

maratone

**VENTIQUATTRO ORE DI JAZZ ALL'OPERA DI ROMA**  
Maratona Jazz no stop al teatro dell'Opera di Roma. Oggi, a partire dalle ore 18 alle ore 24, singolare kermesse spettacolare alla quale parteciperanno alcuni dei maggiori complessi e solisti della musica internazionale. Alla manifestazione, voluta dal sindaco di Roma, Walter Veltroni, parteciperanno Maurizio Giammarco, gli Aires Tango, Enrico Pieranunzi, Danilo Rea e Roberto Gatto accompagnati dal Giovanni Tommaso quintet.

omaggi

## GEORGE HARRISON? ERA UN GENIO BURLONE. PAROLA DEI MONTY PYTHON

Si fa fatica ad accettare la morte di uno come George Harrison. Ogni giorno, ogni ora, le agenzie riportano nuovi commossi ricordi, di gente cosiddetta comune la cui vita non sarebbe stata la stessa senza «the quiet ones», quello tranquillo, il «terzo beatle», di star del rock, di autorevoli editorialisti, e chi più ne ha più ne metta. Tanto per cominciare da «Times», l'autorevole settimanale statunitense: ha sfrottato dalla copertina l'Afghanistan e la violenza in Medio Oriente per far posto ad un ritratto in bianco e nero di Harrison listato di rosso con le date della nascita e della morte. Il commento della testata è inequivocabile: la morte di Harrison è stato «un evento epocale in una stagione di lutto collettivo». Tuttavia, uno dei più illuminanti ritratti del chitarrista, in questo flusso ininterrotto di omaggi provenienti

da tutto il mondo, è quello dei Monty Python, l'irriverente e iconoclasta gruppo comico a cui dobbiamo una sfilza di capolavori come Brian di Nazareth. Il senso della vita e Time bandits. Il fatto, molto semplicemente, è che con la sua «Handmade films» fu proprio George Harrison il loro produttore. Come dire: senza di lui, il mondo non avrebbe conosciuto i Monty Python. I due Monty Python presenti a Berlino per la consegna dell'Oscar europeo alla carriera, Terry Gilliam e Eric Idle, hanno ieri parlato di George dandone un'immagine un po' meno «impacchettata» da quella emersa in questi giorni. «Macché tipo tranquillo, serio e riservato: George era un giocherellone, raccontava una quantità di storie e barzellette e faceva molto ridere. Il fatto è che era una vera anti-star, non aveva alcun interesse a

darsi delle arie». Gilliam e Idle lo ricordano come produttore di cinema: «Intanto aveva una memoria cinematografica molto superiore alla nostra e poi senza la sua passione i nostri film più importanti non sarebbero mai esistiti. Senza contare che ha prodotto anche Mona Lisa di Neil Jordan e Shanghai Express con Madonna e Sean Penn». I Monty Python parlano di un Harrison dalla personalità complessa e dai molti interessi: «Ci sono molte cose di lui che pochi sanno e che non c'entrano nulla con la musica e i Beatles: aveva una grande passione per l'architettura ed era uno dei più straordinari giardinieri che si siano mai visti: vicino Londra aveva 47 acri e li curava personalmente». A questa passione si lega anche un ricordo commovente: «Aveva piantato di recente circa 500 aceri: è triste pensare che ora che le

foglie diventano rosse e gialle lui non può vederli». Di Harrison, i Python ricordano anche una curiosa e comica esperienza come comparsa: «Nel nostro Brian lui ad un certo punto compare e dice solo "hallo": ma non è la sua voce. Siccome non andava bene, fu doppiato in quell'unica battuta dal nostro Michael Palin». Il legame con i Beatles è spiegato così: «In pratica quando i Beatles si sciolsero, comincio l'attività dei Monty Python: in noi c'era molto del loro spirito. Ci piacevano anche i Rolling Stones ma le canzoni che cantavamo più spesso erano quelle dei Fab Four». L'ultimo ricordo è ancora venato di commozione: «Per il mio compleanno - dice Gilliam - mi regalò un ukulele: più che di una star aveva lo spirito di un suonatore di strada».

