

«IL NUOVO, SE NON IL VERO, È COMUNQUE IL BELLO».
L'IDEA DEL BELLO IN ARNOLD SCHÖNBERG
GABRIELE UGGIAS*

Abstract: While the artistic avant-garde, from its very beginnings, made the refusal of beauty its characteristic feature (and so will the post-Webern avant-garde), in Arnold Schönberg's aesthetic beauty retains its importance. But it's an idea of beauty that wants to be completely new. The concept of beauty proposed by Schönberg is deeply related to an intellectualist vision of the musical idea, which is based on notions like "form" and "structure"; to the concept of novelty, to be pursued as the deepest expression of subjectivity, too often restricted by tradition; and most of all to the idea of truth. These are all classic items, in relation to beauty, but they gain new strength in Schönberg's quest for a new language.

Keywords: Schönberg, Beauty, Truth, Novelty, Form

Introduzione

Alcuni elementi centrali del tardo Romanticismo – la ricerca del nuovo in quanto tale, la profonda commistione tra musica e vita, il superamento della distinzione tra consonanza e dissonanza – trovarono terreno fertile nei primi decenni del Novecento in Europa centrale, e in particolare a Vienna, dove l'avanguardia espressionistica percorse strade in parte diverse dalla disillusione di certi artisti coevi, in quanto il legame fin troppo profondo con la tradizione romantica non permise la rinuncia alla fede nei valori e negli ideali: l'artista aveva ancora dei messaggi da comunicare alla società¹.

* Dottore di ricerca in Musicologia, Università di Bologna.

¹ Sull'avanguardia viennese si vedano anche Walter Frisch, *German modernism: music and the arts*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles 2005; R. Taruskin, *Music in the Early Twentieth Century*, in Id., *The Oxford History of Western Music*, vol. IV, Oxford University Press, Oxford 2010, pp. 1-58, 303-364; E. de la Fuente, *Twentieth Century Music and the Question of Modernity*, Routledge, New York 2011; J. Auner, *Music in the Twentieth and Twenty-First Centuries*, W.W. Norton & Company, New York 2013, pp. 1-171.

Messaggi che non potevano essere però positivi, ma dovevano esprimere l'angoscia dell'uomo moderno verso la distruzione della guerra, le disuguaglianze sociali crescenti, la spersonalizzazione dell'individuo nella società di massa, la perdita della dignità del lavoro davanti alla crescente meccanizzazione. In musica, l'unica via per esprimere tutto ciò, secondo Arnold Schönberg (1874-1951), poteva essere solo la dissoluzione della tonalità, ossia l'estremo compimento di un percorso di emancipazione della dissonanza iniziato fin dagli albori del Romanticismo. Prima con il periodo atonale, e poi con il sistema dodecafonico, Schönberg decide che per esprimere l'angoscia, «caratterizzata (come affermava Freud proprio nella Vienna di quegli anni) da certi aspetti di perdita dell'orientamento e dal venir meno della sicurezza nelle proprie mete, [...] blocco del tempo in un presente senza futuro»², era necessario, simile in questo a Debussy, venir meno al «senso affermativo della musica, coltivato in vario modo dall'avvento dell'era tonale»³, e alla sua progettualità, della quale la forma-sonata rappresentava il vertice, con il suo tempo «teleologicamente orientato», prevedibile, e alla sua «sicurezza di futuro che automaticamente conferiva senso e ordine a tutti gli accadimenti musicali che si trovavano al suo interno»⁴. Togliendo il centro tonale al discorso musicale, il compositore viennese si congedava dal «Centro univoco intorno a cui si credeva ruotasse l'intero linguaggio umano», significando che «tale linguaggio non si regge più attorno ad un presunto Principio Visibile, ad un unico perno identitario, ma esclusivamente *per la organizzazione relazionale* delle parti»⁵, in uno spazio multiplo in cui vengono riorganizzate le dimensioni verticale (armonica) e orizzontale (melodica) attraverso il contrappunto. Di conseguenza le consonanze sono definite come «i rapporti più vicini e più semplici rispetto al suono fondamentale, “dissonanze” quelli più lontani e più complicati»⁶, definendole quantitativamente e non qualitativamente, ed eliminando così ogni possibilità di reputarle “belle” o “brutte”: «a distinguere le dissonanze dalle consonanze non è una maggiore o minore bellezza, ma

² M. Baroni, *Nascita e decadenza delle avanguardie musicali*, in J.-J. Nattiez (a cura di), *Enciclopedia della musica*, vol. III, Einaudi, Torino 2006, pp. 5-26, qui p. 17.

³ E. Fubini, *Il pensiero musicale del Novecento*, ETS, Pisa 2007, p. 17.

⁴ M. Baroni, *op. cit.*, p. 17.

⁵ E. Lisciani-Petrini, *Il suono incrinato. Musica e filosofia nel primo Novecento*, Einaudi, Torino 2001, p. 116.

