



*A*nton *R*ubinstein *S*ymposium

ARS



Con il patrocinio del Comune di Roma – V Municipio

Notiziario dell'Associazione Culturale "Anton Rubinstein" di Roma

Via Ernesto Rossi 16/16A- 00155 Roma. Tel.06.40800613- 347.8012813 – 347.3826798 – c.f. 97294400581

Direttori artistici: Sara MATTEO e Sasha BAJCIC

www.antonrubinstein.net

VIAGGIO NELLA SONATA OP.111 DI BEETHOVEN TRA LETTERATURA E FILOSOFIA

di Romeo Ceccarelli Paxton



Introduzione: dall'Illuminismo al Romanticismo.

Il quadro storico.

Il posto della musica

Kant

Goethe

Beethoven

Cenni generali sulla vita e sulle opere

L'ultima produzione di Beethoven

Le ultime sonate.

La Sonata op.111

Storia della composizione

Struttura e significati

Conclusione

1.INTRODUZIONE.

DALL'ILLUMINISMO AL ROMANTICISMO

1.1 Il quadro storico

Il secolo XVIII è un'epoca di grandi trasformazioni sociali e culturali, è l'epoca in cui tutto il pensiero dei secoli precedenti e tutte le nuove forme di organizzazione economica, culturale e politica che ne erano derivate raggiungono un punto tale di sviluppo e di maturazione da non poter proseguire oltre senza creare crisi drammatiche. Le contraddizioni socio-economiche non trovano più possibilità di compensazione e il conflitto tra l'aristocrazia che basava il suo potere e il suo benessere sul lavoro delle classi sociali inferiori, e l'avanguardia di queste classi, costituita soprattutto da una forte borghesia imprenditoriale, commerciale, intellettuale, scoppia verso la fine del secolo (1789) con una deflagrazione (la Rivoluzione Francese) di proporzioni epiche e di portata storica. Gli anni della rivoluzione segnano il passaggio, nella società europea, dalle ultime sopravvivenze di tradizione feudale alle prime manifestazioni organiche del mondo moderno. Sembra, anche se non è confermato, che quando ricevette la notizia che a Parigi era stata proclamata la repubblica, Immanuel Kant intonò con le lacrime agli occhi il biblico osanna di Simeone. L'aneddoto sintetizza molto bene le speranze e gli entusiasmi che la Rivoluzione francese destò negli spiriti più illuminati della cultura tedesca del tempo. Le condizioni che favorirono questa esplosione furono anzitutto economiche e si possono riassumere nello spostamento del baricentro produttivo dalle attività agricole, fortemente controllate dal potere nobiliare, alle attività commerciali, imprenditoriali, manifatturiere, industriali che avevano il loro cuore nei grandi centri urbani. Ma vi furono anche

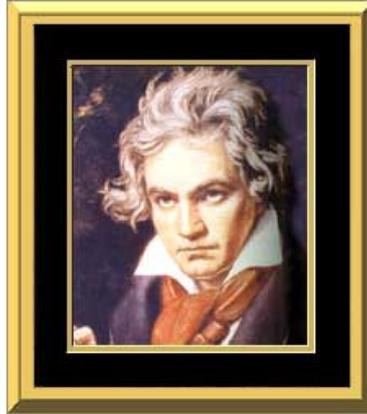
condizioni meno legate a questioni di potere e più connesse con i modi di ragionare e di interpretare il mondo. L'idea della dignità dell'uomo ad esempio, ossia del rifiuto di interpretare le differenze di classe e di potere come differenze di diritto e di qualità umane, grande tema che circolava in Europa fin dall'epoca del Rinascimento, arriva ora a includere nel consorzio degli uomini cosiddetti "civili" non solo le classi meno abbienti, ma anche i suoi rappresentanti più esotici e lontani, spesso considerati ai confini del regno animale: il mito del "buon selvaggio" dell'uomo primitivo che vive a contatto con la natura in una sorta di paradiso terrestre incontaminato, vergine e civilissimo, ebbe grande fortuna negli ambienti intellettuali di quell'epoca. I maggiori divulgatori delle trasformazioni di coscienza che il Settecento veniva maturando sotto la spinta di questi avvenimenti, furono i "philosophes" francesi, veri maestri di pensiero per tutta l'Europa. La "filosofia dei lumi", cioè dei lumi della critica e della ragione contro i pregiudizi, i fanatismi, i dogmatismi, le sopravvivenze di medioevo, ebbe in quei pensatori, da Voltaire, a D'Alembert, a Diderot, a Rousseau, il suo nerbo più consistente. Il pensiero "illuministico" subisce il fascino di due poli opposti attorno ai quali continuamente si muove e che costituiscono anche l'anima della sua vitalità e dialettica interna: da un lato l'esaltazione dei valori basati sulle scoperte scientifiche, sulle invenzioni tecniche, sul progresso inteso come graduale espandersi delle facoltà razionali dell'uomo oltre che del suo dominio sulla natura; dall'altro l'esaltazione dei valori dell'emotività individuale, la scoperta che l'uomo è tale anche in quanto possiede sensibilità ed è capace di affetto; e l'idea che queste doti fanno parte organica della sua dignità da preservare anche se si manifestano in persone umili.

L'affermazione della razionalità come valore preminente e l'individuazione del valore del sentimento e delle emozioni si ritrovano in modo esemplare anche, naturalmente, nel mondo della musica e nei fitti e vivaci dibattiti fioriti a questo proposito nell'Europa del Settecento.

1.2 Il posto della musica

Anche la musica è chiamata in causa. Essa aveva avuto scarso conto presso il razionalismo cartesiano del Seicento perché veniva ritenuta produttrice di piacere in quanto subordinata ai sensi e quindi priva di contenuto concettuale, ma ora acquista uno spessore filosofico del tutto nuovo. La musica aveva sempre sofferto di un'isolamento rispetto al mondo della cultura e dell'arte sino al Settecento. Il musicista del Rinascimento ('400 e '500) non partecipava al fermento spirituale proprio del suo tempo. Pur nella fioritura della polifonia la figura del compositore come quella dell'esecutore rimanevano confinate nell'ambito dell'artigianato e la loro arte era per lo più concepita in funzione dell'accompagnamento alla poesia, alla canzone, al madrigale. All'inizio del Settecento affiora invece una nuova poetica nel nome della *galanterie*, più incline alle piacevolezze e alle eleganze delicate, e piuttosto orientata, almeno tendenzialmente, verso il clavicembalo e le piccole formazioni. (**I ascolto**: *Paradisi (1707-1790): Toccata*). Anche la corrente razionalista (con Leibniz) opera una rivalutazione della musica mediante il riconoscimento in essa di un contenuto matematico e dunque "naturale". Questa nuova estetica tende a sottolinearne gli elementi emotivi e sensoriali, individuando appunto in questi (al contrario di Cartesio) la componente "naturale" sulla base di un concetto secondo il quale natura è uguale a sentimento. Concetto che viene allora affermandosi e che tanta parte avrà nei futuri sviluppi della musica. Nell'ambito della musica, la corrente razionalistica francese è rappresentata da Jean-Philippe Rameau (1683-1764) il quale pone le basi della nuova scienza armonica, che concepisce gli accordi come agglomerati di suoni emananti dal suono fondamentale, che ne esprime inequivocabilmente la funzione tonale. L'opera di Bach (1685-1750) realizza la sintesi tra l'antica tradizione contrappuntistica e il moderno sistema tonale. A poco a poco il sistema contrappuntistico perde il suo ruolo predominante, tende a semplificarsi, sino

ad apparire come una delle forme di ornamentazione. Con lo stile "galante" del periodo rococò si fa ormai netta la tendenza allo stile lineare, in cui alla dialettica delle voci subentra la tensione armonica, che poi tanta parte avrà nella musica romantica.



