

Enrico Fubini

MUSICA E REDENZIONE: LA TRADIZIONE KABBALISTICA
E IL TEATRO DI SCHÖNBERG

“Personalmente ho la sensazione che la musica rechi in sé un messaggio profetico che rivela una forma di vita più elevata verso cui l’umanità si evolve. Ed è in virtù di questo messaggio che la musica si rivolge agli uomini di ogni razza e di ogni cultura” (Arnold Schönberg: *Stile e idea*, p. 190, *Criteri di valutazione della musica*).

“Il cuore deve essere controllato dalla testa” (ibid., p. 176, *Cuore e cervello nella musica*)

“Lo spazio a due o più dimensioni nel quale sono presentate le idee musicali è un’UNITÀ” (ibid., p. 112, *Composizione con dodici note*)

Nella musica “non c’è forma senza logica e non c’è logica senza unità” (ibid., 115-6, *Composizione con dodici note*).

Può essere alquanto problematico individuare un qualche rapporto tra la tradizione kabbalistica e il pensiero, l’opera, la biografia di Schönberg: problematico in quanto la kabbalà ebraica è una tradizione di pensiero di grande complessità, di difficile lettura, con ramificazioni molto estese persino nel mondo cristiano, sviluppatesi nel corso di molti secoli, sino ai nostri giorni. Schönberg non possedeva neppure gli strumenti linguistici per poter accedere direttamente ai testi, e a quei tempi le traduzioni in tedesco o in inglese scarseggiavano alquanto. L’approccio del musicista alla tradizione ebraica, a cui, soprattutto dopo la prima guerra mondiale, si era alquanto riavvicinato e a cui si sentiva sempre più legato con il passare degli anni e con l’esperienza diretta delle persecuzioni hitleriane, era limitata alla lettura in traduzione del testo biblico e dei testi dei primi sionisti. Eppure attraverso fonti indirette e persino a volte non ebraiche, come il mistico Swedenborg, possono essersi aperti al

musicista spiragli altamente significativi della mentalità kabbalistica. Non solo, ma si potrebbe anche avanzare l'idea che Schönberg stesso in qualche modo avesse una mentalità e una sensibilità che lo portava vicino al pensiero della kabbalà ebraica. Una lettura dei testi teatrali, da lui stesso scritti, quali *Die Glückliche Hand*, e soprattutto *Die Jacobsleiter*, più ancora forse del più noto *Moses und Aron*, rivela questa inclinazione ad un pensiero, ad una sensibilità, ad un modo di ragionare che potremmo definire in senso lato kabbalistico. Tutto ciò ha bisogno pertanto di una verifica e di un discorso più ampio sia su alcuni principi kabbalistici, sia sul pensiero e sulla musica di Schönberg.

Nella tradizione mistica e kabbalistica ebraica, la musica ha sempre goduto di una posizione di particolare privilegio; i testi di orientamento mistico parlano di musica indubbiamente con maggiore frequenza rispetto ai testi di orientamento razionalistico. Nello *Zohar*, il testo principe della kabbalà ebraica compare spesso la figura del Re David che canta i salmi accompagnandosi con la lira. Anche la lettura del Pentateuco deve essere intonata musicalmente, (la cosiddetta cantillazione biblica) come testimonia già la tradizione ebraica più antica, e non per aggiungere al testo un elemento di piacevolezza ma perché il suo significato concettuale possa pienamente esplicarsi e ciò è chiaramente affermato e ordinato nello stesso *Talmud*, opera che ingiustamente si attribuisce unicamente alla tradizione razionalistica ebraica. Tutti i mistici inoltre affermano che i segni vocalici e musicali della Bibbia si riferiscono ai significati nascosti, quelli più importanti, quelli che non si rivelano altro che ai pochi eletti che sanno coglierli. I *te'amim*, cioè i piccoli segni posti sotto e sopra il testo nella Bibbia che indicano la scansione ritmica e quindi musicale del testo stesso, sono molto piccoli e potrebbero perciò sembrare irrilevanti: ma i mistici pongono l'accento sul fatto che proprio perché essi sembrano essere gli elementi meno appariscenti del testo e tendono a sfuggire all'attenzione sono segretamente importanti ed essenziali e si ritrova in essi i segni della divinità e della rivelazione. I *te'amim* potrebbero anzi rappresentare l'anima segreta del testo, ciò che si rivela al di sotto o al di là del corpo (cioè delle consonanti). Uno dei grandi maestri dell'ebraismo, il Gaon di Vilna, che pure passava per essere un razionalista, affermava che "grazie agli accenti (cioè ai *te'amim*) della cantillazione, noi capiamo

