

Cenere e fuoco

Maria Grazia Ciani

Nell'Introduzione al suo saggio *Incursioni. Arte contemporanea e tradizione*, Salvatore Settis cita un aforisma attribuito a Gustav Mahler: "Tradizione non è adorare la cenere, ma custodire il fuoco" (*Incursioni*, alla pagina 14).

Il contesto parla della "tradizione" nel senso più ampio della parola per restringersi alla "tradizione artistica" e approdare al rivoluzionario progetto di Aby Warburg (1866-1929), l'Atlante della "tradizione visuale europea", l'incompiuto, fondamentale, *Mnemosyne* che ha trasformato il concetto stesso di tradizione artistica attraverso l'"occhio assoluto" di un outsider, la cui genialità è stata troppo facilmente confusa con una forma patologica laddove era il fuoco della passione e la consapevolezza di una scoperta epocale a travolgere l'animo e la mente di Warburg - nel suo sforzo non condiviso, nel suo pressoché totale isolamento.

L'inatteso riferimento a Mahler ha prodotto in me una specie di corto circuito che mi ha riportato a un'altra rivoluzione, più o meno coeva, che inizia sotto il segno dell'arte pittorica e del suono ma poi si evolve in una lotta non meno ardua, non meno condivisa, in campo esclusivamente musicale. Di questa rivoluzione, Mahler (1860-1911) è il solitario precursore. Nella tradizione artistica lo scarto colpisce (o lascia nell'incomprensione e nell'indifferenza) l'occhio dello *spectator*, per dirla con Roland Barthes (Barthes 1980, 33). Ma il suono viene a ferire direttamente l'orecchio, l'organo più sensibile e più suscettibile, per cui la reazione è immediata, non c'è posto per una riflessione meditata: è la ripulsa, è l'odio.

Rispetto alla tradizione, Mahler non è radicalmente innovatore, tuttavia il suo rapporto con essa è teso, critico, sempre al limite della lacerazione. Nelle sue composizioni penetrano elementi eterogenei, citazioni, parodie, ironia e sarcasmo, si mescolano canti popolari, marce militari, echi di

operetta, ballabili: il tutto viene però inserito in una costruzione formalmente ineccepibile. Nonostante questo, ha attirato su di sé le critiche, l'accusa di fare musica kitsch, l'odio dei tradizionalisti (la musica non conosce misura). Ha scritto Adorno:

L'insistenza di chi pretende che nella musica non ci sia nulla di più di quanto vi esiste di fatto, cela la irrigidita rassegnazione e il compromesso di un ascoltatore che si dispensa dal lavoro e dalla fatica di intendere il concetto musicale come un ente in divenire e come un momento di superamento di se stesso (Adorno [1952] 1966, 141).

La tonalità, "la grande teoria della mediazione musicale", Mahler la infiamma dall'interno, ponendo le basi di quella che sarà l'emancipazione della dissonanza. La tradizione scorre come un fiume carsico portando con sé i messaggi nascosti che verranno raccolti dalla grande triade che presiede alla nascita vera e propria della Nuova Musica e che porta i nomi di: Arnold Schönberg (1874-1951), Anton Webern (1883-1945), Alban Berg (1885-1935).

L'anno magico della svolta è il 1911. Singolare è il fatto che a covare sotto le ceneri non fosse solo il problema della tonalità per opera di Schönberg, ma anche l'arte pittorica per opera di Kandinsky. Siamo al tempo del "Blaue Reiter", primo e unico numero di una rivista che uscirà nel 1912, in cui Schönberg appare, unico musicista, con un saggio importante (*Il rapporto con il testo*). La coincidenza di idee è pressoché simultanea e trova espressione indipendente nelle elaborazioni teoriche e nelle sperimentazioni pratiche di Kandinsky e Schönberg: il *Manuale di armonia* (Schönberg 1911) e *Lo spirituale nell'arte* (Kandinsky 1912), seguiti dai drammi sperimentali: *La mano felice* (Schönberg) e *Il suono giallo* (Kandinsky).