⁶ A. Schönberg, *Harmonielehre*, Universal Edition, Vienna 1922 (*Manuale di armonia*, trad. di G. Manzoni, Il Saggiatore, Milano 1973, p. 24).

una maggiore o minore *comprensibilità*»⁷. In questo modo, come spiega bene Adorno, questo tipo di musica «ha dissolto criticamente l'idea dell'opera rotonda e compatta»⁸, rendendo «falsa chiarezza»⁹ quel tipo di musica «tradizionalmente saldata dentro un armonioso e trasparente perimetro narrativo, fatto perciò di consonanze percepibili»¹⁰. La proposta di Schönberg è però positiva, è una risposta di speranza e di razionalità di fronte all'angoscia tramite l'istituzione del sistema dodecafonico, in quanto l'arte ha una precisa funzione morale: essa non proviene «dalla capacità tecnica, ma dal Dovere. Il creatore di “oggetti d'arte” conosce la tecnica [...] ma l'artista *deve*»¹¹. In questo Dovere il concetto di bellezza ha un ruolo chiave che Schönberg esprime in varie occasioni: «spesso non sapevo fin da subito se quel che stavo scrivendo fosse bello, ma sapevo che era necessario»¹².

Il Manuale di armonia

È sempre questa necessità che dovrà guidare il generico allievo a cui si rivolge il maestro viennese nel suo *Manuale di armonia* (1911) verso l'inevitabile dissoluzione del sistema tonale, perché egli stesso riconoscerà «ciò che è eterno: il mutamento e cosa è temporale: l'esistenza»¹³, e giungerà alla conclusione che «molto di ciò che si riteneva estetico, cioè fondamento necessario del bello, non è sempre fondato nella sostanza delle cose»¹⁴, poiché l'imperfezione dei nostri sensi ci porta a quei compromessi che noi chiamiamo ordine, il quale non è richiesto dall'oggetto, ma dal soggetto. L'ordine che noi chiamiamo forma artistica è solo un espediente, non un fine

⁷ Id., *Composition with Twelve Tones*, in Id., *Style and Idea*, Philosophical Library, New York 1950, pp. 102-143 (*Composizione con dodici note*, in Id., *Stile e idea*, trad. di L. Pestalozza, Feltrinelli, Milano 1960, pp. 105-140, qui p. 107).

⁸ Th. W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, J.C.B. Mohr, Tübingen 1949 (*Filosofia della musica moderna*, trad. di G. Manzoni, Einaudi, Torino 1959, p. 37).

⁹ Ivi, p. 21.

¹⁰ E. Lisciani-Petrini, *op. cit.*, p. 118.

¹¹ A. Schönberg, *Probleme des Kunstunterrichts*, “Musikalisches Tachenbuch”, II, Wien (1911), pp. 22-27 (*Problemi dell'insegnamento dell'arte*, in Id., *Analisi e pratica musicale. Scritti 1909-1950*, trad. di G. Manzoni, Einaudi, Torino 1974, pp. 13-17, qui p. 13).

¹² Id., *Aphorismen*, “Die Musik”, IX, n. 21 (1910), pp. 159-163 (*Aforismi pubblicati*, in Id., *Stile e pensiero. Scritti su musica e società*, a cura di A. M. Morazzoni, trad. di P. Cavallotti, Il Saggiatore, Milano 2008, pp. 3-9, qui p. 5).

¹³ Id., *Manuale di armonia*, cit., p. 37.

¹⁴ *Ibidem*.

in sé, così come «la bellezza non è una funzione della forma, ma un piacere intellettuale che scaturisce nel momento in cui la si comprende»¹⁵:

Una volta guariti dall'idea errata che l'artista crei in omaggio alla bellezza, una volta compreso che solo la *necessità* lo spinge a *creare e a produrre* ciò che poi passerà forse per bello, si capirà anche che la comprensibilità e la chiarezza non sono condizioni che l'artista deve vedere realizzate nell'opera, ma solo condizioni che l'ascoltatore desidera veder soddisfatte¹⁶.

Ordine, chiarezza e comprensibilità sono sì necessarie per un'opera, ma non meritano «il nome di ordine solo quelle qualità che noi percepiamo come tali, perché la natura è bella anche quando non la comprendiamo e quando ci appare non-ordinata»¹⁷. Questo perché non vi sono «leggi di bellezza» immutabili, ma esse van dedotte dai risultati delle opere d'arte. Al contrario di ciò che fanno di solito i teorici, i quali «vogliono influenzare il sentimento del bello, nel senso che esso dovrebbe, per esempio, produrre, per mezzo dei concatenamenti armonici, effetti considerati “belli”»¹⁸, ed escludere quelli che passano per brutti. L'obiettivo della polemica è il bello “convenzionale”, le vie facili e consuete per arrivare al bello¹⁹, partendo dal presupposto che «la tonalità non è una legge naturale ed eterna della musica»²⁰, ma è

¹⁵ M. Garda, *Storia del bello musicale*, in J.-J. Nattiez (a cura di), *Enciclopedia della musica*, vol. X, Einaudi, Torino 2006, pp. 611-632, qui p. 626.

¹⁶ A. Schönberg, *Manuale di armonia*, cit., pp. 37-38.

