo la prima (*breathless and bewildered*), secondo l'*Albuquerque journal* il lavoro sarebbe stato gratificato da subito con un applauso leale e forte ([*audience loyally and loudly applauded*]), tant'è che il direttore e il basso (la voce recitante) Sherman Smith avrebbero sondato la possibilità di eseguire un *bis*, momento in cui l'applauso avrebbe raddoppiato la sua intensità. L'articolo ci dice che «la seconda esecuzione è sembrata molto più chiara della prima», e che ad essa sarebbe seguito un applauso fragoroso, sincero e così via (*Time* e *Albuquerque journal* concordano peraltro sul termine da utilizzare per descrivere questo grande apprezzamento tardivo: *thundering*, [applauso] fragoroso).

Certo, non converrebbe ad un giornale locale descrivere come un (seppur parziale) insuccesso un importante evento culturale svoltosi in città, così come sarebbe uno smacco per il critico del *Time* parlare di un trionfo assoluto dell'avversa "nuova musica": è possibile che la verità stia nel mezzo. Si possono infatti individuare due punti fondamentali di coesione tra questi articoli contrastanti: il pubblico in qualche modo scosso dalla prima esecuzione e il valore chiarificatore della seconda, che è indubbiamente più apprezzata, ma anche, guardando ai termini usati in entrambi i casi, più comprensibile.

Abbiamo quindi un "trauma", o un "evento primario", scaturito dalla prima: esso trova le sue radici con ogni probabilità negli argomenti trattati, molto caldi e tragicamente attuali nel 1948. Tali argomenti vengono sicuramente enfatizzati, inoltre, dalla crudezza del linguaggio dodecafonico (sarebbe inutile negarlo). Ad ogni modo, c'è un momento di sbigottimento dopo l'esecuzione comune a tutte le narrazioni, quasi un'incubazione o un'elaborazione del trauma, che viene quindi metabolizzato. Segue allora, nell'immediato, l' "evento secondario" del *bis* (il secondo tentativo) che, *après-coup*, fornisce senso e pregio anche alla prima esecuzione: valori resi concreti dall'applauso liberatorio finale.²⁹

Per chiudere il cerchio: poiché Schönberg non poté assistere alla prima, il direttore Frederick gli inviò un telegramma il giorno dopo l'esecuzione, scrivendo, in una maniera estremamente sibillina: «Il *Survivor from Warsaw* ha fatto una grande impressione sugli esecutori e sul

²⁹ Chiaramente, in senso marcatamente psicanalitico, non sarebbe verosimile un'incubazione del trauma così breve. Qui si vuole proporre appunto una "liofilizzazione" del concetto di *après-coup*: un caso unico in cui in cui evento primario e secondario si trovano l'uno di seguito all'altro, al fine di esemplificare quello che invece è avvenuto nel tempo con la ricezione della dodecafonia da parte del pubblico: prima sicuramente scettico e oggi (tendenzialmente) estimatore del fenomeno.

pubblico. È stato necessario ripetere la composizione al concerto [...]. Seguirà un resoconto dettagliato»³⁰ [Archivio *online* Arnold Schönberg Center, 1948].³¹

Premesso che non sembrano esserci tracce scritte del «resoconto dettagliato» di cui parla Frederick, in queste due righe vengono comunque confermati sostanzialmente i due punti di unione che ho identificato sopra tra l'articolo del *Time* e quello dell'*Albuquerque journal*: la grande, se non, per tradurre letteralmente, tremenda (*tremendous*) impressione sul pubblico, qui addirittura estesa agli esecutori, e la necessità di una ripetizione (*bis* o secondo tentativo non ci è dato saperlo): è utile però evidenziare la terminologia utilizzata, quel *composition had to be repeated*, quasi un dogma, una prescrizione dall'alto, ma forse solo una sintesi da telegramma. Ad ogni modo, il compositore descriverà sempre in modo entusiastico la prima del *Survivor*, e parlerà di uno splendido pubblico che richiede pure il *bis*;³² è quindi possibile che Frederick, ambiguo nel telegramma, gli abbia poi raccontato qualcosa di simile a quanto si è letto nella narrazione dell'*Albuquerque journal*, che quindi «vincerebbe» su quella del *Time*.