I percorsi evolutivi appaiono legati: dissoluzione dell'oggetto, dissoluzione della tonalità, emancipazione della forma e dei colori, emancipazione della dissonanza. Ma la visione di Kandinsky non è quella di Schönberg. Kandinsky vuole il diverso, Schönberg cerca il legame segreto, la continuità nella diversità, nella ripetizione come re-interpretazione o negazione. In questo è simile a Warburg. Perciò, nonostante l'amicizia e il lungo carteggio con Kandinsky, se ne distacca e segue con fermezza la

sua strada. Nel suo magistero egli non rinnega il rigore tradizionalista. “Uno dei compiti più nobili della teoria – scrive Schönberg – è di sorvegliare l’amore per il passato e di aprire, nello stesso tempo, lo sguardo verso il futuro: in tal modo essa può essere storica” (Schönberg 1963). In una lettera a Webern dice:

L’unica cosa che vorrei raccomandarti è di disporre le analisi [...] in modo che possa risulterne lo sviluppo verso la composizione dodecafonica. Quindi, p. es., i Fiamminghi, Bach per il contrappunto, Mozart per la struttura delle frasi e anche dei temi, Beethoven ma anche Bach per la transizione, Brahms ed eventualmente Mahler per le molteplici variazioni e implicazioni degli esiti finali (Schönberg 1931).

E Glenn Gould commenta:

Per lui era semplicemente impossibile tagliare i ponti con il passato: aveva bisogno di mantenere vivi dei legami per poter andare avanti nella sua esplorazione del territorio sconosciuto della dodecafonia (Gould 1974).

Webern e Berg sono forse coloro che meglio comprendono e fanno fruttare i piccoli fuochi accesi da Mahler per immergerli nel crogiuolo incandescente creato dal loro Maestro. Ma la morte precoce di entrambi interrompe una strada in ascesa, mentre Schönberg procede isolato, in un universo che si restringe soprattutto dopo la sua tardiva adesione all’ebraismo (come sfida al nazismo nascente) e al conseguente espatrio ed esilio in America. La teoria dodecafonica è ancora *sub judice*, mentre la *Jacobsleiter* e il *Moses und Aron* – le sue opere ‘ebraiche’ – rimangono incompiute, segno di una frattura interiore e di un’oscillazione mentale che mi ricordano la malattia di Warburg.

Gli allievi di Schönberg – Webern e Berg – vivono il passaggio all’atonalità secondo l’input del Maestro e forse, come ho già detto, con maggiore coscienza del ‘passaggio’. Non per nulla erano entrambi grandi ammiratori di Mahler. Il capolavoro incompiuto di Alban Berg, l’opera *Lulu*, oscilla tra tradizione e svolta atonale, rispettando i canoni della dodecafonia ma senza chiudere totalmente con la forma trädita, in una evidente irrisolta tensione tra passato e futuro. Diversamente Webern sviluppa

maggiormente la tecnica dodecafonica, teso al recupero del suono puro e delle pause che isolano ed evidenziano il suono stesso.

Con l'esilio di Schönberg in America e la morte precoce di Webern e Berg, il grande trio viene smantellato. Gli eredi della Scuola Viennese si ritrovano a Darmstadt dove si consuma una diaspora ideologica che divide personaggi come Pousseur, Stockhausen e Boulez da quella che potremmo chiamare la 'Scuola veneziana' che, pur nella osservanza delle leggi della dodecaфонia, si distingue per una concezione meno vincolata, più libera: ciò è dovuto all'influsso di un personaggio enigmatico, scettico e ironico quale fu Gian Francesco Malipiero, il cui rigore tradizionalista era tuttavia aperto al nuovo – come testimoniano i suoi allievi, Luigi Nono e Bruno Maderna, che da Malipiero stesso furono indirizzati alla scuola di Darmstadt e al magistero di Hermann Scherchen. A Darmstadt essi portarono l'aura della 'bottega veneziana' e il culto del suono, valorizzato dal silenzio.

Silenzio e suono nelle opere di Luigi Nono, più vicino al magistero di Schönberg. Centralità assoluta del suono in Bruno Maderna che, diversamente da Nono, cerca un aggancio non con le norme trãdite, ma con un lontano passato che non esiste se non nell'immaginazione. In un'epoca che fece uso indiscriminato di mezzi tecnici, Maderna andò alla ricerca della melodia assoluta e affidò il canto monodico allo strumento più simile per timbro all'antico aulo: l'oboe. Ha scritto Mario Baroni: "Il mito archetipico della melodia dell'*aulos* [...] accompagna la vita di Maderna [...] nei venticinque anni in cui egli compone le sue musiche più mature" (Baroni 1989, 227-ss.).