Di fatto, è nell'ultimo Beethoven che inizia l'addio, il commiato alla musica tradizionale. L'addio non è solo alla tonalità organizzata quale si era venuta svolgendo dal '600 in poi, ma più in generale al suo impianto "espressivo-rappresentativo", risultato di una visione del mondo armoniosa, dove l'uomo si sentiva a casa, "in patria", e che era il frutto ultimo della rivoluzione copernicana, dell'Umanesimo e del Rinascimento, e che è anche il mondo di Bach. Un suo preludio mi sembra renda sufficientemente esemplificativa questa serenità sostanziale che pervade quasi tutta la musica di questi tempi, ed è il [**II ascolto**] *primo preludio in Do maggiore dal libro I del Clavicembalo ben temperato*.

Naturalmente anche in Bach si trovano momenti di pathos e di drammaticità, ma l'atmosfera generale della sua musica e successivamente anche in quella di Haydn, Handel, Mozart e in genere di tutto questo periodo è tipica di un mondo positivo, che crede nel valore fondante della fede unita alla ragione, o, per meglio dire, filtrata dalla ragione; in cui l'irrazionale, il nascosto, il segreto, il non spiegabile, che tanta parte avrà dal Romanticismo in poi, non si è ancora manifestato.

In Haydn (1732-1809), per esempio, che è fondamentalmente un illuminista (pur con degli spunti preromantici nel colorismo e in talune masse orchestrali) la natura è vista come fonte di bene, gioia, operosità, ma anche in maniera arcadica (seicentesca). E questo influsso si trova nel primo Beethoven, in Schubert, Weber, anche se già nel trasparente linguaggio musicale di Mozart (1756-1791) fanno il loro ingresso qua e là sonorità "brutali" e "aspre", per esempio nel "Ratto del serraglio". Segno che già nel momento dell'apoteosi illuministica del sistema tonale, la compattezza dello stesso comincia a

presentare le prime crepe, si notano le prime avvisaglie della "dissoluzione" che sta per sopraggiungere.

Ed è proprio in Beethoven (e non sorprende che ciò accada in lui che di fatto si trova a vivere in uno stato di lacerante, disperata scissione dal mondo esterno, data la sua totale sordità fin dall'età di trenta anni) che comincia a sgretolarsi questo senso di fidato rapporto con le cose dapprima silenziosamente e poi in maniera urlata con il *Quartetto op.133* (1826). Ma torniamo agli ultimi decenni del '700 e ai primi anni dell'800, esaminando da vicino alcune date. Sono le date di nascita e di morte di tre uomini che segnano il trapasso dal mondo postrinascimentale all'età moderna. Il filosofo Immanuel Kant (1724-12.2.1804), lo scrittore e poeta Wilhelm Goethe (1749-1832) e il musicista Ludwig van Beethoven (1770-1827). Quando il Settecento sfocia nell'Ottocento essi hanno rispettivamente 76, 51 e 30 anni, ma anche se tra il filosofo ed il musicista corrono circa due generazioni, si può parlare di contemporaneità per ciò che riguarda la struttura generale del loro sentire e del loro pensiero, che chiude un'epoca, e ne apre una nuova.



1.3 Immanuel Kant (1724-1804) La Critica della Ragion pratica del 1788 si conclude con questa frase: "Due cose riempiono l'animo di ammirazione e venerazione sempre nuova e crescente, quanto più spesso e a lungo la riflessione si occupa di esse: il cielo stellato sopra di me, le legge morali dentro di me". Nel VII quaderno di Conversazione, con forte commozione Beethoven cita senza commento queste ultime parole ("il cielo stellato sopra di me, la legge morale dentro di me") concludendo con "Kant !!!" E' evidente l'ammirazione, e, implicitamente, l'adesione, di Beethoven al nucleo essenziale della filosofia kantiana. Immanuel Kant si pone alla confluenza di due grandi correnti di pensiero, che si erano fronteggiate per tutto il '600 e il '700 per quanto riguarda il rapporto conoscitivo che si instaura tra il soggetto conoscente e l'oggetto conosciuto. Da una parte il razionalismo cartesiano postulava la possibilità per la ragione umana di conoscere universalmente la realtà prescindendo dalle sensazioni, che, in quanto tali erano soltanto foriere di soggettività. D'altro canto la corrente empiristica inglese (Locke, Hume ecc.) accentuava invece la necessità che proprio dalle sensazioni si dovesse partire per avere una conoscenza concreta e non astratta. Kant sintetizza criticamente (dal greco krino=giudicare, e non criticare) queste due posizioni, postulando la possibilità di conoscere tramite un intelletto che partendo dai dati empirici e particolari delle percezioni sensoriali riorganizza gli

piccola pubblicità

Mancini

Pianoforti

strumenti musicali

Ciampino, Via di Morena 109
Tel. 06.7911787 – 06. 7912027

stessi in base a categorie universali proprie dell'intelletto stesso. E' evidente che su questa base, determinate nozioni di cui non c'è conoscenza sensoriale diretta come i concetti di Dio e anima, non sono conoscibili e di fronte a loro l'uomo deve porsi in modo agnostico. E' però altrettanto vero che questi concetti vengono recuperati non più sotto il profilo conoscitivo, ma sotto l'aspetto morale. E vediamo in che modo Kant considera la moralità. Nelle nostre azioni, noi possiamo decidere di agire sulla base di due impulsi. Se decidiamo di compiere una certa azione perché questa ci procura un vantaggio, noi mettiamo in essere quello che Kant definisce *imperativo ipotetico*: per esempio, lo studente studia perché così facendo, è promosso. Egli cioè si basa su un ragionamento: se studio, sono promosso, e studio solo perché raggiunge questo obiettivo; se questo obiettivo non ci fosse, non studierei. Ecco perché si chiama ipotetico; perché l'azione dello studiare è subordinata ad un obiettivo da raggiungere, che è esterno all'azione stessa dello studiare. Questa è un'azione indubbiamente morale, ma basata su una moralità esterna all'azione stessa, e quindi non assolutamente morale. La vera azione morale non può essere basata su un imperativo di tal fatta. Essa deve essere basata su un imperativo che trovi in se stesso la sua ragion d'essere, non in qualcosa di esterno. In altre parole, tornando all'esempio di cui sopra, la vera azione morale per lo studente è basata su questo ragionamento: io studio perché è mio dovere studiare, non perché ottengo un beneficio, ma soltanto per il fatto che, in quanto studente, il mio dovere è studiare. Tale imperativo si chiama *categorico* perché sono io stesso a darmelo, e trova la sua giustificazione in se stesso, senza richiamo a benefici esterni. Così facendo io affermo anche nel modo più assoluto la mia *libertà*, perché sono io stesso che decido delle mie azioni, sono io stesso che me le pongo come obiettivi finali. Le mie azioni, cioè, in quanto determinate da ciò che io stesso riconosco come mio dovere, sono fini a se stesse, e non un mezzo per raggiungere altri fini esterni alle azioni stesse. E' appena il caso di notare come il campo di azioni della libertà inerisca l'anima, cioè quanto di più profondo ed inconoscibile per l'intelletto esista nell'uomo. Il riconoscimento dell'esistenza dell'anima, riconoscimento non conoscitivo, ma etico, porta anche all'esigenza dell'esistenza di Dio come garante dell'esistenza dell'anima stessa. Cioè le idee di Dio e anima devono essere gli elementi fondanti per ammettere una morale umana libera; senza di essi non esisterebbe libertà, non esisterebbero principi etici. Ritornando quindi alla massima kantiana, il cielo stellato simboleggia il mondo, che l'occhio può vedere, l'intelletto può analizzare ma non conoscere nella sua più intima essenza; la legge morale simboleggia l'anima

