LETTERATURA

Impegno marxista, polemiche di tendenza e ricerca letteraria

IL SAGGIO DI «NOVI MIR» SULLA NEO-AVANGUARDIA

Il panorama proposto dal Breitburd considera solo alcuni aspetti dell'attuale dibattito letterario italiano — Autonomia culturale e scelte politiche

I lettori hanno già appreso da una corrispondenza del compagno Enzo Roggi (v. *l'Unità*, 6 5 '67) che la rivista sovietica *Novi Mir* dedica un ampio saggio di Gheorghi Breitburd (circa 40 cartelle) alla neo avanguardia italiana, e cioè a quell'insieme di problemi legati ai recenti sviluppi letterari sui quali siamo tornati spesso anche noi in sede di informazione e di giudizio. Il saggio di Breitburd si distingue per un tono di aspra polemica. Non vi prevale il carattere di discussione o di ricerca. La polemica s'indirizza alle tendenze interne dell'avanguardia, ma anche ai «*marxisti italiani*» che, per loro stesso «*riconoscimento*», non avrebbero svolto una «*critica abbastanza conseguente*»; esempio tipico, aggiunge B., «*il famoso articolo del marxista Mario Spinella sul "Menabò 8" sotto il titolo "Una ipotesi sociologica della letteratura"*».

Guardare ai fatti

La prima domanda che può sorgere fra i lettori potrebbe essere questa: esiste dunque una possibilità di giudizi così diversi all'interno del marxismo sopra uno stesso tema di ricerca, in questo caso sulla letteratura? I fatti lo dimostrerebbero. Per cui è chiaro che occorre guardare proprio ai fatti che sono le premesse di quei giudizi e al metodo stesso che si adopera nel rapporto critico con i fatti, in modo da evitare le false generalizzazioni che viziano un metodo alla base, rendendolo il più estraneo, il più lontano, il più irriducibile al marxismo.

Breitburd, in realtà, si schiera in polemica contro una «tendenza» della neo-avanguardia, quella venuta alla ribalta col «gruppo '63». Naturalmente le sue frecce colpiscono alcuni bersagli giusti. Ad esempio: che alcuni, nell'avanguardia italiana, spesso riprendono e ricalcano schemi e formule teorizzate altrove. E qui basterà citare l'impostazione data al rapporto fra cultura di massa e letteratura di ricerca che risale alla critica marxista inglese degli anni '30; l'opera «aperta» alla collaborazione del lettore, la cui genealogia si può far risalire alla stessa epoca, e che venne svolta ulteriormente da Sartre; lo stesso «grado» o «livello zero» ripreso dagli esponenti «anti-ideologi» del gruppo, già più che *in nuce* nella prima opera di Roland Barthes, ecc. Che questi e altri temi o motivi teorici vengano ripresi e sviluppati è utile, naturalmente. Ma spesso diventano idee piccole e non piccole furiosamente rimestate senza indicazioni di firma altrui, a volte per puro divertimento. Per cui l'accusa di un «ritorno al provincialismo» potrebbe dirsi giustificata, se tutto si limitasse a questi caratteri esterni, urlati, più adatti ormai a solleticare che ad «épater» il famoso borghese. Tuttavia, ridotte così le cose, bisognerebbe adattarsi a vecchi schemi, per cui tutto procede per «infezioni ideali» o «influenze». In questa prospettiva, anche i movimenti del passato altro non sarebbero che un sensazionale dilagare per l'Europa di «provincialismi» generazionali, compreso il romanticismo, compresi il naturalismo o il simbolismo e post-simbolismo della poesia ermetica, o le avanguardie storiche, Apollinaire o Maiakovski; compreso infine il realismo inteso non come esigenza o atto di conoscenza del reale attraverso tutti gli strumenti di cultura, quindi compresa la «forma letteraria», ma più modestamente come «tendenza» o tradizione chiusa entro gli schemi proposti o suggeriti dalle poetiche e dai «modelli» degli scrittori o dalle «forme» di opere del passato, siano pure di Dante o di Puskin.