¹⁷ *Ibidem*. È interessante notare che mentre nella prima edizione, del 1911, Schönberg cita esplicitamente la bellezza discutendo di ordine, chiarezza e comprensibilità («Non si può certo dire che ordine, chiarezza e comprensibilità possano compromettere la bellezza, ma non sono un fattore necessario senza le quali non può esserci bellezza; sono semplicemente un fattore accidentale»), nella seconda edizione del 1922, contemporanea ai suoi primi lavori dodecafonici, egli osserva che ordine, chiarezza e comprensibilità possono essere trovate altrove rispetto a dove le abbiamo trovate nel passato, omettendo il riferimento alla bellezza: «non si vuol dire che a un'opera d'arte debbano mai mancare l'ordine, la chiarezza e la comprensibilità, ma che non meritano il nome di ordine solo quelle qualità che noi percepiamo come tali» (A. Schönberg, *Manuale di armonia*, cit., p. 37). Cfr. A. Shawn, *Arnold Schoenberg's Journey*, Harvard University Press, Cambridge 2016, p. 136; J. Auner, *A Schoenberg Reader. Documents of a life*, Yale University Press, New Haven & London 2003, pp. 92-93.

¹⁸ A. Schönberg, *Manuale di armonia*, cit., p. 11.

¹⁹ Cfr. W. B. Bailey, *Listening to Schoenberg's Piano Concerto*, in J. Shaw, J. Auner (eds.), *The Cambridge Companion to Schoenberg*, Cambridge University Press, Cambridge 2010, pp. 238-246, qui pp. 239-240.

²⁰ A. Schönberg, *Manuale di armonia*, cit., p. 9.

semplicemente un sistema artificiale come un altro, consapevole del fatto che un sistema ideale dovrebbe avere dei principi che abbracciano tutti i fenomeni, così come fanno le leggi di natura, senza ammettere eccezioni; ma il punto è che «le leggi dell'arte abbondano soprattutto di eccezioni»²¹, e dunque «i tentativi di ricondurre incondizionatamente i fenomeni dell'arte a quelli della natura continueranno a naufragare per un bel pezzo»²². Schönberg chiarisce però che «sul gradino più basso l'arte è semplice imitazione della natura. Ma ben presto diventa imitazione della natura nel senso più ampio di questo concetto, cioè non solo imitazione della natura esteriore ma anche di quella interiore [...]. Al suo più alto livello l'arte si occupa solo di riprodurre la natura interiore»²³; il compositore si associa in questo modo alle posizioni «del soggettivismo espressionista, al pari di Kandinsky che, in quegli stessi anni, pubblica il suo famoso *Über das Geistige in der Kunst* (Monaco 1912), ma si chiarisce anche l'impegno morale dell'artista in una civiltà avviata al dominio del formalismo tecnocratico, che porta all'alienazione della soggettività operante»²⁴. Tale soggettività è dunque costretta «a mettere insieme quello che vuole esprimere mantenendolo nei limiti che definiscono la forma artistica», e questo «solo a causa della nostra incapacità a comprendere l'indistinto e il non-ordinato»²⁵; qualunque sistema, anche quello esposto da Schönberg, avvisa lo stesso compositore, «è infatti un'esposizione artificiosa (dunque imperfetta) di una cosa probabilmente naturale (dunque perfetta)»²⁶. Ma se vogliamo avvicinarci alle «verità della natura»²⁷, che sono belle nella loro incomprendibilità e (apparente) informità, dato che «i prodotti del nostro spirito non possono essere completamente diversi da quelli della natura»²⁸, non bisogna tornare indietro, come fa qualche compositore (ad es. Debussy, dice Schönberg), ma «andare avanti. Avanti, verso la natura! Se avessi uno slogan, potrebbe essere questo», salvo precisare, immediatamente dopo, che in realtà «esiste ancora qualcosa di più elevato dalla natura»²⁹. In questo percorso, bello e brutto sono allora concetti

²¹ Ivi, p. 11.

²² *Ibidem*.

²³ Ivi, p. 20.

²⁴ L. Rognoni, *Introduzione a A. Schönberg, Manuale di armonia*, cit., pp. xi-xxxii, qui pp. xiv-xv.

²⁵ A. Schönberg, *Manuale di armonia*, cit., p. 37.

²⁶ Ivi, p. 116.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ Ivi, p. 398.

²⁹ Ivi, p. 495.

da riformulare, in quanto il linguaggio su cui si fonderanno sarà totalmente rinnovato, e i criteri da seguire per la loro formulazione si baseranno sulla necessità e sulla verità, dedotti dall'opera d'arte e dalla soggettività che vi è dietro, e non su criteri tradizionali di armonia o di ordine e sulla loro presunta naturalità.

All'allievo non basterà allora seguire le leggi che per di più «corrispondono forse solo alla condizione dell'ascoltatore, per assicurare la nascita di un'opera d'arte»³⁰, ma l'insegnamento che propugna Schönberg, che vuole essere libero da pregiudizi e imposizioni a priori, porterà l'allievo «attraverso tutti gli errori nati con la ricerca della conoscenza, di fargli sfiorare gli errori, ma forse anche la verità»; e che sia quest'ultima verità o errore,

egli apprenderà ad amarla perché vi troverà la necessità, e vedrà la bellezza in quell'eterna lotta per la verità, apprenderà che il desiderio tende a compirsi, ma che questo compimento potrebbe facilmente significare la fine della bellezza, comprenderà che l'armonia, intesa come proporzione, non è immobilità di fattori inattivi, ma equilibrio di forze tese all'estremo³¹.