umana, basata sulla libertà, che autonomamente fornisce all'uomo la struttura dei doveri etici cui egli stesso, liberamente, decide di sottoporsi nelle azioni della sua vita. Ci siamo dilungati un poco sulla concezione etica kantiana perché la si ritrova in Beethoven e seguiremo meglio la musica beethoveniana se comprendiamo l'insegnamento kantiano secondo cui Dio e anima sono idee-guida, puri prodotti della ragione, non verificabili criticamente, ma tali da introdurre la libertà nell'azione morale. Nel Finale del *quartetto per archi op.135* di Beethoven vi è apposto un motto: "Deve essere?". " Sì, deve essere". Che cosa vuol dire? Parafrasando, il suo significato è: "la decisione era difficile da prendere, ma, comunque, per dovere, deve essere presa". Per *dovere*, cioè per un imperativo categorico ed universale, al di sopra e al di là di ogni contingenza, di ogni opportunismo, di ogni calcolo. Il mondo spirituale di Beethoven risulta saldamente ancorato all'idea kantiana dell'infinito, della religione, della moralità; il suo far musica è profondamente legato al suo impegno etico. In via definitiva possiamo dire che lo scopo della vita di Beethoven, lo scopo kantiano che Beethoven stesso decise di seguire come dovere assoluto, il suo umanesimo kantiano, fu quello di servire la musica, e non la moda, l'arte e non la convenienza. Il rigore morale che Beethoven decise di seguire nella sua vita e nella sua arte fu pari al rigore morale della vita e del pensiero di Kant.

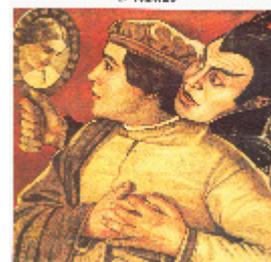


1.4 Wolfgang Goethe (1749-1832)
Johann Wolfgang Goethe nasce il 28 agosto 1749 a Francoforte sul Meno da una benestante famiglia borghese. Fin da giovane mostra una chiara attrazione, attraverso l'influenza di Herder (che era stato allievo di Kant a Königsberg), per quel fenomeno particolarissimo che era lo *Sturm und Drang* ("Tempesta e Impeto"), che sottolineava il passaggio dal soggettivismo lirico all'individualismo titanico, di cui è espressione il *Prometheus* del 1771. Anche il suo primo romanzo di successo europeo *I dolori del giovane Werther* del 1774 risente fortemente di questo influsso. Di fronte ai grandiosi rivolgimenti della rivoluzione in Francia, Goethe rimane non estraneo, ma sicuramente sconcertato. Mentre poeti, filosofi, scrittori e tutti quelli che avevano contribuito al rinnovamento della Germania del Settecento salutarono la Rivoluzione francese come l'avveramento di tutti gli ideali di libertà e umanità del secolo, Goethe tace. Non è affatto convinto che la migliore Costituzione di questo mondo o la più radicale

rivoluzione possano portare vantaggi all'umanità, se si prescinde dall'educazione dell'individuo, suo costante punto di riferimento mentale e letterario. Scrive moltissime opere di carattere storico, letterario, poetico, scientifico ecc. tra cui il *Wilhelm Meister* (1795). Goethe guarda con scetticismo alla involuzione nazionalistica; per lui «la patria è ovunque e in ogni luogo». Non ama più le tinte forti, le personalità troppo pronunciate e di spicco: tende al poliedrico, allo sfumato. Ne è espressione il romanzo *Le affinità elettive* (1809), un romanzo per pochi, una musica da camera più che un'epopea.

Il *Faust* è l'opera più famosa di Goethe ed era anche l'opera della sua vita: dai primi frammenti al termine della seconda parte dell'opera passano 60 anni, in cui si susseguono varie versioni, anni di febbrile lavoro e decenni di interruzioni.

Faust



La prima parte vede la luce nel 1808 (nello stesso anno in cui Beethoven compone la 5° sinfonia). Faust è uno scienziato, insoddisfatto dei limiti del sapere umano che, ormai vecchio, viene tentato dal demone Mefistofele. Gli vende la propria anima in cambio di giovinezza, sapienza e potere. Ora Faust, onnipotente, può disporre delle sorti altrui: porta alla follia e alla morte una povera fanciulla, Margherita; poi inizia a esercitare la sua diabolica influenza presso le corti principesche del gran mondo. E benché tutto sembri congiurare contro la salvezza dell'anima di Faust, la pietà divina riconosce il desiderio di bene che è stato all'origine di tanto peccare: la stessa Margherita intercede per Faust, simbolo ormai dell'umanità stessa e del suo cammino verso la redenzione. Goethe non vede in Faust il grande peccatore come lo voleva la tradizione popolare, per lui la volontà di Faust di sapere, di andare oltre è positiva e così alla fine Dio salva l'anima di Faust. Il Faust di Goethe rappresenta l'umanità; la sua insofferenza dei limiti della coscienza e il tentativo di superarli è per Goethe "la più nobile delle aspirazioni dell'uomo. Un personaggio che rimane colui che esprime non solo la tragedia del secolo, la crisi dell'Illuminismo, ma tutta la smania della giovinezza. Goethe non è solo Faust, è anche Mefistofele, una figura forse ancora più intesa autobiografica dell'altra, perché sempre dalla parte della saggezza e della ragione, scettico di fronte al demoniaco Faust

come di fronte a qualunque irrazionalismo che travolga l'uomo. Goethe vive i suoi ultimi anni a Weimar che diventa la meta di pellegrinaggi di numerose persone che guardano a lui come al simbolo vivente di una coscienza europea che si va spegnendo. Nel 1830 la morte del figlio August è l'ultimo grave colpo che l'ottantenne sopporta ed egli vuole saperlo sepolto là, presso la piramide di Cestio a Roma, dove egli stesso si era augurato di riposare. Muore il 22 marzo 1832.



Tutte le pulsioni che abbiamo sommariamente delineato, il titanismo e la sfida agli dei di Prometeo, il lirismo sentimentale del giovane Werther, ma soprattutto il bisogno inesausto di conoscere, di oltrepassare i propri limiti, la sete di sapienza di Faust, sono tutti aspetti che si ritrovano nel mondo poetico e compositivo beethoveniano. La sfida di Beethoven fu rivolta soprattutto al destino, da cui si sentiva condannato alla più atroce delle sorti: la perdita dell'udito per un musicista. Ma in lui non c'è mai solo la rappresentazione della sofferenza, ma anche la reazione alla sofferenza stessa. Ad ogni cedimento segue una nuova sfida, ad ogni depressione una nuova lotta.