La reazione del pubblico del *Survivor*, scosso alla prima ed entusiasta alla seconda esecuzione che avviene subito dopo, potrebbe in qualche modo essere estesa, se dilatata nel tempo, ad un discorso molto più ampio circa il "nuovo" nell'arte (chiaramente la «redenzione» immediata di Albuquerque rimane, almeno nella narrazione che fa riferimento al *Time*, un *unicum*). È dai tempi almeno di Euripide, infatti (in musica potremmo dire dalla *seconda prattica* di Monteverdi),³³ che il nuovo fa discutere: le istanze innovatrici sono sempre messe in dubbio (si veda, metaforicamente, il pubblico scosso ad Albuquerque, l'evento primario) e poi metabolizzate. A riprova di ciò, oggi (quasi) nessuno si sognerebbe mai di rivalutare in negativo autori come Euripide o Monteverdi, proprio perché, *après-coup*, questi sono stati elevati a «canoni» dalla selezione della storia (si veda, qui, il pubblico entusiasta, l'evento secondario). Penso che

³⁰ *Survivor from Warsaw made tremendous impression upon performers and audience. Composition had to be repeated at the concert [...] Detailed report follows.*

³¹ Contributo consultabile integralmente qui:

https://archive.schoenberg.at/letters/letters.php?id_letters=20840&action=view&sortieren=id%20DESC&von-Bis=0-19

³² Si veda, ad esempio, la lettera che Schönberg scrive a Isabel Grear, membro del Consiglio dell'Albuquerque Civic Symphony, il 13 novembre del 1948, in risposta ad un'altra lettera in cui la Grear lo ringraziava per aver accettato di essere eseguito dall'orchestra cittadina. Qui il compositore si dichiara entusiasta del grande successo della prima del *Survivor* (*thrilled by the great success*), dice poi che deve essere stata una magnifica performance (*It must have been a wonderful performance*) con un magnifico pubblico che ha chiesto una seconda esecuzione (*it must be a wonderful audience who [...] demanded a repetition of a work*).

³³ Si pensi alle note invettive dell'Artusi contro Monteverdi: peraltro, nella *Seconda parte dell'Artusi* [1603], troviamo alcune osservazioni a proposito delle dissonanze monteverdiane che potrebbero quasi sovrapporsi alle critiche che, più di trecento anni dopo, riceverà la dodecafonia (si veda quel *cruel dissonants* del *Time*).

ormai si possa dire lo stesso anche di Schönberg:³⁴ superate le incongruenze forma/ritmo-linguaggio delle prime opere dodecafoniche come la Suite op. 25,³⁵ e fatti salvo alcuni discorsi estetici tuttora oggetto di dibattito che farebbero uscire troppo dai binari la trattazione di questo articolo³⁶ (ma che dimostrano come il trauma sia ancora in una fase, per quanto avanzata, di metabolizzazione), si può asserire che il valore e l'importanza dell'operato del compositore viennese siano ormai universalmente riconosciuti, pur se non sempre apprezzati all'unanimità. Questa affermazione può essere rinforzata dal parere autorevole di Dahlhaus, che in *Analisi musicale e giudizio estetico* scrive, partendo addirittura dall'inizio del secolo scorso, che: «dal 1910 nessuno, neppure un ostinato conservatore come Alfred Heuss, dubitava dell'attualità della musica di Schönberg, della quale si percepiva perfettamente l'importanza anche quando ad essa ci si opponeva» [Dahlhaus 1987, 33].

Il *trauma* della "rottura della tonalità", se comunque con l'avvento della tecnica di composizione con i dodici suoni era ancora immaginato (o premonito), nel tempo, *après-coup*, si è realizzato concretamente in diverse occasioni. Alla luce di questo, Schönberg è spesso visto come una sorta di capostipite spirituale,³⁷ portando avanti quella narrazione del compositore rivoluzionario che tanto si discosta dai suoi intenti e, in una buona misura, anche dalle sue partiture. Per chiudere, si potrebbe dire con Dahlhaus che: «Nella retrospezione storica un'opera o un avvenimento appaiono nuovi solo quando si può attribuir loro un'efficacia che si protrae oltre il presente, oltre l'immediatezza dell'attualità» [*ibid.*, p. 33]: è questo sicuramente il caso della dodecafonia.

³⁴ Un paragone tra Schönberg e Monteverdi è presente anche nel lavoro di Dahlhaus [1987, 33]. Qui ritorna quel campo semantico della "rottura" di cui ho parlato sopra, si veda il passaggio: «La novità, in Monteverdi non diversamente che in Berlioz o Schönberg, implica un tratto di violenza e di desiderio di distruzione».