Occorre allora badare a ciò che si muove dentro, e non solo intorno, ai fenomeni «caotici», osservarne le proiezioni e le necessità da cui nascono senza pensare che quel fenomeno non s'inquadra esattamente nella nostra visione, la quale potrebbe risultare anche schematica se non riuscisse a cogliere le novità delle situazioni. Significherebbe vivere il marxismo come fattore acquisito, in forma esistenziale, anziché adoperarlo come metodo di ricerca per l'azione, teoria rivoluzionaria e non sistema chiuso, divenuto esso stesso «tendenza».

Di questo infatti si tratta. Breitburd conduce una polemica da tendenza a tendenza. «Avanguardia contro tradizione», affermavano a fini tattici i nostri neo-avanguardisti fino al '63. «Tradizione contro avanguardia» è una risposta che si chiude nel falso problema altrui. Esaminiamo più a fondo questi aspetti, anche perché la polemica di Breitburd è impostata sopra un motivo non indifferente, quando egli parla di «*ruolo sociale dell'arte*». Proprio per questo però avrebbe dovuto precisare la sua «panoramica» e rifarsi fra l'altro più direttamente alle discussioni svoltesi in questi anni fra intellettuali marxisti italiani. Sappiamo benissimo, per esperienza personale, quanto sia difficile ricostruire il panorama di una cultura in movimento. Ma proprio per questo occorre un metodo tanto più rigoroso.

Alla «tendenza» ch'egli avversa Breitburd attribuisce tre caratteri, assumendo, come base, la posizione espressa da uno dei suoi rappresentanti, e cioè Angelo Guglielmi. I tre caratteri sono: a) «*rinuncia alla ideologia*»; b) «*rinuncia al ruolo sociale dell'artista (il suo engagement)*»; c) «*rinuncia alla funzione comunicativa dell'arte*». La rigida esistenza di questa «triplice rinuncia» potrebbe dirsi smentita — almeno sul piano delle «teorie» — dallo stesso Breitburd a distanza di poche righe. Egli riconosce, infatti, che «*gli orientamenti della neo-avanguardia italiana sono lontani dall'essere omogenei*». In breve, prendendo di mira Guglielmi, egli stesso ammette di forzare il discorso. Del resto, un lettore sovietico potrà sempre chiedersi: se questo movimento è in rapporto col neo capitalismo come si può prendere sul serio la «*rinuncia alla ideologia*» teorizzata da Guglielmi e ripresa da Breitburd? C'è di più. La «*non omogeneità*» delle posizioni, aggiunge Breitburd, porta alcuni del «gruppo» (fra cui Sanguineti) a non escludere «*il giuoco all'estremismo politico "ultrasinistro" di genere cinese*». Insomma, potrà chiedersi il lettore sovietico, c'è, o no, rinuncia all'ideologia? Oppure ideologia neo capitalista e ideologia «*di genere cinese*» si toccano e si integrano, per cui la neo-avanguardia italiana manda a braccetto Agnelli e Lin Piao, echeggiando pubblicità Fiat e «*appelli delle guardie rosse*»?