“ Nel linguaggio musicale di Beethoven c'è il demònico, non il demoniaco faustiano. Demònico nel senso del daimon greco, di Socrate, di Platone, di quella forza interiore che spinge l'uomo a manifestare se stesso con la sua opera intesa come una missione. Non c'è un patto con il diavolo. L'energia è la sostanza della musica beethoveniana”. (Principe)

Kant e Goethe non si incontrarono mai direttamente. Kant lesse probabilmente *I dolori del giovane Werther* mentre Goethe conobbe bene le opere di Kant, sposandone alcune tesi, criticandone altre, ma rimanendo sulla stessa lunghezza d'onda. Dice Goethe: “...il genio è quella forza dell'individuo che dà legge e norme mediante l'azione e l'opera”. Sembra una massima kantiana. Il genio non è sregolatezza, ma regolatezza. Regole che incanalano la sorgente creativa dirompente dandole una norma.

Per quanto attiene ai rapporti tra Goethe e Beethoven è illuminante quanto scrisse Goethe a Zelter, dopo aver incontrato Beethoven nella località termale di Toeplitz, nel 1812: “Io non ho mai visto un artista più fortemente concentrato, più energico, più profondo...Ho imparato a conoscere Beethoven. Il suo talento mi ha sconvolto; sfortunatamente, però, egli è una personalità del tutto senza freni. Senza dubbio, non ha torto nel trovare il mondo detestabile; però, così facendo, non lo rende affatto migliore, né per sé, né per gli altri. E' veramente da scusare e molto da compiangere poiché il suo udito lo ha abbandonato e questo è un fatto che danneggia forse meno la parte musicale del suo essere che quella sociale.”

Bisogna dire che l'egocentrico Goethe considerò sempre con un po' di sospetto il genio beethoveniano. Non rispose a molte lettere del compositore, preferendo dare la propria accondiscendenza a figure minori di compositori come Zelter e accettando solo l'amicizia di Mendelssohn tra i più grandi. Per citare un esempio Beethoven scrisse a Goethe cercando di interessarlo alla Missa Solemnis (1823): “L'ammirazione, l'amore e la stima che ho nutrito fin dagli anni dell'adolescenza per il solo, unico ed immortale Goethe, sono rimasti immutati. Sentimenti di questo genere non si possono facilmente esprimere specialmente da un individuo rozzo come me, perché il mio unico scopo è stato quello di padroneggiare l'arte della musica. Ma un sentimento singolare mi suggerisce costantemente di dirle tutto questo, dato che vivo immerso nei suoi scritti”. Goethe non rispose mai. C'è da dire che Goethe preferiva la musica vocale a quella strumentale e amava quest'ultima quando era affidata a piccoli organici; apprezzava molto la chiarezza e la semplicità e per questo probabilmente non riusciva a comprendere le nuove tecniche musicalmente più complesse di Beethoven. Ciononostante l'ammirazione del musicista per lo scrittore è chiaramente espressa nelle righe ora riportate, ma si manifesta implicitamente nello stesso humus in cui la musica di Beethoven è immersa.



2 LUDWIG VAN BEETHOVEN (Bonn 1770-Vienna 1827)

2.1 cenni generali sulla vita e sulle opere

Ebbe un'infanzia piuttosto infelice, con un padre, che, seppure musicista di corte e tenore lirico, aveva fama di uomo collerico, violento e dedito al bere. Fin dalla tenerissima età si dimostrò comunque molto incline alla musica, nel 1787 la madre morì e fu il giovane

Beethoven ad assumere su di sé il peso del mantenimento economico della famiglia. Nel 1792, a 22 anni, quando il padre morì senza troppi rimpianti da parte dei familiari, andò a Vienna a studiare, con una borsa di studio donatagli dal conte Waldstein, con maestri quali Haydn e Salieri. Già dal 1795 aveva acquisito una lusinghiera fama come pianista di grande fantasia e vigore ed era ammirato nel mondo musicale per le sue improvvisazioni. Ben presto cominciò a farsi conoscere nel mondo dell'aristocrazia, dove dette lezioni di piano a diversi nobili, anche se tale ambiente doveva mettere a disagio un uomo piccolo di statura, di corporatura robusta, d'aspetto goffo e disordinato, con i capelli neri sempre arruffati, l'espressione arcigna, le maniere sguaiate che si presentava sempre in pubblico con un'espressione di imbronciata determinazione in volto. Il suo umore cambiava in continuazione: impaziente, impulsivo, irragionevole, la sordità (manifestatasi per la prima volta intorno al 1798 quindi a soli 28 anni) aggiunse una dose di paranoia alla sua già controversa personalità. Spesso vedeva falsità dove non ve n'era, si lasciava prendere dall'ira e alla minima provocazione congedava gli amici dichiarandoli indegni della sua benevolenza, salvo poi a scrivere loro lunghe lettere dopo un giorno o due, ritrattando tutto quello che aveva detto in precedenza. Testardo, presuntuoso e polemico, spesso adottava modi screanzati e grossolani; di umore instabile, alternava momenti di ragionevole pacatezza a scatti d'ira incontrollata. Ma aveva anche una natura estremamente tenace che gli diede la forza di combattere la sordità che cominciò ben presto ad aggravarsi, inducendolo a chiudersi in una sempre più cupa solitudine, tanto che nel 1820 poteva comunicare con il mondo esterno solo per iscritto, con i “taccuini di conversazione”.

Già nel 1802 il suo medico gli aveva consigliato di passare un periodo di riposo ad Heiligenstadt, un villaggio poco distante da Vienna, nella speranza che la quiete gli giovasse all'udito. L'ambiente rurale risvegliò in Beethoven l'amore per la natura e la campagna e gli ridiede un po' di ottimismo, anche se fu poi chiaro che l'udito non sarebbe migliorato, anzi cominciò a peggiorare lentamente ma inesorabilmente. Amava intensamente la Natura, amava essere solo con la natura, fare di essa la sua unica confidente, essa lo confortava e solo in lei trovava il vero rifugio. Ebbe una vita disordinata, non si sposò mai, anche se si innamorò perdutamente piuttosto spesso, ma egli riteneva che “l'attività creativa è incompatibile con una moglie”. Nel 1809 il barone de Tremont descrive la sua visita al compositore con queste parole: “Immaginatevi il massimo della sporcizia e del disordine: pozze d'acqua che decoravano il pavimento, e un pianoforte

a coda piuttosto vecchio sul quale la polvere si faceva spazio tra fogli di musica scritta e stampata. Sotto al pianoforte – non esagero – un vaso da notte non svuotato ...La maggior parte delle seggiole impagliate erano coperte dagli abiti e dai piatti pieni degli avanzi della cena del giorno precedente.” Questa vita sregolata nel suo aspetto pratico, anche se interamente dedicata alla musica, gli provocò altre malattie, come l'itterizia, la cirrosi epatica che degenerò in idropisia, peggiorando le sue condizioni di giorno in giorno. Verso le 17.45 del 26 marzo 1927, dopo due giorni di coma, durante un furioso temporale, il capezzale di Beethoven fu improvvisamente invaso dalla luce intensa di un fulmine e dal boato di un tuono: “Beethoven aprì gli occhi e sollevò il pugno destro per alcuni secondi, con un'espressione accigliata, quasi minacciosa, impressa sul viso. Quando ricadde indietro aveva gli occhi semichiusi...Non un'altra parola, né battito”. Al suo funerale parteciparono tra le ventimila e trentamila persone.