³⁵ Per quanto riguarda il solo bisticcio ritmo-linguaggio (o, volendo, ritmo-melodia) il discorso si potrebbe estendere a (praticamente) tutta la produzione dodecafonica di Schönberg. Tale dato di fatto non è di per sé degno di rimprovero, si veda ancora il lavoro di Dahlhaus [1987, 62].

³⁶ Si veda, tanto per fare un esempio sui discorsi estetici ancora in corso a proposito dell'operato di Schönberg, il saggio di Shawn [2003], in cui l'autore cerca di svincolare l'ascolto del compositore viennese dall'ideologia a cui esso è legato, per arrivare a godere della musica "in sé". Per Richard Taruskin, impostando il discorso in questo modo, Shawn compie una *fallacia poetica*: si veda Taruskin, *the poetic fallacy*, in *The musical times*, Vol. 145 no 1886, primavera 2007. Trent'anni prima di tutto ciò, Pierre Boulez scriveva un lapidario «Schönberg è morto» in *Schönberg, le mal-aimé?*, in *Die Welt*, 7 settembre 1974, tradotto in inglese come *Schönberg the unloved? (Schönberg, il non amato?)*, in *Orientations. Collected Writings by Pierre Boulez*, Cambridge/Mass. 1986, pp. 325-329. Tornando ancora indietro, non si può ignorare la celeberrima *Filosofia della musica moderna* di Adorno [2002], sicuramente una sorta di madre per questi discorsi estetici.

³⁷ Si veda ancora il lavoro di Taruskin [2007, 7], che nota: «secondo alcuni, lui [Schönberg] è la ragione per cui la musica colta stia morendo. Per altri, egli è l'unica ragione per cui essa sia vissuta così a lungo». (*According to some, he is the reason why serious music is dying. According to others, he is the only reason it has even lived this long*).

Bibliografia.

ADORNO T. W. (1949, it. 2002), *Filosofia della musica moderna*, Einaudi, Torino.

ALEXANDER J. (2012, it. 2018), *Trauma, la rappresentazione sociale del dolore*, 2012, Meltemi, Roma.

ARTUSI G. M. (prima ed. 1603), *Seconda parte dell'Artusi*, Giovanni Vincenti, Venezia.

BOULEZ P. (1974, eng. 1986), *Schönberg, le mal-aimé?*, in *Die Welt*, 7 settembre 1974, trad. ing. in *Orientations. Collected Writings by Pierre Boulez*, Cambridge/Mass. 1986.

CARROZZO M. – CIMAGALLI C. (1998), *Storia della Musica Occidentale*, vol. III, Armando editore, Roma.

CASELLA A. (1924), *Über Schönberg*, in *Musikblätter des Anbruch*, agosto-settembre 1924.

CHEMAMA R. – VANDERMERSCH B. (1998, it. 2003), *Dizionario di psicoanalisi*, Gremese, Roma.

DAHLHAUS C. (1970, it. 1987), *Analisi musicale e giudizio estetico*, 1970, Il Mulino, Bologna.

FEDRIGO M. (2016), *Puccini per amico*, Studio Costa, Bologna.

KOSELLECK R. (1979, it. 2007), *Futuro passato. Per una semantica dei tempi storici*, Clueb, Bologna.

LAPLANCHE J. – PONTALIS J-B (1967, it. 2008), *Enciclopedia della psicoanalisi*, vol. II, Laterza, Bari.

MESSIAEN O. (1944, it. 1999), *Tecnica del mio linguaggio musicale: testo con eventi musicali*, Leduc, Parigi.

SCHÖNBERG A. (1922, it. 1963), *Manuale di armonia*, il Saggiatore, Milano.

SCHÖNBERG A. (1909, it. 2008), *Stile e pensiero*, il Saggiatore, Milano.

SHAWN A. (2003), *Arnold Schoenberg's journey*, Harvard University Press, Cambridge, MA.

SURIAN E. (2002), *Manuale di Storia della Musica*, vol. IV, seconda edizione riveduta, Rugginenti, Milano.

TARUSKIN R. (2007), *the poietic fallacy*, in *The musical times*, vol. 145 no. 1886.

WEBERN A. (1960, it. 1989), *In cammino verso la nuova musica* (trascrizioni), edizioni SE, Milano.

ŽIŽEK S. (2014, it. 2016), *il contraccollo assoluto*, Ponte delle Grazie, Milano.

ŽIŽEK S. (1989, it. 2014), *l'oggetto sublime dell'ideologia*, Ponte delle Grazie, Milano.

Sitografia.

ARNOLD SCHÖNBERG CENTER, archivio *online*, Vienna,

<https://archive.schoenberg.at/letters/letters.php>