Bisogna perciò propendere alla sperimentazione, all'innovazione, lanciarsi ad essa senza timori e con fede quasi religiosa: «credo al *nuovo*, credo che il nuovo sia quanto di *buono* e di *bello* noi bramiamo involontariamente e irresistibilmente con il nostro essere più interiore, così come tendiamo al *futuro*»³². La ricerca del nuovo deve però essere adottata secondo criteri precisi, ossia la razionalità e l'economia artistica:

Impiegare solo i mezzi assolutamente indispensabili per ottenere un determinato effetto; tutto il resto è improprio e quindi goffo, non potrà mai essere bello perché non è organico all'opera: e chi se ne fa uno scopo è un ridicolo dilettante, uno che va in cerca del bello senza discernimento e senza intelligenza della natura delle cose³³.

³⁰ Ivi, p. 39.

³¹ *Ibidem*.

³² Ivi, p. 302.

³³ Ivi, pp. 340-341.

Al contrario degli esteti di quel tempo che «cercano la bellezza, considerano le forme trovate dall'intelligenza umana come forme date»³⁴, pretendono «di aver trovato le leggi eterne», e «una norma per determinare il valore d'arte anche delle opere future»:

per quanto spesso i teorici siano stati sconfessati dalla realtà quando dichiaravano non-artistico “ciò che seguiva le loro regole”, tuttavia non fanno che “insistere nell'errore”. Che sarebbero infatti se non avessero almeno il monopolio della bellezza, dal momento che l'arte non appartiene loro? [...] Che sarebbero, dal momento che in realtà l'arte si trasmette con i capolavori e non con le leggi della bellezza?³⁵.

«Al diavolo queste teorie», dice il compositore, «se servono solo a incatenare l'evoluzione dell'arte»; questi «teorici», attaccati da Schönberg, non fanno che «spiccare affermazioni e giudizi apodittici», questo passaggio è buono, quest'altro è brutto: ma «la bellezza non ha nulla da spartire con l'esperienza comune, semmai solo con l'esperienza di singoli individui»³⁶. Queste teorie, inoltre, sono fondate su giudizi del tutto arbitrari e non sono costruite in modo tale che dai loro principi nasca da sé la valutazione estetica; nel *Manuale di armonia*, dichiara invece Schönberg, «io non faccio dell'estetica, non affermo che qualcosa non è bello, né proibisco ciò che non capisco con la scusa che è brutto»³⁷. Ma se anche Mozart ha scritto «cose non belle», scrivendo passaggi armonici ritenuti dai teorici generalmente «non belli», e dato che questo fenomeno è sempre accaduto nella storia della musica, bisogna cominciare a chiedersi allora cosa sia questa bellezza.

La bellezza comincia ad esistere dal momento in cui le persone improduttive cominciano a sentirne la mancanza: prima non esisteva, perché l'artista non ne ha bisogno, e gli basta la veridicità, gli basta essersi espresso, dire ciò che doveva esser detto secondo le leggi della propria natura. Ma le leggi della natura dell'uomo geniale sono le leggi dell'umanità futura³⁸.

³⁴ Ivi, p. 341.

³⁵ Ivi, p. 9. «Mi sembra quasi» commenta Schönberg, «che le leggi della bellezza, non potendo – almeno in questa forma – essere fine a sé stesse, abbiano lo scopo di proteggere chi è inferiore da chi lo prende in giro, o anche di proteggerlo segretamente dall'essere sopraffatto da una nuova bellezza» (ivi, p. 520).

³⁶ Ivi, p. 10.

³⁷ Ivi, p. 339.

³⁸ Ivi, p. 410.

Sono i mediocri, gli improduttivi che hanno bisogno della «bellezza che gli uomini di genio [...] elargiscono involontariamente. Ma la bellezza, ammesso che esista, è inafferrabile, perché essa è presente solo là dove è creata dalla forza intuitiva di qualcuno»³⁹, e cessa, quando cessa questa forza. La bellezza indicata con regole e formule è solo un «vano struggimento degli improduttivi», ma quella vera si dà all'artista perché è in lui, ed egli, che solo cerca la veridicità, non fa che esprimerla di conseguenza: la vera bellezza, come commenta William E. Benjamin, risiede nella «fedeltà alla vita, nel catturare aspetti della complessità e della pienezza della vita. E questa relazione dell'arte con la vita non può in nessun modo essere espressa come un'equazione, forma della vita = rappresentazione artistica»⁴⁰, in quanto la vita è per Schönberg innanzitutto «attività». E quindi gli accordi in sé non sono né belli né brutti, ma lo diventano a seconda di chi e come li tratta. Molto dipende poi, osserva il compositore, dall'abitudine dell'ascoltatore, poiché «l'orecchio spesso è tardo a capire, ma deve adeguarsi; e per l'uomo adeguarsi al nuovo in genere non è facile»⁴¹. E coloro che sono più legati a una cultura basata sulla bellezza sono più ostili, «perché hanno una concezione del bello fondamentalmente contraria al nuovo che per loro dovrebbe essere bello; in realtà il nuovo vuole essere solo vero, vuole risultare veridico: ma per loro tutto questo fa parte del bello»⁴².