Beethoven non ebbe un'educazione culturale sistematica, ma ebbe una curiosità ed una passione insaziabile per la lettura. Autodidatta per natura, lesse Platone, Kant, Plutarco, Shakespeare, Goethe, Schiller, Omero, la Bibbia e i mistici della filosofia orientale. Fra gli autori più venerati furono Goethe e Schiller e fra i maestri di pensiero che più profondamente incisero sulla sua formazione va annoverato certamente Kant, e non tanto il Kant delle opere più strettamente gnoseologiche, quanto piuttosto il teorico della legge morale, del principio secondo cui la sacralità dei doveri non nasce né da imposizioni sociali, né da principi religiosi ma dalla stessa libertà dell'uomo che, proprio perché libero, non può fare a meno di scegliere la più razionale e la più necessaria di tutte le leggi. A questo imperativo categorico Beethoven rimase legato per tutta la vita. Sono innumerevoli le sue perentorie affermazioni di amore per la virtù e per tutto ciò che è bello e buono. Anche i suoi ideali politici erano una sorta di speranza utopica o di fedeltà ideale nei confronti del regnante buono che sostituisce il tiranno, cioè di colui che

riesce a trasformare la convivenza collettiva nel regno della libertà individuale e della legge morale. Anche in questo l'influenza kantiana è evidente. Ed è molto importante perché al di là delle differenze di carattere musicale, è proprio qui il segno più chiaro del salto generazionale che lo separa da Mozart e dalla civiltà settecentesca da cui Mozart proveniva: nella funzione morale che Beethoven affidava alla sua attività di musicista, nel senso quasi missionario con il quale egli concepiva la propria opera di compositore.

Beethoven a Bonn era cresciuto in un centro di idealismo prerivoluzionario e questo idealismo morale lo convinse a schierarsi a favore del nuovo ordine umanitario scaturito dalla Rivoluzione Francese, salvo poi uscire deluso dall'esperienza napoleonica da lui ritenuta in un primo momento foriera di libertà, ma che ben presto si rivelò dittatoriale. Nel mondo della Rivoluzione francese, l'idea della libertà individuale polarizzava tutto il pensiero europeo ed in ogni uomo si faceva strada la fede in una comunità umana libera ed universale. Scompariva il vecchio mecenatismo feudale e l'artista, non più costretto a servire un padrone si crea la propria vita in rispondenza al proprio lavoro. Beethoven rappresenta la completa incarnazione dell'individuo che concentra su di sé tutto il cosmo spirituale e che concepisce l'universo unicamente attraverso la propria personalità. Per questo egli credeva tenacemente in una umanità libera in cui non riconosceva altro segno di superiorità che quello della bontà.

Molto è stato scritto riguardo all'eroismo di Beethoven, uomo, come Bach, purissimo di sentimenti, eternamente inquieto e senza pace. Accanto all'indomita volontà di vivere e di vincere si palesa anche la coscienza del proprio limite. Eroismo ed impotenza, volontà titanica ed incapacità, fiducia nelle proprie risorse e registrazione della propria debolezza. Beethoven, che nel 1789 si era iscritto ai corsi di filosofia a Bonn, leggendo Kant, annota: “nell'anima come nel mondo agiscono due forze ugualmente grandi, ugualmente semplici, desunte da uno stesso principio generale: la forza di attrazione e quella di repulsione”. E' implicito il richiamo alla lotta come momento fondante della vita sia biologica, sia morale (anima). In seno all'uomo coabitano quindi due elementi: la forza e la volontà di combattere e di vincere da una parte; il grido angoscioso della propria miseria, implorante il soccorso, dall'altra. Sono idee che Beethoven volle esprimere nella sua concezione della forma-sonata: lotta tra due principi, non antitetici, rappresentati dal primo e dal secondo tema. Drama tra eroismo commovente e impotenza supplicante che Beethoven ci documenta di suo pugno nella lettera a Wegeler del 1801: “voglio afferrare il destino per la gola, non deve riuscire a piegarmi, assolutamente no. Oh, è così bello vivere

mille volte la vita. Non sono stato creato per una vita tranquilla”. Prima, nel 1792, aveva scritto “fare tutto il bene che si può, amare la libertà sopra ogni cosa e, se fosse pure per un trono, non tradire mai la verità”. Beethoven fu l'eterno innamorato della libertà di pensiero, di azione, di cuore.

Con Beethoven si compie in musica, ma in genere nella cultura occidentale, quella rivoluzione umanistica, ispirata dall'Illuminismo e sostenuta da Kant e Goethe, che vede l'uomo al centro dell'universo. Un uomo che, pur conscio delle sue limitazioni, lotta per superarle, per capire l'universo che lo circonda, per domarlo alle proprie esigenze.

Questa adesione soprattutto al pensiero morale kantiano è tanto più importante quanto più incerta è la natura della religiosità di Beethoven, cristiano per eredità culturale e per la profonda suggestione dei simboli cristiani, ma molto lontano dall'ortodossia e dalle pratiche di fede e di culto.

Beethoven manifesta la ricerca di una religiosità originale, una elaborazione del concetto di “essenza soprannaturale” in stretta connessione con la grande predilezione sempre avuta da Beethoven per la natura. Egli è certamente credente, ma si nota in lui una religiosità quasi “laica”, come in Kant e Goethe; una religiosità che tende a trascendere gli orpelli istituzionali delle religioni storiche per instaurare un colloquio diretto con Dio.

E proprio di questo dovremo parlare a proposito delle ultime opere beethoveniane e dell'ultima sonata che è l'oggetto principale del nostro incontro di stasera.

2.2 L'ultima produzione di Beethoven. La sonata

La sostanza della sonata è di dispiegare un sentimento soggettivo ricco ed espressivo, sia che questo fluisca in una piena corrente di immagini emozionali, sia nella forma di tonalità coloristiche. Essa dipinge comunque un sentimento della vita emotiva dell'autore. Dalla prima sonata apparsa nella storia della musica – una sonata per violino solo di Heinrich Biber (1644-1704) nel 1681 – a Johann Kuhnhan, a Mattheson, a Scarlatti, a Johann Sebastian Bach, a Padre Martini, a Carl Philip Emanuel Bach, e poi attraverso Haydn e Mozart fino ad arrivare a Beethoven, la sonata subì un'evoluzione continua dalle forme che la precedettero: la canzone, il preludio, la toccata, la fantasia, la variazione, la fuga, il rondò ecc. fino ad acquisire la sua forma classica per poi sgretolarsi nella musica moderna e contemporanea. Beethoven costruì con la sonata e per la sonata un edificio gigantesco, partendo dalle fondamenta che avevano gettato Haydn e Mozart, ma ideando strutture inusitate, esplorandone tutte le potenzialità ed arrivando infine a gettare le premesse del suo superamento.

Vediamo più da vicino la strutturazione della sonata classica, che può essere di tre o quattro tempi: Allegro, adagio, minuetto, allegro.



Haydn

Questo schema fu consacrato appunto da Haydn, Mozart e Beethoven. Il primo movimento era il più importante e conteneva la cosiddetta forma-sonata, da non confondere con la sonata medesima. La forma-sonata è la struttura interna del primo movimento (solitamente un Allegro) della sonata tout-court.