Tornando ai fatti, se Breitburd ammette che nella neo-avanguardia le posizioni teoriche hanno più importanza delle opere (improntate, egli dice, a un formalismo esasperato per cui sarebbe impossibile distinguere i contenuti), perché non espone con più esattezza il confronto che si va svolgendo fra queste «teorie»? Si chiarirebbe così che, non solo nella neo-avanguardia, i dibattiti affrontati in sede culturale durante questi anni sulla nozione di «ideologia» prendono come base l'accezione elaborata da Marx, il contenuto o il carattere di «falsa coscienza». Quindi, penetrato nella letteratura e nell'arte questo dibattito pone domande inquietanti di auto-verifica. Del resto sono domande ed esigenze che erano venute anche da noi, sin dal 1955, di fronte alla crisi evidente del neo realismo, o al disagio che gli schemi del neo realismo incontravano in quella fase che a volte noi abbiamo definito di «dilatazione del reale», e di cui sarebbe per lo meno assurdo attribuire il merito, oltre che l'egemonizzazione, al neo-capitalismo. Verso la luna si dirigono gli americani, ma anche i sovietici. Con tutte le implicazioni che questo comporta, e non in un solo paese. Ed è proprio fra queste implicazioni — economiche, sociali, politiche, umane — che ci si muove e ci si interroga nei paesi più sviluppati. Di più: la cosiddetta «promozione neo-capitalistica italiana» non è solo una classica restaurazione del potere borghese, come forse può essere altrove. E' un momento che esaspera, anche nei suoi caratteri ideologici, i dislivelli tradizionali in cui viviamo da secoli; i regionalismi, le vecchie questioni di egemonie, i rapporti i dibattiti le polemiche fra tendenze culturali diverse, — marxisti cattolici idealisti, ecc. —, tutto è stato sottoposto a mutamenti che da tempo comportano le domande suddette. Forse la cultura italiana in questo momento può dare l'impressione di essersi fermata a Gobetti. Però è anche comprensibile che un movimento ci sia stato o ci sia.

Qui interviene l'altro problema: quello dell'intervento della politica o del giudizio politico nel suo rapporto con la cultura, che è poi il tema centrale dell'articolo di Breitburd. In conclusione, sulla scia di alcuni giudizi italiani da lui scelti, Breitburd vede nella neo-avanguardia prevalentemente l'esasperata tendenza alla teorizzante «innovazione» che porterebbe al raccordo con «*la società neo capitalista*», la quale «*si sforza di dipingersi come il sistema della novità assoluta*». Nonostante il motivo centrale dell'analisi sviluppata nel saggio di Spinella, gli sfugge però la tendenza più dichiaratamente culturale introdotta nella discussione di questi anni e che, per il momento, va considerata per lo meno in sede storica.

L'intellettuale nel mondo di oggi

E cioè la tendenza all'auto analisi della letteratura, la necessità per la letteratura di autodefinirsi oggi e qui anche nei suoi stessi rapporti con le classi sociali. Breitburd non può ignorare che era proprio su questo terreno che Sanguineti sviluppava a Palermo le proprie obiezioni — piuttosto radicali — alle teorie proposte da Guglielmi, nel senso di un'avanguardia che si assuma la funzione di esprimere «*la verità ultima sulla situazione dell'intellettuale nel mondo presente*». Di più, oltre al diverso significato di «ideologia», bisognerebbe render chiaro ai lettori sovietici che l'ipotesi di «rinnovamento formale» di cui si discute qui, non ha nulla di comune con i vecchi formalismi, e fino a quale punto.

Sul terreno propriamente politico, si tratta — partendo da questi fatti e dal giudizio che possiamo formarci intorno ad essi senza schemi — di una scelta, e sarebbe assurdo che qualcuno pensasse già a una scelta tattica. Da tempo ci siamo battuti e ci battiamo per lo sviluppo dei dibattiti interni alle arti, nel rispetto delle loro specifiche autonomie. Ma non siamo proprio noi — i lettori lo sanno — a negare la dimensione politica. Ripetiamo quanto abbiamo già detto in un altro scritto: il discorso sulla letteratura fa tutt'uno col discorso politico che è in ciascuno di noi, quando però «*alla politica si dia il contenuto che dava Gramsci, di lotta per la partecipazione morale e intellettuale di tutti*». E basterà richiamarsi proprio a Gramsci, all'impossibilità o all'assurdo, da lui indicato, di costruire una letteratura per decreti-legge o per unioni sindacali di operatori letterari, quindi fuori di un dibattito di ricerca, fuori di una dimensione culturale che più coraggiosamente e operativamente noi definiamo addirittura «dimensione politica», intesa come impegno collettivo, come impegno culturale della società — e, per cominciare, di quella società che è il partito politico —, se si vuole davvero che risponda l'impegno politico del singolo, scrittore o operaio che sia. Fuori della visione ristretta di tendenza, da cui il marxismo aborre, si può escludere all'interno della letteratura un tipo determinato di ricerca? Qual è, dunque, il «ruolo sociale» dell'arte? Un ruolo puramente illustrativo? Un riflesso di realtà? Fino a quale punto quel riflesso è di specchio deformante? E la qualità dello specchio non fa la qualità dell'immagine?