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ W. E. Benjamin, *Abstract Polyphonies. The Music of Schoenberg's Nietzschean Moment*, in C. M. Cross, R. A. Berman (eds.), *Political and Religious Ideas in the Works of Arnold Schoenberg*, Garland, New York 2000, pp. 1-39, qui p. 3. Benjamin collega queste idee alla filosofia di Schopenhauer, la cui idea che «il compositore rivela la più intima essenza del mondo ed esprime la più profonda sapienza in un linguaggio che la sua ragione non comprende» è citata da Schönberg nel suo saggio del 1912 *Das Verhältnis zum Text*, in W. Kandinskij, F. Marc (a cura di), *Der Blaue Reiter*, Piper Verlag, München 1912, pp. 27-33, qui p. 27 (trad. it. di P. Cavallotti, *Il rapporto con il testo*, in A. Schönberg, *Stile e pensiero*, cit., pp. 45-49, qui p. 45). Secondo Benjamin la comprensione di tale «recondita essenza» rivela però in maggior modo l'influenza su Schönberg del giovane Nietzsche, che raffigura quest'essenza come un'unità primaria, dionisiaca, nella cui arte il brutto ha il suo diritto di esistere, «poiché è parte della verità della vita, forse più autenticamente rispetto al bello» (*ibidem*).

⁴¹ A. Schönberg, *Manuale di armonia*, cit., p. 411.

⁴² *Ibidem*. Nel dattiloscritto del 1934 intitolato *Problemi di armonia*, riferendosi a compositori quali Wagner, Mahler, Reger, Strauss e Debussy, Schönberg osserva come «quel che all'inizio qui sembrava armonicamente sconnesso, selvaggio, confuso, arbitrario, eccentrico e brutto oggi viene percepito come bello. Immaginando che nei prossimi anni la facoltà di comprensione dell'ascoltatore conosca un'evoluzione di dimensioni anche solo

Dunque verso il nuovo, e contro ogni formula teorica, o addirittura matematica, che possa spiegare la bellezza, il cui «incanto» è in realtà «qualcosa di molto complesso», che «non si lascia esporre come un problema d'aritmetica», non può derivare da una «formula addomesticata», né imbrigliare la «vita in movimento» con l'«arido entusiasmo formalistico»: e a costo di far nascere «per qualche tempo quell'incertezza sulla natura delle cose che prima il formalismo ci aveva propinato con tanto aria di sufficienza»⁴³, l'importare è cambiare: «si troverà il nuovo, e anche se non sarà molto più giusto di quello che si è trovato prima *sarà per lo meno nuovo*, e il nuovo, se non il vero, è comunque il bello»⁴⁴, al contrario dei farisei che credono solo alla bellezza che possono controllare con regole da loro inventate. Solo in questo modo si può giungere alla «veridicità» (*Wahrhaftigkeit*) su cui tanto insiste Schönberg lungo l'opera, tanto che egli stesso ammette che «si potrebbe sospettare che io voglia parafrasare il concetto di bello con quello di vero e di veridico»⁴⁵: questo concetto va proprio inteso in senso intenzionale, come «autocomprensione radicale nell'inveramento del passato verso il futuro», come osserva Luigi Rognoni⁴⁶, e in questo senso il compositore aggiunge: «uno dei compiti più nobili della teoria è di risvegliare l'amore per il passato e di 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»⁴⁷.

Stile e idea

Nella raccolta di scritti intitolata *Style and Idea* (1950), Schönberg ribadisce, approfondendoli, i concetti del 1911 e del 1922, soffermandosi innanzitutto sul rapporto tra forma e bellezza. A tal proposito, però, nel saggio lì incluso *Brahms il progressivo* (del 1933, rielaborato nel 1947), traspare un approccio leggermente diverso da parte del compositore:

prossime a quelle degli ultimi anni, dobbiamo credere che pure in questo caso [la musica atonale] sarà possibile giungere alla conoscenza pura dei pensieri rappresentati e alla comprensione della loro bellezza» (Arnold Schönberg, *Problemi di armonia*, in Id., *Stile e pensiero*, cit., pp. 120-138, qui p. 136). E ancora, in una conferenza del 1931: «la nuova musica non è mai bella sin dall'inizio» (Id., *Esordio della conferenza sulle Variazioni per orchestra op. 31*, in Id., *Stile e pensiero*, cit., pp. 462-463, qui p. 463).

⁴³ A. Schönberg, *Manuale di armonia*, cit., p. 412.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ Ivi, p. 411.

⁴⁶ L. Rognoni, *op. cit.*, p. xv.

⁴⁷ A. Schönberg, *Manuale di armonia*, cit., p. 37.

La *forma nella musica* serve alla comprensione attraverso la memoria. Uniformità, regolarità, simmetria, suddivisione, ripetizione, unità, relazione ritmica e armonica e persino logica, nessuno di questi elementi produce o aiuta a produrre la bellezza. Tutti, però, contribuiscono a determinare un'organizzazione che rende intellegibile la presentazione dell'idea musicale⁴⁸.