Mozart

La forma -sonata si definì durante il periodo del classicismo musicale; essa rappresenta lo schema base delle forme musicali più importanti dell'ottocento (*sonata, sinfonia, quartetto ecc...*) e si esplica nel primo dei tempi che compongono la sinfonia, la sonata, il concerto ecc. La forma-sonata è uno schema articolato di solito in tre parti: Esposizione (che può essere preceduta da un'introduzione), Sviluppo e Ripresa. Nell' Esposizione il compositore presenta due temi musicali; il primo di questi assume una fisionomia armonica ben determinata imponendo con chiarezza il senso tonale della composizione. Una volta affermatosi sufficientemente, brevi passaggi modulanti preparano l'entrata del secondo tema. [Nella forma-sonata tradizionale se il primo tema è in maggiore il secondo sarà intonato in quello della sua dominante, se invece il primo tema è esposto in tonalità minore, il successivo sarà intonato nella tonalità maggiore relativa, collegati tra loro da un episodio chiamato ponte, recante la modulazione].

Il secondo tema si contrappone al primo e stabilisce nei suoi confronti un contrasto sia tonale che ideale. Questo tema cerca di evitare la sudditanza del primo e ci conduce in nuovi sentieri che possono presentarsi come fonti di segreti, di distensione, di dubbio, di ombre ecc.. sentieri che lasciano correre il nostro immaginario; è inevitabilmente marcato da una condizione d'inferiorità rispetto al primo tema.

Con la presentazione del secondo tema si conclude l'esposizione, la quale può essere seguita da una o più code, cioè episodi costruiti su elementi nuovi che definiscono la prima parte del tempo della composizione.

Nello Sviluppo si svolge un' evoluzione tematica, spesso impiantata sul primo tema. Qui il compositore ha, però, un campo d'azione pressoché illimitato e la sua immaginazione può divagare in una infinità di creazioni armoniche e stilistiche. Il compositore può esternare le

sue immagini, i suoi sentimenti attraverso la variazione, il ritmo diversificato, la trasposizione in tonalità lontane ecc. Lo sviluppo, in sintesi, è un momento d'importanza fondamentale, attraverso cui il compositore può elaborare il materiale tematico esponendo il suo pensiero. Esso è la chiara dimostrazione di quanto la musica possa rappresentare la potenza prolifica dei nostri sentimenti, in una di quelle concordanze perfette tra logica e fantasia, analisi e sintesi, ordine e libertà sconfinata. Nella Ripresa (o riesposizione) si ripetono i due temi iniziali entrambi nella tonalità d'impianto, e le code, per meglio sottolineare l'atto conclusivo, rivestono una maggiore ampiezza, prima di segnare l'epilogo della composizione. L'esposizione, lo sviluppo e la ripresa sono le linee essenziali entro cui, con inesauribili varianti, prende vita la forma-sonata.

Ma torniamo a Beethoven.]

Beethoven aveva iniziato la sua carriera a Vienna come concertista di pianoforte eccellendo per tecnica, espressività, originalità di improvvisatore. La forma-sonata è lo schema che gli permette di esprimere serenità, gioia, passione nei movimenti rapidi, e raccoglimento, calma, pace, struggimento e malinconia nei movimenti lenti. Egli esplorò tutti gli sviluppi della forma-sonata, insistendo sui contrasti dei temi e dei motivi melodici, riponendo in essi l'espressione dei suoi stati d'animo. Gli Adagio sono di solito carichi di profonda e commossa espressività. Spesso le battute iniziali creano un clima di attesa, di aspettativa che si risolve in un elemento di contrasto, nel cambiamento di tensione. Beethoven scrisse trentadue sonate per pianoforte solo, e questa forma espressiva lo accompagnò quasi per tutta la vita, fino al 1822, data in cui scrisse l'ultima sonata. All'inizio le Sonate furono in quattro movimenti, ma in seguito non si attennero ad alcuno schema precostituito.



L'ultimo stile beethoveniano è caratterizzato, pur con tutta la sua potenza drammatica, da un carattere sempre più meditativo. Le ultime sonate di Beethoven sono opere supreme tanto in profondità quanto in estensione; non è possibile immaginare null'altro oltre di esse. Carlyle definiva la sua musica come una specie di parola inarticolata e insondabile, che conduce ai confini dell'infinito.

Gli ultimi dieci anni di vita di Beethoven sono caratterizzati da una sempre più

accentuata solitudine non solo dovuti alla sordità, ma probabilmente anche al venir meno delle sue ragioni di entusiasmo vitale e di fiducia negli eroici furori che avevano dato corpo alla sua produzione giovanile... Ciò che contraddistingue queste opere della maturità è il sempre più accentuato distacco dalle convenzioni, dalle peripezie drammaturgiche e dalle catarsi finali attorno alle quali la sua fantasia si era tante volte affaticata. Si afferma il principio dell'elaborazione tematica, dell'abbandono degli schemi tradizionali, del passaggio dal piano del conflitto a quello di una sorta di fissità contemplativa evitando tensioni, drammi e contrasti troppo forti. L'Inno alla gioia su testo di Schiller che conclude la Nona sinfonia del 1824 conferma che Beethoven non ha rinunciato agli ideali umanitari dai quali la sua avventura intellettuale aveva preso le mosse e che continuano a sollecitare la sua fantasia, ma la ricerca ha perso i suoi fervori utopici e si è trasformata in una sorta di ascetico dialogo consumato in solitudine. Il compositore dialoga intimamente con se stesso o contempla la sua visione della realtà come se pensasse ad alta voce, tutto preso dalla pura essenza del suo pensiero e dal processo musicale che è sovente una cosa sola con quel pensiero.

3 LA SONATA OP.111



3.1 CENNI GENERALI

Il 1822 fu un grande anno per Beethoven: vede il completamento della Missa Solemnis, la riscrittura dell'ultimo tempo della sonata op.110, la composizione di gran parte delle Variazioni Diabelli, e soprattutto l'inizio della Nona Sinfonia e del Quartetto op.127.

La sonata op. 111 fu abbozzata, insieme all'opera 110, nel 1819, composta tra il 1820 e il '21 e completata definitivamente all'inizio del 1822.

Nell'autografo della prima stesura si scorge a colpo d'occhio la lotta faticosa combattuta da Beethoven per la sua ultima Sonata. Per nessun'altra sonata ci è giunto un autografo così disseminato di cancellature e bucati in seguito alle raschiature.

L'opera, in due movimenti, completa la metamorfosi della sonata compiuta da Beethoven dal punto di vista formale. Dal punto di vista estetico e sostanziale vi si ritrovano tutti quegli aspetti che abbiamo cercato di sottolineare fin'ora.