**l'Unità**  
ONLINE  
nasce sotto i vostri occhi ora dopo ora  
www.unita.it

# in scena

teatro | cinema | tv | musica

**l'Unità**  
ONLINE  
nasce sotto i vostri occhi ora dopo ora  
www.unita.it

Paolo Petazzi

### il convegno

**Non si finisce mai di fare i conti con l'irruente passaggio di Arnold Schönberg (1874-1951) nella storia della musica universale. Si conclude oggi all'Accademia di Santa Cecilia il convegno dedicato al grande compositore austriaco nel**

**cinquantésimo anniversario della morte. Tante voci per cercare di comprendere una personalità complessa, anche contraddittoria, che ha segnato alla base la stessa natura del fare musica: tra queste, Luciano Berio, Giordano Montecchi, Joachim Noller, Agostino Ziino, Enrico Fubini, Veniero Rizzardi e Alessandro Mastropiero.**

## ANNIVERSARI

# Schönberg

## Inventore del paradossoso

Arnold Schönberg

*L'uomo del più grande terremoto musicale della storia è morto 50 anni fa... ma la sua rivoluzione è viva*

### sonora & moralia

## No, non l'hanno capito l'aristocratico progressista

Di seguito un estratto dalla relazione che Giordano Montecchi ha tenuto ieri all'Accademia di Santa Cecilia di Roma nell'ambito del convegno organizzato per i cinquant'anni dalla morte del compositore austriaco.