E ancora: «nelle arti, e soprattutto nella musica, la forma tende soprattutto alla comprensibilità. Il senso di distensione e di soddisfazione che un ascoltatore avverte quando riesce a seguire un'idea, il suo sviluppo e le ragioni di questo sviluppo, sono in stretta relazione psicologica con un sentimento di bellezza. Di conseguenza, il valore artistico implica la comprensibilità, e ciò per soddisfare, insieme, l'intelletto e l'emozione. Del resto l'*idea* del creatore deve essere esposta, qualunque sia lo *stato d'animo* che intende evocare»⁴⁹. Siamo del resto negli ultimi anni di vita del compositore, ormai trasferitosi negli Stati Uniti fin dal 1933, ed è un periodo in cui trova spazio più di un compromesso «tra il rigore costruttivo e l'utilizzo di moduli espressivi e formali della tradizione»⁵⁰: logiche formali legate alla tradizione sinfonica, utilizzo di serie contenenti elementi tonali, numerosi abbandoni del metodo dodecafonico. Va dunque letto all'interno di questo smussamento degli aspetti più avanguardistici il soffermarsi di Schönberg su concetti quali la "comprensibilità" – già ritenuta importante nel 1922, ma *sempre* subordinata alla veridicità, e dunque eventualmente trascurabile in funzione di quest'ultima, in funzione di una *futura* comprensione – e la soddisfazione emotiva, che è invece un elemento totalmente nuovo. E dunque il valore artistico di un'opera richiede un alto livello di comprensibilità, non solo per una soddisfazione intellettuale, ma anche emotiva. La bellezza, quindi, si ribadisce ancora, non è l'obiettivo primario della forma, poiché «non vi è bellezza in otto battute perché sono otto, né mancanza di bellezza

⁴⁸ Id., *Brahms the Progressive*, in Id., *Style and Idea*, cit., pp. 52-101 (*Brahms il progressivo*, in Id., *Stile e idea*, cit., pp. 56-104, qui p. 57-58).

⁴⁹ Id., *Composizione con dodici note*, cit., p. 106. Già in un aforisma dei primi anni Schönberg aveva collegato la forma (e non il significato) alla bellezza: «La bellezza passa, la virtù resta. Bisognerebbe dire il contrario: La virtù passa, la bellezza resta. Infatti, soltanto quando una cosa ha perso completamente la sua virtù (ogni suo senso e scopo è diventato superfluo) si inizia a trovarla bella – finalmente ci si è abituati (aspetto formale anziché significato). Anche da qui si evince la distinzione così netta tra scopo e bellezza!» (Arnold Schönberg, *Aforismi inediti*, in Id., *Stile e pensiero*, cit., pp. 10-18, qui p. 10).

⁵⁰ G. Salvetti, *La nascita del Novecento*, EDT, Torino 1991, p. 214.

in dieci. L'asimmetria di Mozart non è meno bella della simmetria di Beethoven»⁵¹. La forma tende solo alla comprensione, e la bellezza ne è solo una conseguenza. L'artista deve tendere innanzitutto al perseguimento della verità, espressa nella forma musicale, la cui comprensione è innanzitutto intellettuale; la parte emotiva, il «sentimento della bellezza», è una componente dell'animo umano che può essere soddisfatta, in modo essenziale, anche tramite l'approccio estetico del profano, la cui «capacità emotiva e discernitrice» gli è sufficiente per «avvertire» l'arte⁵², ma può giungere alla piena assimilazione dell'idea musicale solo quando vi è anche comprensione intellettuale: ed è questa visione intellettualistica del bello musicale che segna il confine con la musica popolare, che parla un linguaggio «per i semplici, per persone che amano la bellezza della musica ma non sono inclini a rafforzare le loro menti»⁵³.

Nello scritto non datato intitolato *My Subject: Beauty and Logic in Music*⁵⁴, Schönberg ribadisce la concezione razionalistica della sua estetica, sottolineando come il bello non sia l'obiettivo del compositore, ma che esso sia soltanto conseguenza del problema principale di chi crea musica, ossia l'espressione e la presentazione delle idee musicali, problema che richiede un trattamento simile a quello che richiede l'esposizione delle tesi principali di un argomento filosofico, con le sue questioni poste, i suoi problemi, le loro risposte e risoluzioni.

Conclusioni

Nella lucida coscienza del compositore viennese, il quale dichiarava che la sua «musica non è graziosa»⁵⁵, la “bellezza strutturale” – richiamando per certi versi il formalismo estetico hanslickiano⁵⁶ – era il contenuto principale

⁵¹ A. Schönberg, *On the Appreciation of Music*, “Modern Music”, XXIII, n. 4 (1946), pp. 248-253, ripubbl. come *Eartraining through Composing*, in Id., *Style and Idea*, cit., pp. 146-152 (*Educazione dell'orecchio attraverso la composizione*, in Id., *Stile e idea*, cit., p. 144-149, qui p. 147).

⁵² Id., *Manuale di armonia*, cit., p. 520. È l'unico riferimento all'emotività in tutto il *Manuale*.

⁵³ Ivi, p. 192.

⁵⁴ J. Auner, *A Schoenberg Reader*, cit., pp. 326-327.