Ci spiace dover cadere in domande ovvie. Tanto più che rimangono vive tutte le nostre riserve nei confronti di alcune formule della nuova avanguardia, su quelle tendenze intellettualistiche, di simbologia esasperata, di ambiguità, quando questi caratteri sono presenti nelle premesse teoriche come nelle opere singole. Anche in questo dobbiamo ripeterci: accanto alla simbologia programmatica dei creatori-fruitori di canoni e all'esasperazione della innovazione fine a se stessa, il panorama vero registra manifestazioni di insofferenze, fra i più giovani, e ancora uno sviluppo delle discussioni di cui qui abbiamo parlato: segni di contenuti ancora grezzi che urgono, di proteste — contro la guerra nel Vietnam, sui rapporti attuali di sfruttamento, sui poteri e metodi dell'industria culturale — che tendono a spostare la questione e portano a un invecchiamento del discorso, di cui forse Breitburd non ha tenuto abbastanza conto.

Michele Rago

Le riviste — IL MENABO' 10

La progettazione di Vittorini

Dopo che già «Il Confronto» aveva dedicato un numero speciale a Vittorini, e mentre altre riviste (tra cui «Rendiconti») si preparano a fare altrettanto, esce «Il Menabò 10» (ed. Einaudi, pp. 127, lire 1500), con una serie di testi di vario interesse. Il numero si articola in due sezioni fondamentali: una scelta di brani vittoriniani, tratti da interventi, saggi, interviste (1961-1965), costruiti da Italo Calvino come la ideale «parte quinta» («La ragione conoscitiva») del *Diario in pubblico;* e un gruppo di scritti critici e testimonianze sullo scrittore.

Il Vittorini che esce da queste pagine è soprattutto il protagonista delle battaglie letterarie degli anni sessanta e del dibattito sulle (e con le) nuove avanguardie, il teorizzatore di una cultura come scienza, di una letteratura come momento di conoscenza (e di appropriazione) del *mondo nuovo* dell'industria; il Vittorini, appunto, della «ragione conoscitiva» e della «progettazione», della presa di coscienza di un equilibrio «naturale» (tradizionale) perduto e del carattere ritardato di ogni tentativo di narrazione naturalistica, più o meno travestita di panni nuovi.

Nel suo scritto Calvino nota fra l'altro come Vittorini eviti, in queste sue posizioni, sia il pericolo della programmaticità e della precettistica (per il suo preminente «amore per le opere»), sia il pericolo di una mitizzazione dell'industria, o addirittura di una oggettiva integrazione nel sistema («oggi l'esigere conoscenza e libertà e felicità dalla tecnica e dalla scienza — dall'"industria" come mondo integralmente intenzionato dagli uomini — è appello rivoluzionario, incompatibile con la conservazione dell'ordine presente»).

Alcuni di questi motivi (l'istanza scientifica, il valore del «progetto» ecc.) si ritrovano nel «ricordo» di Francesco Leonetti e nell'analisi strutturale di Guido Guglielmi, mentre Michele Rago ripercorre la vicenda di «Politecnico» e sottolinea il significato autonomamente politico e rivoluzionario che la ricerca culturale veniva ad avere nella posizione vittoriniana di allora.