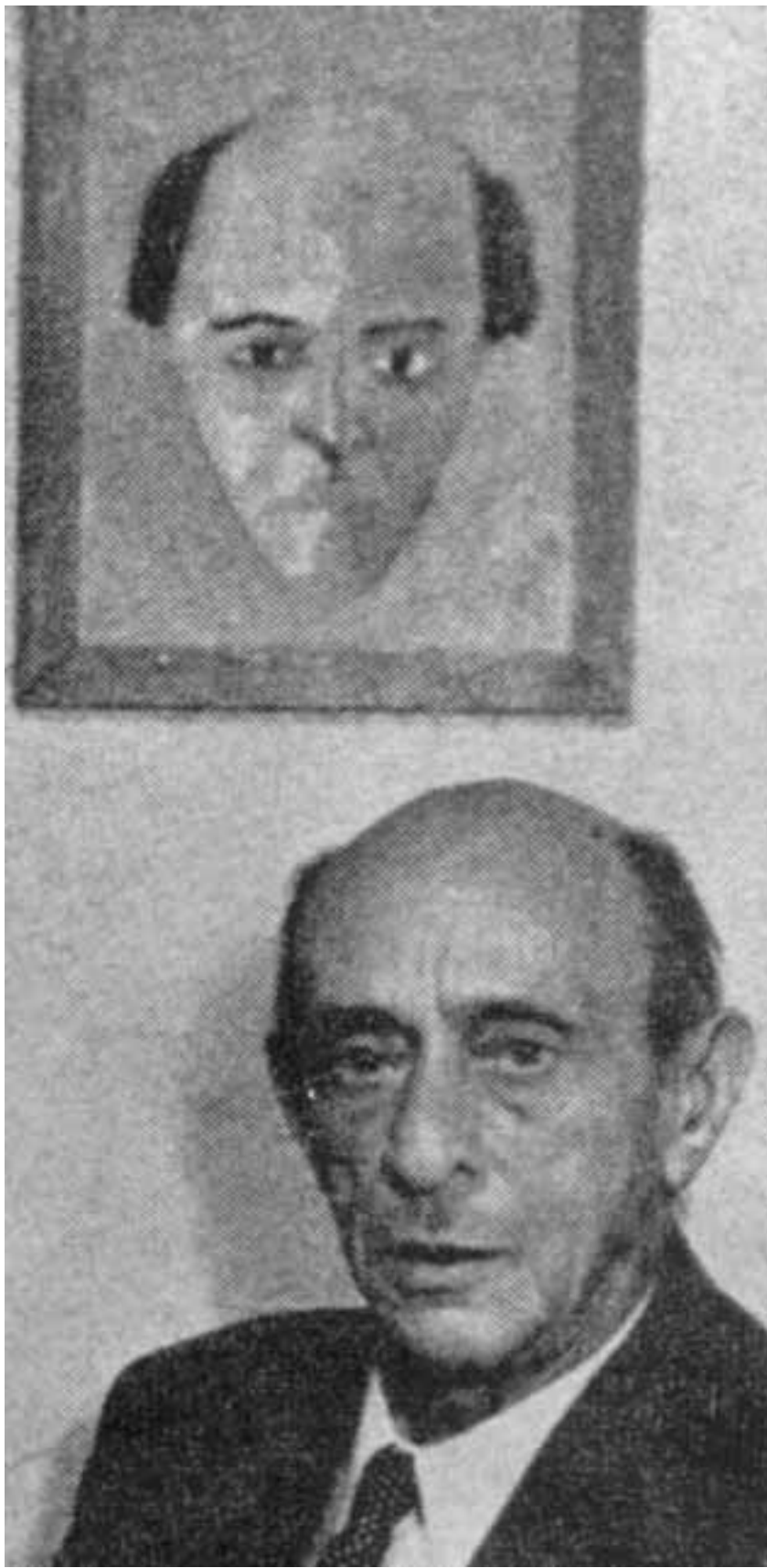
Giordano Montecchi

All'inizio del XX secolo, nel limbo variopinto di ricerche ormai ai margini della tonalità, il radicalismo atonale di Schönberg tracciò una riga per terra. O di là o di qua. E poiché da parecchio tempo il mondo musicale aveva adottato il gergo della politica (almeno da quando Schumann, Wagner e altri avevano inaugurato la pratica dell'inveire contro i colleghi, accusandoli senza mezzi termini di essere dei venduti e dei reazionari), quella riga per terra chiamava alla resa dei conti finale. Separando il tonale dall'atonale, essa separava anche la reazione dal progresso, il falso dal vero, il lenocinio dalla castità, il successo dal calvario, la spazzatura dall'arte.

È fin troppo facile affermare che il secondo Novecento ha travisato Schönberg, azzerandone lo slancio empirista, il richiamo all'individualità dell'esperienza e sopravvalutando la portata delle sue scoperte, facendone la rivelazione di una irreversibile e deterministica realtà storica o ontologica estranea al suo pensiero. Ci sono molte risposte possibili sul perché di questo manicheismo così radicalmente antitonale delle avanguardie del secondo Novecento, sul perché di questa fuga in avanti alla quale Schönberg opponeva l'apparente provocatorio della sua affermazione che «è ancora da scrivere tanta musica in io maggiore». Questa deriva è almeno in parte figlia di una congiun-

tura storica in cui l'ascesa della società di massa e dell'industria culturale alimentava incubi, più che considerazioni razionali. In questo frangente, per molti la battaglia da combattere cambiò di segno. Il vero nemico della neue Musik non era più tanto la lingua antica, ma la lingua volgare, ossia la musica di successo. Le quali avevano quasi nulla in comune, se non l'involucro esterno, quella tonalità che da «storicamente esaurita» divenne anche emblema di falsa coscienza. Da par suo, Schönberg, negli anni del suo soggiorno americano, vergò quell'aforisma tanto inconfutabile quanto ambiguo che ha costituito e costituisce il credo fondamentale delle avanguardie e della modernità: «Se è arte non è per tutti, se è per tutti non è arte». L'idea di una popolare cultura come possibile valore, come inevitabile contropartita di una società democratica, era ancora di là da venire.

Se è inutile negare il fatto che Schönberg coltivò una concezione dell'arte aristocratica, antifilistea e antiplebica, appare totalmente fuorviante giudicarlo un conservatore in virtù di quel suo richiamo alla tradizione che gli impedirebbe di trarre le estreme conseguenze dalle sue scoperte. In realtà quell'ancorarsi al passato è l'antidoto che Schönberg mette in atto contro il rischio di un nuovo dogmatismo, è il segno di quella profonda onestà intellettuale che, senza nascondere l'orgogliosa consapevolezza circa la portata storica del suo contributo, lo spinge a interpretare il suo apporto come frutto di una necessità etica sì, ma individuale, dunque empirica, legata alla propria libera esperienza di artista. E che quindi non cancella, non scomunica, non pone fine, bensì apre, allarga, arricchisce. A quanto pare il messaggio era troppo in anticipo sui tempi.