⁵⁵ Cit. in D. Claussen, *Theodor W. Adorno: One Last Genius*, Harvard university Press, Cambridge 2009, p. 387, cit. in E. Campbell, *Musical modernity, the beautiful and the sublime* in B. Heile, C. Wilson (eds.), *The Routledge Research Companion to Modernism in Music*, Routledge, London 2019, pp. 158-183, qui p.160.

⁵⁶ Hanslick non parla di regolarità e simmetria in senso astratto, poiché questi son per lui concetti relativi, e «il senso musicale esige sempre nuove configurazioni simmetriche», come avrebbe potuto dire anche Schönberg. Per Hanslick «i criteri di valutazione estetica non

a cui l'autore doveva ambire, e la coerenza e la comprensibilità (presente o futura, e comunque connessa, ribadiamo, alla veridicità) erano i passaggi obbligati per giungervi⁵⁷. Quasi ripetendo Hanslick, per Schönberg la bellezza è

un concetto indefinito, piuttosto inutile come criterio di discriminare estetico, così come quello di sentimento. Una *Gefühlsaesthetik* [estetica del sentimento] di questo tipo ci riporterebbe indietro all'inadeguatezza di un'estetica obsoleta che mette a confronto i suoni coi movimenti delle stelle, e deduce virtù e vizi dalle combinazioni dei suoni⁵⁸.

Riconoscendo «il ritorno problematico di un “desiderio nostalgico per la vecchia bellezza” che andava placato»⁵⁹, Schönberg si rivelò il primo compositore che affrontò di petto il problema del tramonto del bello musicale, contrapponendo la sua visione intellettualistica alla naturalità del sistema tonale che gli avversari del sistema dodecafonico andavano opponendo⁶⁰. Mentre l'avanguardia artistica, fin dalle sue prime manifestazioni, aveva fatto del rifiuto del bello il suo tratto caratteristico (e così farà l'avanguardia postweberniana), nell'avanguardia musicale viennese, al contrario, sia in Schönberg che in Berg, il bello, forse per l'apprensione schönberghiana di mantenere la rivoluzione linguistica da lui perpetrata nella scia della tradizione, mantiene una sua importanza: ma è un'idea di bello che, nonostante ciò, vuole essere del tutto *nuova*. Il concetto di bello proposto da Schönberg è legato profondamente a una comprensione *intellettuale* dell'idea musicale, basata a sua volta su nozioni quali “forma” e “struttura”; al concetto

riguardano ciò che è bello per natura e quindi scontato e percepibile da chiunque, ossia la bellezza di un tema o di una melodia; il principio della novità e quello della coerenza, l'uno tratto dall'ambito storico, l'altro da quello logico, soppiantano ogni criterio di bellezza proprio dell'estetica classicistica o basata sulla corrispondenza con un modello matematico ed eterno, e liquidano il problema del bello circoscrivendolo alla dimensione orizzontale, melodica, inventiva e naturale della musica, una dimensione – lascia supporre Hanslick – che non esaurisce il significato autonomo della musica, che risiede nell'originalità della dimensione armonica e formale e nella coerenza della logica musicale» (M. Garda, *op. cit.*, p. 625).

⁵⁷ Cfr. N. Dudeque, *Music Theory and Analysis in the Writings of Arnold Schoenberg (1874-1951)*, Routledge, Ashgate, Aldershot 2005, p. 134.

⁵⁸ A. Schönberg, *Structural functions of harmony*, sec. ed. rev. by L. Stein, Faber, London 1983, p. 195.

⁵⁹ E. Campbell, *op. cit.*, p. 176.

⁶⁰ Cfr. M. Garda, *op. cit.*, p. 626.

di *novità*, da perseguire in quanto espressione più profonda della soggettività, fin troppo spesso limitata dalla tradizione, che è alla base dell'estetica avanguardistica in generale e lo sarà ancora in musica, specialmente tra i compositori legati a Darmstadt (da Cage fino a Lachenmann); ma soprattutto l'estetica di Schönberg sarà ricordata per il suo soffermarsi sul concetto di *verità* piuttosto che sul bello, da cui trarranno poi tutte le sue conseguenze Adorno, dando piena voce all'inattualità del bello in epoca contemporanea, e la stessa avanguardia darmstadtiana (da Boulez in poi, spesso ponendo in netta antitesi il *vero* e il *bello*). Tutte cose non nuove in sé stesse, se legate al bello – la razionalità, la novità (la troviamo già ai tempi di V. Galilei)⁶¹, la veridicità (da Platone fino a Hegel, nel quale la sfera del bello è «innalzata nel regno assoluto dell'idea e della sua verità»⁶²: «solo in questa sua libertà la bella arte è arte vera»⁶³) – ma che acquisiscono nuova forza nella *ricerca* schoenberghiana di un nuovo *linguaggio*⁶⁴.

⁶¹ «I musicisti dei giorni nostri, come quelli epicurei, pongono al di sopra di tutto la novità, poiché essa dà piacere i sensi» (Vincenzo Galilei, *Dialogo della musica antica et della moderna*, Marescotti, Firenze 1581, p. 84, cit. in Władysław Tatarkiewicz, *Storia di sei idee*, trad. di Olimpia Burba e Krystyna Jaworska, Aesthetica, Sesto San Giovanni 2020, p. 165, ed. or. *Dzieje sześciu pojęć*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1976).