ciò che non è esplicito nella *Torà*, allo stesso modo che i movimenti di un essere umano ne rivelano le intenzioni profonde” (*Commento alla Genesi*, 39, 8). Se un maestro dell’ebraismo razionalista poteva fare queste affermazioni a maggior ragione i mistici percorrevano questa strada con grande convinzione. Per essi la musica o meglio l’elemento musicale della *Torà* è in qualche modo privilegiato rispetto alla lettera e ci aiuta a scoprire ciò che sta al di là della lettera o è nascosto nella lettera stessa. La tradizione mistica e kabbalistica tende così ad evidenziare come l’elemento musicale rappresenti la rivelazione ultima di quegli aspetti più segreti e nascosti del testo, che sono in definitiva i più importanti, quelli che stanno al di sotto o nelle pieghe della lettera del testo. Hayym di Volzin, mistico e cultore della tradizione kabbalistica affermava arditamente che l’anima del testo è costituito dagli accenti e citava un passo dello *Zohar* assai significativo: “I movimenti degli accenti rappresentano la riparazione e la perfezione dell’intelligenza e del discernimento (il saper guardare verso l’alto, verso ciò che è nascosto e non rivelato). Tutti i loro spostamenti (degli accenti musicali) si effettuano con saggezza, discernimento e intelligenza....” (*Zohar hadash, Cantico dei cantici*, 57d).

L’elemento musicale presente nei testi sacri è dunque lungi dall’aver una funzione ornamentale o accessoria: essa rappresenta il livello più alto, più denso, anche dal punto di vista intellettuale, per una piena comprensione del testo stesso. Senza gli accenti, senza la musica dunque, un testo è monco e in buona parte privato del suo significato. Si può quindi parlare per la musica di un suo potere di redenzione nei confronti del testo in quanto ne svela i suoi significati profondi: ovviamente per capire questo carattere della musica bisogna mettere tra parentesi e dimenticare per un momento le modalità con cui è stata intesa nel mondo occidentale, sia nella tradizione greca che in quella medioevale e moderna in cui, pur attraverso molte oscillazioni, la musica è sempre stata concepita e praticata come un linguaggio a sé, dotato di una sua maggiore o minore autonomia, ma pur sempre come un linguaggio diverso da quello verbale. La musica nella tradizione occidentale può spesso trovare un’unione, un incontro, anche se difficile, anche se problematico e denso di compromessi con la parola; si tratterà magari anche di una fusione, di un avvicinamento tra pari o tra linguaggi di diverso livel-

lo; ma si tratterrà pur sempre di un incontro tra due linguaggi sostanzialmente eterogenei.