3.2 STRUTTURA

MAESTOSO

Delle 32 sonate per pianoforte di Beethoven solamente tre, a parte quest'ultima della serie, esordiscono con una lenta introduzione. Si tratta dell'op.13 e delle op.78 e 81a . Tra l'op. 13 - denominata Patetica (scritta nel

1798-9) e la 111 vi è una stretta rassomiglianza, non solo nella tonalità – ambedue in do minore, ma anche nel carattere dell'esordio, "grave" nel primo caso, "maestoso" nel secondo. In tutte e due queste lente introduzioni Beethoven sembra lanciare una sfida al mondo o al suo creatore. Nella Patetica il giovane Beethoven (con un dialogo tra gli accordi di basso – fortissimo – e l'espressiva supplica del soprano) esternava una battaglia interiore drammatizzando il suo "avversario" come se fosse stato una forza esterna, appunto che avrebbe potuto sfidare o placare [III ascolto: prime battute della Patetica]. Nell'op.111 invece (cioè nella maturità) presenta invece una sorta di monologo interiore, ravvisa in questo avversario la sua ombra oscura, un'immagine di sé respinta e tuttavia partecipe di una comune identità. [IV ascolto: 1-5] E' quasi come se, guardandosi allo specchio e riconoscendo il proprio volto, volesse poi andare al di là di ciò che vede e si chiedesse: "chi sono in realtà?"; "cosa c'è al di là di questa immagine che lo specchio mi rappresenta?"; "chi c'è con me, o dentro di me?". Non per niente l'immagine allo specchio è la nostra immagine riflessa, e questo appunto ci fa riflettere su noi stessi. Le cinque battute iniziali che abbiamo ascoltato sono un grido di lotta interiore con se stesso piuttosto che di sfida; e nelle cinque battute meravigliose che seguono sembra che Beethoven, chiedendo a se stesso il senso della lotta, contempi con delicata perplessità la sua miserabile condizione umana, con un senso di oppressione (acuito dal pianissimo), rigirandola tra le mani come a volerne scoprire il significato [V ascolto: 6-10]. Si tratta di una riflessione interiore, intellettuale, pudica e riservata. Questo senso di sospensione ci fa attendere qualcos'altro fino all'apparizione del tema principale, dopo 17 battute. All'indeterminato tende anche, alla fine di questa introduzione, il trillo che cupamente rumoreggia nel registro più grave [VI ascolto: 15-16]. Tutta questa oscura introduzione lenta dove reiterati accordi creano un clima di estrema tensione è in ogni sua nota rivolta a ciò che verrà, è un presagio alla lotta accanita del vero e proprio primo tempo (Allegro con brio e appassionato).

ALLEGRO CON BRIO ED APPASSIONATO

Il tema principale dell'"Allegro con brio ed appassionato" in do minore (nelle composizioni beethoveniane il do minore è la "tonalità eroica" per eccellenza - Quinta sinfonia, secondo movimento della Terza sinfonia, l'ouverture del Coriolano) stabilisce subito un netto contrasto con il "Maestoso" introduttivo: alla densità degli accordi dell'inizio si contrappone la tesa linearità di questo tema, con la sua energica, aspra concisione [VII ascolto: 20-23]. Questo tema costituisce l'ossatura dell'intero movimento. Esso è tutto violenza e tensione. E' come un

tuono distante che si avvicina sempre più, un'immagine di agitata passione e di coraggiosa sfida. La tempesta continua il suo corso con selvaggia impetuosità fino a placarsi in una sfera più libera, più luminosa [VIII ascolto: 20-31].

A confronto del primo tema questa seconda idea non è che un momento di lirica distensione, calmo e riflessivo, seguito da piacevoli arabeschi, come una brevissima oasi lirica, quasi come una sosta che crea una zona a sé stante. Ma l'apparire di questo secondo tema è un episodio troppo breve, quasi una parentesi, perché l'aspro trattamento del tema principale riprende ben presto. Anche questa brevità è un aspetto delle nuove trasformazioni che subisce la forma-sonata nel "tardo stile" beethoveniano.



Nonostante l'accentuatissimo contrasto bitematico, il carattere monolitico del brano e la sua sostanziale monocromia sono determinati dalla soverchiante preponderanza del motivo principale. La misteriosa coda in cui la furia dell'"Allegro" si placa (massimo segno di distacco è la conclusione in do maggiore di questo primo movimento che è invece nella tonalità di do minore; la tonalità di do maggiore è la tonalità della serenità) prepara, con il suo percorso armonico verso quel do maggiore di estrema purezza, in cui si respira l'aria immacolata come su una vetta di una montagna, il clima tonale ed espressivo dell'estatica effusione dell'"Arietta con variazioni" che costituiscono il secondo movimento della Sonata [IX ascolto: 143-154]. Questa conclusione è come un gesto di allontanamento dal tumulto per desiderio di riserbo, di solitudine dentro il suo castello munito; oltre che tenue legame è anche un muto accennare al mondo superiore dell'Arietta, la cui melodia celebra nel modo più puro l'assunzione di temi di umile rango, semplici, nell'empireo dell'invenzione più abbagliante.

ARIETTA CON VARIAZIONI – ADAGIO MOLTO SEMPLICE E CANTABILE

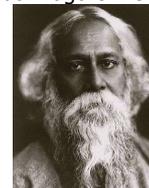
La natura semplice ed immota dell'Arietta è l'espressione di uno spirito in stato di assoluto riposo, in pace con se stesso, non tanto rassegnato alla sofferenza quanto disposto ad accettarla in un sentimento indistinguibile dalla gioia. Contemplazione apollinea. Sconfinata sensazione di ebbrezza. In essa sembrano danzare le stelle del mattino, le particelle di un raggio di sole, o gli atomi del *De rerum natura* di Lucrezio. A queste altezze l'atmosfera è rarefatta, ma serena. L'ultima apparizione della melodia dell'arietta produce un effetto etereo, un fluttuare sospeso in aria che stenta a svanire anche quando il suono si acquieta [X ascolto: 1-8]. Un mormorio cristallino

– analogo a quello che Chopin impiegherà venti anni dopo nella sua Berceuse – di un motivo che segna come un'estasi contemplativa di un'infinità senza tempo. Mano a mano che l'estensione della musica diminuisce e ci sembra di muovere verso il silenzio tanto più Beethoven si avvicina all'"OM" dei buddisti, alla preghiera a Gesù della Filocalia ortodossa, al grande silenzio dell'*omnia in nihilo*, il *nada* dei mistici spagnoli.

Il secondo movimento dell'op.111 è divenuto e rimane tuttora l'emblema del cosiddetto "terzo stile" beethoveniano: di tutto ciò che d'ineffabile, visionario e trascendente esso contiene. Tutto è estremamente "normale" e innocente, anche se i bassi che sostengono il canto dal profondo dell'estremità sinistra della tastiera stendono su quest'angelica innocenza un velo di mistero. Frantumato sotto l'azione disgregatrice della propria componente ritmica, il tema finisce per dissolversi alternativamente nelle macchie timbriche di cupi accordi sopra



un uniforme brusio dei bassi, e in un etereo volo di terzine perlate sulle zone acute della tastiera. L'Arietta ha l'ardire di descrivere la realtà soprannaturale. La sua forma (cinque variazioni senza soluzioni di continuità) è ormai libera da ogni vincolo, avanza in maniera fantastica ed errabonda. Dolcezza, quiete, felicità sopraterrestre. Per Alfredo Casella: "la strana luce – allo stesso tempo sfolgorante e misteriosa – che illumina quest'arietta costringe a pensare alla chiusa del memorabile poema Gitanjali di Rabindranath Tagore: nel Nirvana del