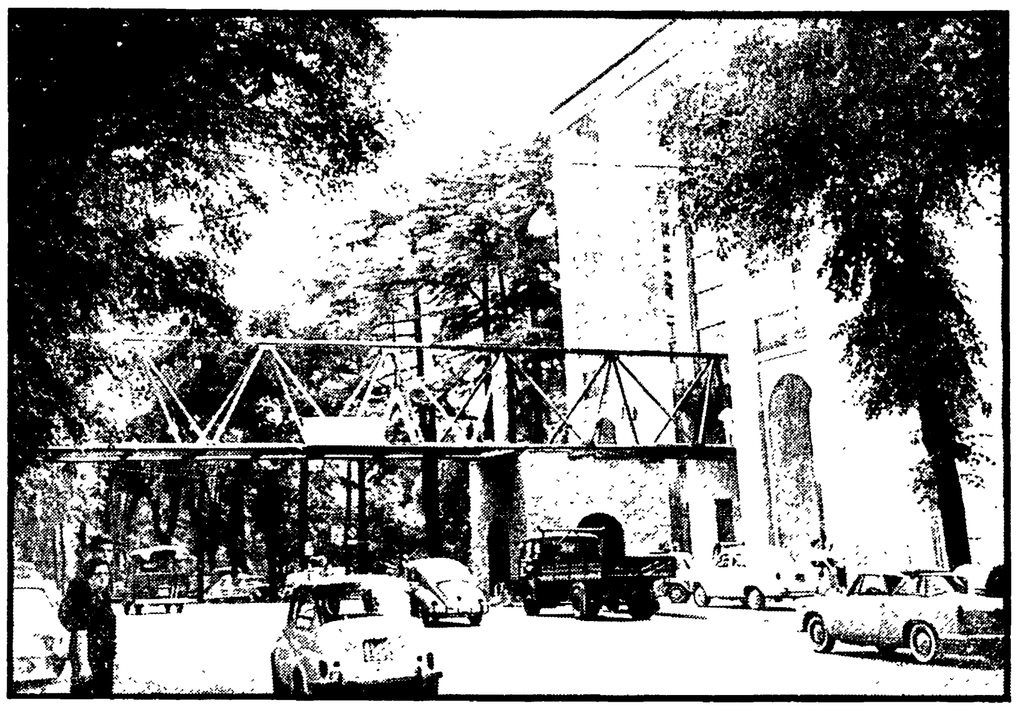
g. c. f.

ARCHITETTURA

Entro il mese il progetto della prossima esposizione milanese

Cercasi pubblico per la Triennale

E' questa infatti la carenza fondamentale riscontrata dopo la XIII edizione - Come colmare il distacco tra l'architettura e le nuove esigenze della società e dell'uomo - Le concrete proposte del Centro Studi



L'ingresso della Triennale di Milano

Entro il 31 maggio la Giunta nominata di recente dal Consiglio di amministrazione della Triennale di Milano dovrebbe consegnare un primo progetto di realizzazione della Quattordicesima Esposizione del 1968.

Il travaglio per arrivare a questa decisione è stato lungo. Dopo le critiche sollevate dalla Tredicesima edizione, il Convegno internazionale tenuto nel settembre '65 dichiarava che «una Triennale senza pubblico non è tanto astratta quanto grottesca» e bandiva «gli atteggiamenti didascalici, le teorizzazioni affrettate e superficiali, le sintesi a priori» come i maggiori imputati della scarsa accessibilità della Triennale alla stragrande maggioranza del pubblico. Veniva chiesto, in quella sede, che la prossima Triennale esponesse «oggetti concreti, fatti, proposte precise» e che portasse al pubblico, attraverso due grandi mostre, dell'architettura e della produzione, le proposte più significative elaborate in tutto il mondo.

Si trattava però di scegliere l'idea guida, il filo conduttore per ordinare la Mostra e selezionare il materiale a disposizione. Tali non potevano essere né distinzioni di gusto né di linguaggio, e bisogna individuare il campo di interessi di alta rilevanza sociale (e quindi presente in un modo o nell'altro all'attenzione del grosso pubblico) nel quale l'architettura e il design abbiano un loro ruolo particolare da svolgere.