La tradizione ebraica post-biblica ha invece abolito ogni possibilità d'intendere la musica della parola o meglio la musica del discorso come un qualcosa di isolabile dalla parola stessa, come un elemento dotato di una sua possibile vita indipendente. La tradizione mistica in questo campo non ha innovato nulla, ma ha solamente accentuato ciò che era già presente nella tradizione talmudica, evidenziando e sottolineando il fatto che intonare musicalmente la parola, il discorso, significa raggiungere il suo coronamento concettuale, il suo più alto livello interpretativo; il canto così inteso rappresenta la via che dà l'accesso ai segreti più intimi e riposti del testo stesso. Spesso il canto del Re Davide, nei testi mistici e in particolare nello *Zohar*, viene citato come la forma più alta di preghiera e di lode a Dio. Questo canto trova nella notte la sua ora più appropriata per esplicitarsi. Durante le ore notturne, infatti, Dio ascolta i canti di lode che gli vengono rivolti e non appena appare la luce del giorno, spanderà sul mondo la sua generosità e benevolenza. Già in un Salmo citato dallo *Zohar* viene detto: "Tutti i giorni il Signore mi manda la sua bontà e tutte le notti il canto in suo onore è sulle mie labbra e costituisce preghiera a Dio che mi dà la vita" (*Salmi*, 42, 9). Sono numerosissimi passi dello *Zohar* in cui ritorna l'immagine del canto, sia degli angeli che degli uomini, associato all'immagine della notte e dell'oscurità: il significato di questo legame va ravvisato nel fatto che l'oscurità è propizia allo studio e il canto pertanto è ancora una volta concepito come una forma di studio della parola divina.

Molte sono le citazioni che si potrebbero fare dallo *Zohar* e da molti altri testi del misticismo ebraico sul valore e il significato della musica e sarebbe comunque azzardato trarre da questi passi linee sistematiche di pensiero. Pertanto non si può fare a meno di notare come pur in questi accenni numerosi ma frammentari, a volte persino contraddittori o incoerenti emergano tuttavia alcune costanti. Si è già detto come per lo più il misticismo ebraico non faccia che accentuare temi già presenti anche nel pensiero di orientamento più razionalistico. Nello *Zohar* indubbiamente viene posto l'accento sul valore particolare del canto come strumento di accesso privilegiato all'esperienza del divino. Ma sempre viene mantenuto fermo un principio presente in tutto l'ebraismo che tende a concepire la musi-

ca, in particolare nella fattispecie del canto, priva di una sua vita autonoma. Il canto infatti s'intreccia con la conoscenza, con l'interpretazione stessa dei testi di cui anzi diventa lo strumento privilegiato, s'intreccia strettamente con la vita stessa dell'uomo nella sua globalità intesa come processo di avvicinamento progressivo a Dio. Per il canto nessuna autonomia e tanto meno autonomia artistica nel senso occidentale del termine; ma neppure esso è visto in una funzione strumentale come mezzo per sostenere e rendere più gradevole la preghiera e lo studio. Il canto per l'ebraismo fa parte dello studio, è esso stesso preghiera e studio e spesso nella sua forma più alta e più completa.

Ma torniamo ora a Schönberg: cosa ha a che fare tutto quanto precede con la dodecafonia, con il teatro e più in generale con la musica del compositore viennese? Come già si è detto, Schönberg non aveva letto né lo *Zohar* né presumibilmente altri testi della mistica ebraica. Eppure certi temi si possono assorbire per tante altre vie, per vie indirette, soprattutto se si è disposti ad assorbire tali stimoli per propensione intellettuale e se si è in sintonia con un certo modo di sentire.

Indubbiamente le opere di Schönberg per lo meno a partire da *Die Jacobsleiter* sono esplicitamente legate ad una ricerca religiosa. In una personalità come Schönberg non si può scindere la sua produzione musicale vera e propria, dai suoi scritti teorici e non teorici, dalla saggistica, dal suo ricchissimo epistolario e soprattutto dai testi delle sue opere teatrali messe in musica e non messe in musica. In una lettera all'amico musicologo Henri Hinrichsen del 1914 scriveva: "Vorrei che in me si vedesse una cosa, la cosa a cui aspiro: essere espressione in suoni (*ein tönender Ausdruck*) dell'anima umana e del suo anelito a Dio". In fondo da allora Schönberg è rimasto fedele a quest'affermazione e la prima opera che rappresenta in qualche modo l'espressione di questo anelito e insieme l'idea che la musica ne possa essere l'incarnazione più consona è *Die Jacobsleiter*, oratorio rimasto non a caso incompiuto, il cui testo è stato scritto nel 1915 e la parte musicale terminata nel 1917. È cosa nota che Schönberg trasse ispirazione per il testo del *Die Jacobsleiter* anzitutto dalla *Genesis*, per il ben noto sogno di Giacobbe. Ma l'impianto generale del testo proviene dal romanzo *Seraphita* di Balzac, il quale a sua volta si era ispirato al mistico svedese Emanuel Swedenborg del diciot-