⁶² G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, Verlag von Duncker und Humblot, Berlin 1835-1838 (*Estetica*, trad. di N. Merker e N. Vaccaro, Einaudi, Torino 1997, p. 133).

⁶³ Ivi, p. 12. Negli stessi anni di Schönberg la relazione tra bellezza artistica e verità è stata indagata da Martin Heidegger ne *L'origine dell'opera d'arte* (la prima redazione del saggio è del 1935): «la verità è la disascosità dell'ente in quanto essente. La verità è la verità dell'essere. La bellezza non compare accanto a siffatta verità. Quando la verità si mette all'opera, essa si mostra nettamente. Il netto mostrarsi – in quanto è l'essere della verità *nell'opera e come opera* – è appunto il nitore, la bellezza. In tal modo, il bello, cioè il nitido, appartiene alla dicevole estasi della verità» (M. Heidegger, *L'origine dell'opera d'arte*, trad. di Gino Zaccaria e Ivo De Gennaro, Marinotti, Milano 2000, p. 139; ed. or. *Der Ursprung des Kunstwerks*, Reclam, Stuttgart 1970); «tale staglio d'essere in-scrive nell'opera il proprio netto mostrarsi. Questo netto mostrarsi, in-scritto nell'opera, è il bello, cioè: il nitido. *La bellezza – il nitore – è uno dei modi in cui si stanziava la verità in quanto disascosità*» (ivi, p. 87).

⁶⁴ Tipico del moderno e dell'avanguardia è la ricerca di una nuova elaborazione linguistica e *tecnica*, in quanto «il classico, inteso come repertorio di norme e come orientamento di senso, ha definitivamente perduto la propria coerenza, e il nuovo equilibrio non potrà più essere acquisito naturalmente, bensì dovrà essere perseguito con l'artificio. È qui dunque in gioco la questione della tecnica, che fa tutt'uno con il problema del rapporto tra la forma e i materiali dell'arte: all'autonomizzarsi della forma rispetto al contenuto si accompagna infatti quello dei materiali, che su questa via verranno ad assumere un significato poetico proprio» (F. Vercellone, A. Bertinetto, G. Garelli, *Storia dell'estetica moderna e contemporanea*, Il Mulino, Bologna 2003, p. 196).

Del resto, già nei primissimi anni, altri artisti coevi al compositore riconobbero la sua importanza e la quasi solitudine in cui cercava di tagliare i ponti con la bellezza convenzionale, come ad esempio Vasilij Kandinskij (1866-1944), secondo il quale Schönberg, tentando di utilizzare a pieno la sua *parte* di libertà, che non può mai essere assoluta, e «cercando la necessità interiore», avesse «già scoperto le miniere d'oro della *nuova bellezza*»⁶⁵: una bellezza che «ci conduce in una regione nuova, dove le esperienze musicali non sono acustiche, ma puramente psichiche», nella quale «comincia la “musica del futuro”»⁶⁶. Essa «segue la legge della necessità interiore e rinuncia alla dimensione esteriore, convenzionale»⁶⁷, all'interno di un quadro più generale e superiore orientato, come commenta Alexander Ringer, a «sottrarre la musica dal regno del Bello, un tempo esclusiva riserva di caccia per tutte le arti, e questo per ordine di una verità che non può più tollerare compromessi»⁶⁸. Per Kandinskij,

chi non è abituato alla bellezza *interiore*, la trova *naturalmente* brutta, perché l'uomo di solito è portato all'esteriorità (specialmente oggi!). La totale rinuncia alla bellezza convenzionale, l'amore per *tutti i mezzi* che portano all'espressione dell'io, lasciano ancor oggi isolato il compositore viennese Arnold Schönberg, noto solo a pochi appassionati⁶⁹.

⁶⁵ V. Kandinskij, *Über das Geistige in der Kunst. Insbesondere in der Malerei*, R. Piper Verlag, Munich 1912 (*Lo spirituale nell'arte*, trad. di E. Pontiggia, SE, Milano 1989, p. 35).

⁶⁶ *Ibidem*.

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ A. L. Ringer, *Arnold Schönberg and the prophetic image in music*, “Journal of the Arnold Schoenberg Institute”, n. 3 (1979), pp. 26-38 (*L'immagine profetica in musica*, in G. Borio (a cura di), *Schönberg*, il Mulino, Bologna 1999, pp. 21-34, qui p. 33).

⁶⁹ V. Kandinskij, *Lo spirituale nell'arte*, cit., p. 35. Inizialmente Schönberg non fu compreso neanche da Alma Mahler, che in seguito divenne invece una delle sue più convinte sostenitrici. Nel suo diario, nel 1900, si riferisce al compositore come «un'aberrazione», e descrive le sue 2 *Gesänge* op. 1 come «incredibilmente appariscenti, ma senza la minima concessione a un orecchio abituato alla melodia. Sbalorditivi, stupefacenti. Non c'è un crescendo che raggiunga il suo picco dolcemente. Assolutamente interessante, ma bello...?», cit. in Joseph Auner, *Music in the twentieth and twenty-first centuries*, cit., p. 36.