Alla ricerca e precisazione di questa idea ha lavorato una apposita Commissione del Centro Studi; la quale ha avuto modo (in attesa che gli Enti, tra i quali il Comune di Milano, si decidessero a nominare il nuovo Consiglio di Amministrazione) di elaborare un documento, approvato dal Centro Studi, contenente le linee programmatiche per la XIV Triennale. Il ritardo con il quale è stato nominato il Consiglio di Amministrazione (ottobre '66), ha fatto rinviare di un anno la Mostra, che avrebbe dovuto essere tenuta nel 1967; e solo la continuità garantita dal Centro Studi ha permesso che, per ora, non si corra il rischio di rinviare anche l'edizione del '68.

Oggi dunque la Giunta esecutiva lavora su una traccia, consegnatale dal Centro Studi, capace di determinare una grossa svolta nella formula della Triennale. Si tratta infatti di trovare la risposta ad una serie di domande, che sono al centro del rapporto tra la mostra stessa e il pubblico. Quali sono le ragioni della crisi di creatività che l'architettura e il design stanno attraversando? Non derivano esse forse dalla loro scarsa corrispondenza alla nuova scala richiesta dalla domanda sociale, alle nuove esigenze organizzative ed espressive dell'ambiente umano?

Il vuoto, la incomunicabilità che stanno tra l'architettura e il suo pubblico non nascono forse dal mancato adeguamento degli obiettivi dell'architettura e del design ai bisogni del mondo contemporaneo, nel quadro delle possibilità offerte dal progresso tecnico? E soprattutto, a causa di questa mancata corrispondenza di obiettivi, le macchine, l'industrializzazione e il progresso tecnologico non stanno producendo (insieme a risultati positivi) numerosi effetti aberranti «che compromettono l'ambiente in modo più rapido e radicale di quanto non accadesse nelle epoche precedenti»?

Affrontare l'insieme di questi problemi, definiti «del Grande Numero» e apparso significativo e opportuno, cosicché «il Grande Numero» è diventato il parametro di riferimento per l'ordinamento della XIV esposizione.

Per evitare equivoci, sono stati fatti alcuni esempi. Si sceglierà, nelle personali di architettura, di mostrare i progetti che interessano il campo prescelto. Ad esempio, di un Louis Kahn gli studi sui flussi di traffico del centro di Philadelphia, di un Arthur Quarmby gli studi fatti sugli elementi di serie in plastica destinati alla realizzazione di immensi settori residenziali a basso costo e così via. Lo stesso nel campo della produzione, articolato orizzontalmente (dal cestino stradale della carta straccia alle autostrade) e in senso verticale, nelle diverse dimensioni che l'ambiente umano può assumere: dalla casa al territorio regionale.

Anche le arti figurative, liberate dalla pretesa ricerca di una «sintesi» con le altre arti, dovrebbero avere la possibilità di cimentarsi ai massimi livelli sin qui raggiunti, in un campo nel quale esse sono forse più avanti dell'architettura contemporanea. Si chiederà quindi alle arti figurative come esse «possano partecipare — utilizzando i propri specifici mezzi — alla progettazione del nuovo paesaggio urbano, regionale, territoriale».

E all'artigiano verrà chiesto di mostrare come il prodotto fatto a mano assuma una rivalutazione in termini del tutto nuovi nell'epoca del Grande Numero; poiché «quanto più è avanzata la tecnologia della produzione, tanto più richiede il contributo dell'artigianato capace di mettere a punto, attraverso operazioni individuali, complessi e raffinati modelli»; ricordando come le pile termonucleari e tutti i complicati attrezzi della ricerca scientifica siano fatti a mano.

Riuscirà così la Triennale a prendere per un braccio il pubblico, a metterlo di fronte ai «veri» problemi dell'organizzazione del vivere moderno, a renderlo consapevole di quanto di meglio si fa in questo campo a livello mondiale? Anche l'intenzione espressa di favorire la più larga partecipazione straniera sembra, per ora, attestarlo; per cui l'invito dovrebbe essere esteso «a quelle Nazioni che, in circostanze analoghe, per prevalere della incompatibilità politica, non riescono ad incontrarsi»; e quindi, «con particolare sollecitazione, a tutti i Paesi dell'Europa orientale, alle Nazioni africane di recente indipendenza, alla Cina comunista».