rapporto di continuità con la tradizione, la coesistenza, inquietante e singolare, dei due volti inseparabili del «conservatore rivoluzionario» (come Schönberg fu definito da Willi Reich). Questa ambivalenza si rende particolarmente evidente proprio nel momento della formulazione del metodo dodecafonico, che nasce da una istanza di «ricostruzione» (alla ricerca di procedimenti che consentano di scrivere pezzi di ampio respiro) e che coincide con una sorta di «ritorno all'ordine». In sé il «metodo per la composizione con 12 note che stanno in rapporto soltanto fra loro» (dodecafonìa) è un metodo di organizzazione e controllo del materiale che ammette le soluzioni stilistiche e formali più disparate. La dodecafonìa si presenta come una sistemazione dell'organizzazione delle alture sulla base acquisita dell'atonalismo e come uno sforzo di estendere al massimo il principio della riconducibilità della composizione ad un unico nucleo di partenza, la serie. Schönberg propose questo metodo come una soluzione personale: esso non sostituisce la tonalità esaurita, adotta procedimenti di organizzazione del materiale non verificabili all'ascolto, non è un ordine normativo, ma un metodo di lavoro che si rivelò di fatto assai utile e fu concepito in modi radicalmente diversi. In Schönberg la prima sperimentazione della dodecafonìa coincide con una svolta stilistica netta, forse ricollegabile allo spirito del «ritorno all'ordine» che percorse l'Europa negli anni Venti. Divenne allora molto evidente la già citata ambivalenza schönbergiana tra continuità storica con il passato e impulso radicalmente innovativo, utopico. Boulez deplorò la contraddizione tra la creazione di un nuovo metodo, la dodecafonìa, e il suo impiego nell'ambito delle forme classiche, dei generi codificati; ma tale contraddizione fa parte della personalità e della poetica di Schönberg, soprattutto nella pienezza della maturità. In generale negli anni Venti e Trenta si nota la tendenza a ripristinare forme classiche e strutture simmetrico-estensive che in precedenza l'espressionistica «necessità interiore» aveva distrutto. Gli anni dopo il 1920 sono caratterizzati da una ritrovata fecondità e da un succedersi di lavori di grande rilievo, fra i quali i due atti dell'incompiuto *Moses und Aron* (1930-32), forse la più straordinaria sintesi di questa fase della maturità di Schönberg, un'opera concepita sotto il segno di una tensione all'estremo, di un anelito all'inesprimibile che ne fa un caso unico nella storia del teatro musicale. È anche uno dei momenti culminanti della riflessione di Schönberg sulla propria identità ebraica, iniziata negli anni Venti e destinata a proseguire fino agli ultimi capolavori, da *A Survivor from Warsaw* (Un sopravvissuto di Varsavia, 1947), sconvolgente testimonianza sullo sterminio, al *De Profundis* (1950). Lasciata la Germania (dove insegnava a Berlino) per stabilirsi negli Stati Uniti, all'inizio delle persecuzioni razziali Schönberg nel 1933 volle tornare alla religione dei padri (da giovane si era convertito al protestantesimo). Nella sua musica, soprattutto dopo il 1936, si delineò una tendenza nobilmente retrospettiva, una vocazione più marcata a recuperare e ripensamenti, che si spinsero fino a ritorni alla tonalità. Poi, intorno al 1945, si profilò un'ulteriore svolta: Schönberg ritrova libertà ed immediatezza nuove (che includono tutta la complessità delle esperienze fino a quel momento compiute), torna ad inventare forme liberissime, indipendenti da schemi e accende la materia sonora di nuove intuizioni. La libertà che caratterizza il suo gesto inventivo nella splendida ultima stagione, oltre che nelle citate opere di ispirazione ebraica, trova forse gli esiti culminanti nella tensione visionaria del *Trio op.45* (1946).

Era nella sua personalità la contraddizione tra l'impulso utopico all'innovazione e il continuo viaggiare nella classicità

Lo trattano come un grande classico: ma non abbiamo ancora finito di fare i conti con la scoperta della dodecafonìa