tesimo secolo. Ciò che è meno noto è che lo stesso Swedenborg affondava le sue radici nella mistica ebraica e aveva una fonte ben precisa, il famoso Rabbi Loewe, detto il Maharal di Praga, il grande mistico e kabbalista ebreo del sedicesimo secolo, noto anche come il creatore della leggenda del Golem. Ed è proprio nei testi del Maharal di Praga che si possono ritrovare tanti elementi della religiosità schoenberghiana e della sua inclinazione, forse in parte inconsapevole, verso la kabbalà ebraica. Per questi aspetti il testo ed anche la musica di *Die Jacobsleiter* è fondamentale; ma tutti gli elementi della mistica kabbalistica si ritrovano anche in altre sue opere, dal *Moses und Aron*, sino al *Kol Nidré*, al *A Survivor from Warsaw* e ai *Salmi moderni*.

Anzitutto chi scorra gli scritti di Schönberg, il suo epistolario, la raccolta di saggi *Stile e idea*, non tarderà ad accorgersi che l'interesse del musicista inventore della dodecafonia, per il valore dei numeri ha qualcosa di curioso e di sospetto. È ben noto che i kabbalisti hanno sempre adoperato i numeri e la traduzione in numeri delle parole ebraiche (in ebraico i numeri si esprimono con le lettere dell'alfabeto) come metodo interpretativo del testo biblico, associando parole lontane tra loro per il loro significato ma dall'eguale valore numerico (la cosiddetta *Ghematria*) per scoprire significati nascosti del testo. Indubbiamente nell'elaborazione del metodo dodecafónico, oltre ovviamente alle motivazioni di ordine storico e teorico prettamente musicali, ci sono delle motivazioni che potremmo chiamare di ordine mistico-numerico, come si può facilmente ricavare dalla lettura di molti testi schönberghiani nonché dalla sua passione per l'invenzione di giochi in cui il fattore numerico fosse prevalente. In ogni gioco numerico ovvero, nel caso della musica, nella manipolazione della serie dodecafónica che deve stare alla base del pezzo musicale, vi è l'idea che "L'impiego di queste forme a specchio corrisponde al principio della percezione assoluta e unitaria dello spazio musicale" (ibid., p. 116-7, *Composizione con dodici note*). È presente in modo costante nel pensiero di Schönberg la dialettica tra molteplicità e unità: il dodici, il numero di note della serie, è sempre concepito in funzione dell'unità dello spazio musicale, sia in senso melodico che armonico, e la stessa invenzione creativa della serie dodecafónica è sempre in vista dell'unità dell'opera, così come avviene nel *Moses und Aron*, costruito tutto su un'unica serie. Ma il dodici-

ci è il doppio del sei e *Die Jacobsleiter* si fonda già su una serie di sei note. Cosa si nasconde in questi due numeri che hanno parte così fondamentale nell'opera di Schönberg? Uno studioso di Schönberg, Alexander Ginger (Alexander Ringer, *The Composer as Jew*, Clarendon Press, Oxford 1990), nota che dodici sono le tribù d'Israele e i figli di Giacobbe, che sei sono i giorni della creazione: il numero sei e l'idea della sua pienezza e perfezione fa parte di una secolare tradizione non solamente ebraica che va da Pitagora a Zarathustra, da Agostino a Zarlino e a Swedenborg, e ovviamente ai pensatori kabbalisti, dai tempi di Pitagora sino ai giorni nostri. Inoltre il numero sei corrisponde ai sei lati del cubo e forse non è un caso che nel testo di *Die Jacobsleiter*, l'Arcangelo Gabriele inizi la sua perorazione dicendo con un discorso sibillino ma con evidente allusione alle sei dimensioni dello spazio: "A destra o a sinistra, avanti o indietro, salendo o scendendo – bisogna andare avanti, senza domandare che cosa vi stia dinanzi o dietro. Questo deve rimanere segreto: voi potete, dovete dimenticare, per adempiere il compito". La mistica sapienza del Maharal circolava largamente in Europa nel XVI secolo, e ve n'è larga traccia persino nelle opere di Keplero e più tardi, come già si è detto, negli scritti di Swedenborg: ma in fondo bastava a Schönberg la lettura attenta della Bibbia per ritrovare più volte il 6 e il 12. Con ciò non si pensi ad un ingegnoso gioco con i numeri di cui la dodecafonia potrebbe essere lo sbocco. La musica – è ancora Schönberg che scrive – "non è affatto una delle tante forme di divertimento, ma la presentazione, da parte di un poeta musicale o di un filosofo musicale, di idee musicali che devono corrispondere alle leggi della logica umana, ed essere quindi parte di ciò che l'uomo può percepire, ragionare ed esprimere...". (ibid., p.111-2, *Composizione con dodici note*). Ma la musica è ancora qualcosa di più di un'idea musicale, è "un messaggio profetico".