A questo punto, in definitiva, sembra che i presupposti per fare una buona mostra ci siano. Ma il problema è, soprattutto, che gli organizzatori siano consapevoli che non si tratta tanto e soltanto di fare una buona mostra. La Triennale di Milano sta per affrontare il suo momento decisivo: o rinnovare la propria formula, i propri interessi, e diventare finalmente popolare, o morire.

Novella Sansoni

MUSICA

Schönberg poeta

Pubblicata in Italia una raccolta di «Testi poetici e drammatici» anche inediti

L'evoluzione verso l'ebraismo dell'ideatore della dodecafonia — Testi satirici e aforismi

La figura di Arnold Schönberg, fino a non molti anni or sono al centro di appassionati dibattiti, si va imponendo sempre più anche in Italia grazie a una produzione musicale che nessuno ormai può più negare sia parte costitutiva, essenziale della civiltà e della cultura europee e contemporanee. Uomo e musicista di straordinario impegno etico, Schönberg diede tutto se stesso per esprimere attraverso la musica una sua visione del mondo, e instancabilmente si adoperò per ampliare e chiarire ulteriormente il suo pensiero attraverso la parola, gli scritti, le concezioni teatrali, configurandosi nel corso di oltre un cinquantennio di attività (nato nel 1874, Schönberg morì, esule in America, nel 1951) come una delle personalità più complete e singolari del suo tempo.

Non siamo tuttavia ancora in grado di avere di Schönberg e della sua attività un quadro compiuto, storicamente definito. Nonostante la sua produzione musicale, che è nota nella sua interezza e tocca ogni genere e forma (dal teatro alla lirica da camera, dall'oratorio alla grande orchestra, dal coro a cappella al concerto), nonostante le sue opere di teoria musicale e gli scritti critici pubblicati anche in italiano nel volume *Stile e idea*, noi sappiamo che resta ancora un importante lavoro di ricerca da compiere nel suo archivio personale: chi è stato nella villa che Schönberg abitava nella emigrazione vicino a Los Angeles, ci assicura che non poche sorprese e scoperte riserva al ricercatore attento la mole straordinaria di lettere, appunti, saggi, pezzi musicali accumulata nello

Arnold Schönberg.

studio americano del grande musicista austriaco.

In una veste poco appariscente ma assai curata e di agevole lettura l'editore Feltrinelli pubblica ora una raccolta di *Testi poetici e drammatici* di Schönberg che contribuisce notevolmente a quella più approfondita conoscenza dell'ideatore della dodecafonia che riteniamo necessaria e utile (un volume di p. 237, con introduzione e note di Luigi Rognoni, traduzione di Emilio Castellani, lire 1.200). E' un libro stimolante e nuovo, che raccoglie non solo i testi di Schönberg messi in musica dal compositore, altri già noti e destinati anch'essi alla composizione ma non musicati, e infine la serie di aforismi pubblicata nella rivista «Die Musik» nel 1910, ma anche tre testi *del tutto inediti*, provenienti appunto dall'archivio personale del musicista di cui si diceva. S. tratta del dramma *La via biblica*, unico tra i testi di Schönberg destinato al teatro di prosa (scritto nel 1926-27) e solo ozzi pubblicato integralmente; una lunga notazione per la scenografia e la regia dell'opera *Mosè e Aronne*, anch'essa finora rimasta lettera morta sia nella edizione del libretto sia della partitura, e una raccolta di «Aforismi, aneddoti e massime» scritti tra il 1916 e il 1949. Del resto, anche gli altri testi presentano un interesse vivissimo per il lettore in quanto essi sono qui per la prima volta organicamente raccolti in versione italiana: e sono i testi che Schönberg scrisse per le proprie opere di teatro (oltre al citato *Mosè*, *La mano felice* del 1908-10), per alcune composizioni corali, per cantate e oratori (*La scala di Giacobbe*, un *Requiem*, la *Danza macabra dei principi*), i *Salmi moderni* e il *Sopravvissuto di Varsavia*.