Tagore

poeta-filosofo indiano si trova il miglior commento estetico ed umano a questo sublime pezzo di musica." Ed ecco l'ultimo poemetto (il nr. 103) della raccolta Gitanjali: "In una suprema preghiera a Te, o mio Dio, sprofondino tutti i miei sensi e tocchino questo mondo che giace ai tuoi piedi. Come in una nube di luglio, sospesa in basso col suo carico di pioggia, la mia mente s'inchini alla tua porta in una suprema preghiera a Te. Tutti i miei canti raccolgano le loro arie e scorrano verso un mare di silenzio in una suprema preghiera a Te. Come uno stormo di nostalgiche gru che volano

giorno e notte verso i loro nidi montani, così tutta la vita mia viaggi verso l'eterna sua dimora, in una suprema preghiera a te." Goethe una volta disse a proposito di una sua poesia: "vi ho nascosto dentro molte cose". La stessa cosa si può dire di quest'Arietta. C'è un mistero profondo in essa. Le variazioni sono puri raggi che si irradiano dal tema, assunto come un sole in un firmamento di pace suprema. Nei suoi pianissimi soprannaturali vi è un profondo sentimento che fluttua con tenera e profonda malinconia, che si sviluppa con sempre maggiore ricchezza, ora compresso, ora liberato, ora innalzandosi con coraggio, ora sprofondando nello sconforto. Ma questo è solo ciò che si sente con l'orecchio. Se andiamo più nel profondo (che difficilmente si può rappresentare a parole) sentiamo l'anima che ascende a regione celestiale con fervente rapimento. Richiama alla mente l'ultima scena della seconda parte del Faust di Goethe (ancora Goethe!) – la trasfigurazione di Faust. Al verso 11.966 gli angeli novizi cantano: "Come nebbia intorno alle vette, mi pare ora sentire, muoversi a me prossima, una vita di spiriti". Il secondo tempo addita perentoriamente l'infinito [XI ascolto: 9-16]. A partire dalla quarta Variazione, che alternativamente porta il tema in spettrali accordi sincopati al basso e lo risolve in fioriture nel registro più acuto, l'impossibilità di ogni ritorno è definitiva: è la spiritualizzazione estrema, la dissoluzione del tutto [X ascolto: 65-98]. Beethoven alza lo sguardo al cielo (Dante, 2001 Odissea nello spazio, Dylan), riconosce la inefficacia della lotta, l'anima si eleva, Beethoven non lotta più con Dio o con se stesso, ma si abbandona anelante all'Infinito. (Leopardi). La sua anima galleggia, va verso Dio.

Poi il trillo sublime e liberatore fa la sua apparizione accendendo di bagliori irreali il ritorno del motivo [XI ascolto: 160-172]. I trilli del finale dell'op.111 sono di natura statica, non esplosioni provocate da interne tensioni; è l'espressione dell'assenza di movimento che ha preso forma. C'è tensione insistente pur rimanendo statica. La sospensione del moto sembra fermare lo scorrere del tempo. Non è difficile percepirvi qualcosa di religioso: come il Finale della Nona sinfonia, anche la conclusione dell'op.111 canta la Gioia, o meglio, intimamente la racconta; nella quieta vertigine di queste pagine l'individuo si perde nella solidarietà di una mèta superiore, oltre le singole miserie, oltre le aporie della ragione e i conflitti delle passioni. Dice il grande pianista francese Alfred Cortot "Le variazioni creano un'atmosfera sognante, sconosciuta fino a quel momento in campo musicale. Nelle ultime pagine le note non sono più che pulviscolo impalpabile. E' qualcosa di simile al Nirvana. Non vi sono più

dimensioni, né colori, né tempo. Tutto è ormai irraggiamento che, alla fine, si disperde e si diffonde". La sonata è perfettamente finita come qualsiasi altra, anche se i contrasti tra i giganteschi addensamenti del primo tempo (in cui si descrivono la lotta e il dolore dell'uomo) e la beata armonia del secondo (in cui il tema luminoso sancisce il riscatto) non si congiungono in un terzo tempo. L'immensa concentrazione del primo richiedeva una compiuta distensione, che qui conduce in un regno da cui non si può uscire. Questa sonata rompe definitivamente la tradizionale struttura della Sonata. I due movimenti sono per molti aspetti la più alta sintesi delle componenti dello stile beethoveniano, benché assolutamente disuguali. Questa sonata si staglia senza rivali nella sua originaria bellezza come una meravigliosa, purissima, sfavillante corona di stelle.



Thomas Mann

Giunti a questo punto, uno dei più eccelsi di tutta la storia della musica, solo Thomas Mann può concludere degnamente il discorso sull'op.111. "Ma molte cose accadono ancora prima che si arrivi in fondo. E quando ci si arriva e mentre ci si arriva, dopo tanta collera e ossessione e insistenza temeraria, avviene alcuñchè di inaspettato e commovente nella sua dolcezza e bontà. Il ben noto motivo che prende commiato, ed è esso stesso un commiato e diventa una voce e un cenno d'addio...Dopo un do iniziale, accoglie, prima del re, un do diesis...[XII ascolto: 169-172]e questo do diesis aggiunto è l'atto più commovente, più consolatore, più malinconico e conciliante che si possa dare. E' come una carezza dolorosamente amorosa sui capelli, su una guancia, un ultimo sguardo negli occhi, quieto e profondo. E' la benedizione dell'oggetto, è la frase terribilmente inseguita e umanizzata in modo che travolge e scende nel cuore di chi ascolta come un addio, un addio per sempre, così dolce che gli occhi si empiono di lacrime."

Bibliografia

- AA.VV. L'uomo barocco Laterza
 AA.VV. Il pianoforte di Beethoven Stella
 Adorno T.W. Beethoven Filosofia della musica Einaudi
 Andreoni Giovanni Appunti sulla religiosità di B. Fuci,
 Baioni Giuliano Goethe: Classicismo e Rivoluzione Einaudi

- Carli Ballola Giovanni : Beethoven Rusconi
 Carpino Alberto: Beethoven interprete del suo tempo Napoli
 Casini Claudio: Beethoven e la libertà nella musica Cremonese
 Cassirer Ernst: Rousseau, Kant e Goethe. Donzelli
 Cooper Martin: Beethoven l'ultimo decennio 1817-1827 ERI
 Duse Ugo : Kant e Beethoven - Atti del Convegno Internazionale di Studi Beethoveniani – Treviso 1988
 Guanti G. Invito all'ascolto di Beethoven Mursia
 Isotta Paolo: Il ventriloquo di Dio Rizzoli
 Lisciani-Petrini Enrica: Il suono incrinato Einaudi
 Magnani Luigi Beethoven nei suoi quaderni di conversazione Einaudi
 Magnani Luigi: Goethe, Beethoven e il demonico Einaudi
 Mann Thomas Doctor Faustus Mondadori
 Marcuse Herbert Il "romanzo dell'artista" nella letteratura tedesca Einaudi
 Margulis Vitaly: A comment of Beethoven op.111 da Internet
 Molteni Angela: Beethoven. La vita, le opere Kaos
 Neuhaus Heinrich Riflessioni, memorie, diari Sellerio
 Nottebohm Gustav: Two Beethoven sketchbooks Gallantz, Londra
 Poggi Vallora: Beethoven Einaudi
 Rattalino Piero: Le sonate per pianoforte di Beethoven Musica Università Anno V n.1
 Riezler Alan: Beethoven Rusconi
 Rosen Charles: Il pensiero della musica Garzanti
 Scuderi Giovanni Beethoven. Le sonate per pianoforte Muzzio
 Simmel Georg Kant e Goethe IBIS
 Solomon Maynard Su Beethoven Einaudi
 Tovey Donald: A companion to Beethoven piano sonatas . Londra 1945
 Troncon Paolo: Beethoven: La Sonata op.111 da Internet

www.antonrubinstein.net
 e sai tutto su di noi

L'ingresso ai concerti presso la nostra sede è sempre libero e gratuito. Ti aspettiamo

ARS, bollettino di informazioni ai Soci. Il foglio è aperto alla collaborazione di tutti. Redazione Luigi Matteo. Il materiale può essere inviato a luigimatteo@yahoo.it