Indubbiamente *Die Jacobsleiter* rappresenta anche la prima intuizione del futuro sistema dodecafónico. Così Schönberg definiva il processo mentale che lo aveva condotto a questa composizione in uno scritto del 1950: "Per garantire l'unità, che è sempre stata la mia principale preoccupazione, concepì il progetto di costruire tutti i temi principali dell'intero oratorio sulla base di una serie di sei note: do diesis-re-mi-fa-sol-la bemolle. Dopo essermi ritirato dall'Università di Los Angeles mi misi al lavoro per terminare *Die*

Jakobsleiter, e scoprii col massimo piacere che questo inizio era una vera e propria composizione con dodici note....”. L’esigenza di unità, che d’altra parte ha evidenti connessioni con la concezione del monoteismo ebraico tante volte riaffermato da Schönberg in tutto il suo rigore metafisico, si ritrova alla base di questa come di altre sue grandi composizioni. Come afferma Giacomo Manzoni nella sua biografia di Schönberg, “...i principi essenziali della dodecafonia si venivano profilando in modo inconscio già in questa composizione, dove la serie indicata di sei note diventa elemento cementatore, nelle vesti ritmiche più diverse, di tutta la partitura. Ed è probabile che questo tipo di unità tematica trovi la sua motivazione nelle parole che Gabriele pronuncia verso la metà del monologo conclusivo, nella parte non musicata dell’oratorio: “Signore, redimici dalla nostra singolarità! Fa che di nuovo siamo un tutto in quel tutto di cui ora siamo parte”. Manzoni intravede in questo ideale di sublimazione dei materiali musicali in comunione con il principio mistico dell’unione del tutto, l’influenza di letture indiane e di Tagore in particolare, ma trascura di indicare come la matrice più vicina di tale pensiero sia indubbiamente la kabbalà ebraica. Infatti questo processo di avvicinamento all’unità o al tutto, o all’infinito (*ein sof* della Kabbalà) attraverso i gradini della scala nel sogno di Giacobbe, avviene attraverso la preghiera.

Il tema della preghiera e della sua funzione ricorre molte volte nel pensiero di Schönberg e compare per la prima volta proprio in *Die Jakobsleiter*, collegato strettamente al tema della redenzione; così afferma ancora l’arcangelo Gabriele: “Su ogni gradino si cade nella colpa; e la preghiera di ciascuno può cancellare la propria. Ma Lui che sta più in alto, deve distinguersi da chi è più in basso: è vicino chi in ogni azione ricerca Dio; ma ciascuno, mediante la forza della sua preghiera, raggiunge un certo grado di prossimità. L’insegnar loro a pregare, sia il compito dei loro pastori. Il miracolo dell’anima: pronunciare una preghiera che sollevi tutto l’essere, che abbia la forza di spingere verso l’Altissimo, questo miracolo, al pari di nessun altro miracolo pur contraddicente a natura, mostra all’anima l’esistenza dell’Eterno e la via per giungere a Lui..... Imparate a pregare, bussate e vi sarà aperto”. Così termina la perorazione di Gabriele, ma il tema della preghiera ritornerà più volte, sino agli ultimi mesi della vita di Schönberg, nei suoi *Salmi moderni*: “Anche se non impetra