Un archetipo, dunque: l'*aulos* dei greci, la musica dionisiaca versus la cetra apollinea, il teatro di scontro della musica antica. In Maderna vince l'*aulos*: *Aulodia* (1963), la *Grande Aulodia* (1970) e l'ultima composizione nell'anno della morte, *Terzo concerto per oboe e orchestra* (1973).

Ma qual è il termine di confronto se la musica antica è andata perduta? Dove possiamo rintracciare nella 'Nuova Musica' di Maderna la componente archetipica della musica antica? Non certo nel frammento del celebre ma troppo esiguo Epitafio di Sicilo, che pure Maderna riecheggiò in una delle sue composizioni giovanili (forse 1952). Siamo quindi di fronte a

una musica che compie un salto mortale al di là di ogni lezione trädita per ricostruire un “originale assente” (Centanni 2005), per ricreare una melodia che riprende il suono antico senza conoscerlo. È un eccezionale balzo all’indietro e anche un salto nel vuoto: ma è comunque il suono che evoca *un* suono, quello di una musica scomparsa, l’archetipo perduto.

Forse ho divagato troppo. Ma il saggio di Settis e la prospettiva warburghiana da lui adottata e messa in opera, mi hanno trascinato verso un campo diverso e tuttavia contrassegnato dal medesimo contrasto fra tradizione e innovazione, da uguali problemi di coesistenza, di ripresa, di modificazione – un tema che, anche in musica, mi ha sempre attratto e affascinato. Trovo inoltre una sottile affinità tra le figure di Warburg e Schönberg nella solitaria battaglia per il rinnovamento del guardare e dell’ascoltare e nel tardivo riconoscimento delle loro geniali intuizioni.

L’‘orecchio assoluto’ sembra un’espressione adottata solo per i musicisti ed è privilegio di molti. Ma a Warburg – e solo a lui – vorrei applicare la definizione di ‘occhio assoluto’, come di colui che vede ‘al di là’ e insieme ‘intorno’, che raccoglie – come Mahler – le testimonianze più varie e ne fa una piattaforma estesa e multiforme dove passato e presente confluiscono per alimentare la creatività.

‘Occhio assoluto’ è anche quello con cui Settis si introduce nelle forme di arte contemporanea, in singoli capolavori pittorici – *Doppio ritratto* di Duchamp; *Morte di Neruda* di Guttuso; la *Catherine Room* di Bill Viola, nel cinema di Ingmar Bergman – il poco conosciuto film *Rito* – nella camera oscura di Mimmo Jodice, nella scultura di Giuseppe Penone, per citare solo alcuni dei suoi splendidi saggi.

Settis definisce questi suoi scritti “incursioni” e afferma di sentirsi “straniero in ogni luogo” (*Incursioni*, alla pagina 37). Straniero. Dunque *xenos*. Ma nella tradizione antica, che si è propagata nel tempo, *xenos* è colui che giunge inatteso, lo sconosciuto che sconvolge le regole stabilite, che trasfigura i riti, svela i segreti nascosti, le intenzioni consapevoli e i risultati inconsapevoli, è il “ladro di anime”, di gesti, di figure. È colui che alla fine si rivela Signore e Maestro.

Riferimenti bibliografici

Adorno [1952] 1966

Th.W. Adorno, *Wagner. Mahler. Due studi* [ed. or. 1952], trad. it. Torino 1966.

Baroni 1989

M. Baroni, *L'archetipo dell'aulos. Echi e reminiscenze melodiche*, in *Studi su Bruno Maderna*, Milano 1989.

Barthes 1980

R. Barthes, *La camera chiara* [ed. or. 1980], trad. it. Torino 1980.

Centanni 2005

M. Centanni (a cura di), *L'originale assente*, Milano 2005.

Gould 1974

G. Gould, *L'ala del turbine intelligente*, Torino 1974.

Schönberg [1911] 1963

A. Schönberg, *Manuale di armonia* [ed. or. 1911], trad. it. Milano 1963.