La parabola descritta da questi testi ci conduce dalla posizione solipsistica e volontaristica della *Mano felice*, attraverso le idee genericamente moralistiche e misteggianti della *Danza macabra* e del *Requiem*, fino all'individuazione posteriore di un credo religioso ed etico che è quello dell'ebraismo. Ma, si badi, la parabola che riconduce Schönberg dal cattolicesimo alla «Religione dei padri» non è puramente individuale e interiore: è la risposta di un musicista civilmente impegnato alla barbarie di un mondo che pochi anni prima di morire tollerò musicalmente nel *Sopravvissuto di Varsavia*, è la protesta alla sopraffazione, alla persecuzione, al massacro: diremo insomma con Rognoni che questo ritorno non è una soluzione «risolta nella posizione mistica del credente, bensì diviene una presa di coscienza operante nel mondo».

Il dramma in tre atti *La via biblica* si pone a un momento cruciale di questa evoluzione verso l'ebraismo: è lo Schönberg «politico», lo Schönberg impegnato verso i suoi simili, che interviene qui nella polemica tra sionisti ortodossi e revisionisti, ponendo sulla scena, con Aruns, un individuo che ha tante affinità col personaggio posteriore di Aronne, e che come questo è condannato a fallire nella sua opera ambiziosa di rinnificatore del popolo ebraico sotto il segno di un sistema sociale mutuato in toto dal mondo occidentale (una critica al capitalismo, forse anche inconscia, risulta evidente in tutta l'impostazione del dramma). Né qui né nel *Mosè e Aronne* Schönberg riesce a risolvere in maniera soddisfacente i problemi che si pone, e l'interrogativo rimane aperto anche e innanzi tutto per lui stesso.

Entrambe le opere si concludono col naufragio del messianismo moderno, e a Schönberg non resterà, nell'avanzata vecchiaia di cui sono amara e alta testimonianza i *Salmi moderni*, che rifugiarsi in una rigorosa ortodossia biblica, nella fede incrollabile verso il Dio degli ebrei dopo tanti inganni, patimenti, persecuzioni sofferti ad opera degli uomini: al punto di giungere all'affermazione che «forse l'esplosione atomica ci è stata data per sterminare noi e il male che è in noi» (salmo n. 12 scritto il 30 aprile 1951). E' un atteggiamento apocalittico che ha le sue radici nell'amara sofferta esperienza di tutta una vita, e che definisce i limiti di Schönberg al di là della portata rivoluzionaria della sua produzione musicale.

Dunque, questi testi vanno considerati come un'integrazione necessaria per la approfondita conoscenza di Schönberg; e questo vale anche per altri lati della sua personalità, quali ci sono rivelati dai testi satirici per i cori op. 28, o dall'abbondante messe di aforismi ricchi di spunti, giudizi, motti di spirito acutissimi. La traduzione del Castellani è fedele e precisa, l'apparato di note e l'introduzione di Rognoni costituiscono una guida sicura per il lettore a contatto con la tematica più disparata (ma resterebbe da discutere il parallelismo introdotto da Rognoni tra la concezione teatrale di Schönberg e quella dell'«opera d'arte totale» di Wagner. Un solo appunto va fatto, e non secondario, all'editore: almeno per *La via biblica* avremmo desiderato trattandosi di una «novità assoluta», che venisse pubblicato anche il testo originale. Si tratta in effetti di un lavoro compiuto, cui Schönberg teneva molto e che era stato giudicato da molti come destinato a sicuro successo sulle scene di prosa. La conoscenza dell'originale avrebbe servito a meditare questo giudizio, sarebbe stato un contributo importante a quell'opera di piena ricostruzione del lavoro e della personalità di Schönberg che è oggi ormai lecito attendersi.

Giacomo Manzoni