benedizione e grazie, la preghiera è pur sempre espressione di umiltà profonda..... Chi prega, chi implora in umiltà profonda, esprime così, nel modo più chiaro, la sua sottomissione al sapere universale dell'Onnipotenza. Preghiamo in umiltà" (*Salmo 13*); ed ancora nel *Salmo 1*: "E tuttavia prego, così come prega ogni cosa vivente; tuttavia imploro grazie, miracoli ed esaudimenti. Tuttavia prego, perché non voglio privarmi del beatificante sentimento dell'unità, della comunione con te". Il tema della preghiera è dunque strettamente legato al tema della redenzione ed infine, potremmo ancora aggiungere, al tema della musica come strumento di preghiera.

Può essere utile, infine, mettere a confronto due opere, seppur molto dissimili come il *Moses und Aron* e *A Survivor from Warsaw*. È ben nota la fine della parte musicata del *Moses und Aron*, nelle tragiche parole di Mosé: "Dunque son vinto! Ed era tutto follia ciò che ho pensato e non può né deve essere detto! O parola, parola che mi manca!" Il dramma di Mosé è di non avere i mezzi per esprimere, per comunicare al popolo il messaggio monoteista nella sua purezza cristallina. D'altra parte Aronne ha ben capito il problema e all'inizio del terzo atto non musicato si rivolge a Mosé dicendo: "Per immagini dovevo parlare, mentre tu parlavi per concetti; al cuore, mentre tu parli al cervello". La comunicazione difetta pertanto in entrambi i casi e il dramma rimane aperto, senza prospettiva di soluzione. Forse il canto o la preghiera nella sua forma più pregnante, cioè nel canto stesso, può offrire l'unica via di accesso al divino, così come avveniva al Re Davide quando di notte pregava con il suo canto. E così sarebbero nati i Salmi! Ora, in tutt'altro contesto, in un contesto ben più tragico, avviene qualcosa di simile ne *A Survivor from Warsaw*. Nel racconto drammatico del sopravvissuto, rotto dall'emozione e dal ricordo del ritmo disumano della conta dell'ufficiale nazista in cui l'uomo appare spogliato di qualsiasi parvenza di umanità, all'improvviso è come se si squarciasse il cielo: dagli uomini condannati alla camera a gas, pressoché morti per le violenze, umiliati, straziati e disumanizzati come i loro torturatori, all'improvviso si leva un canto, lo *Shemà Israel* (*Ascolta Israele*), la preghiera base dell'ebraismo, la dichiarazione di fede, "l'antica preghiera per lunghi anni dimenticata" come dice Schönberg stesso. Il potere redentore della musica e della preghiera, parola e musica totalmente fuse in un'unica espressione, si rivela qui in tutta la sua pienezza. La

parola che mancava a Mosé viene ritrovata nel canto corale dai condannati: il cupo risuonare delle grida dei nazisti sembra dissolversi d'un tratto e la luminosità della melodia e delle parole dello *Shemà Israel* si diffonde restituendo all'uomo, anche se per pochi istanti, l'umanità perduta.

È stato notato che il primo versetto dello *Shemà*, in ebraico, e solamente in ebraico, è composto di sei parole. Ancora una volta il fatidico numero sei ritorna in questo drammatico racconto, numero che nell'immaginario kabbalista ripreso con tanta fortuna dal Rabbi Loewe, dal Maharal di Praga, sta alla base della creazione del mondo. Il cerchio si chiude in qualche modo: dalla creazione alla redenzione finale, in un processo infinito in cui la preghiera rappresenta nel suo valore musicale l'unico strumento a disposizione dell'uomo nella sua faticosa ascesi verso l'Unità. Forse è proprio questo il concetto kabbalista che sta alla base di tutto il pensiero musicale dello Schönberg mistico e musicista.