

La Forma-Sonata

Forse non è superfluo ricordare, a quanti vorranno leggere queste note, che la storia della Sonata da me proposta è soltanto una delle tante possibili, ed è frutto della mia parzialissima opinione; le carenze di questa scelta sono da imputare esclusivamente al mio arbitrio. Ricostruire una storia della Sonata per pianoforte da modo di raggiungere il cuore del linguaggio della musica occidentale: la forma-sonata e il traguardo più alto che il linguaggio musicale abbia raggiunto prima che la nostra civiltà, nel processo di perdita dei valori basilari, lo disperdesse in uno sterile relativismo. Abbracciare con un solo sguardo la lunga via da Haydn a Prokofev significa valutare nell'insieme circa due secoli di musica: dal prodigioso sviluppo che in trent'anni porta dagli ultimi apici del barocco alla compiutezza dei capolavori viennesi; dalla via parallela a Beethoven, alla sua pesante eredità, interpretata o come ricalco di schemi accademici o come ricerca di soluzioni rivoluzionarie; dalla difficile convivenza tra forma classica e instabilità romantica ad alcune prospettive del nostro secolo, lontanissime l'una dall'altra, tutte divise tra la ricerca di un linguaggio e la coerenza al principio dialettico della formasonata. Nel dare anche una sola, pallida idea di quel che è la forma-sonata mi è necessario usare termini tecnici come fra gli altri tonica, fondamentale, scala, gradi, stabilità.

Proviamo a definire che cosa intendiamo per Sonata classica e per forma-sonata. Circoscriviamo il termine "classico" all'opera di Haydn, Mozart e Beethoven, nella quale la forma-sonata giunge a completa maturazione. Questa forma era, negli anni 1780-1800, talmente rispondente alle istanze dei creatori e dei fruitori, che fu usata per ogni genere musicale: sonata, sinfonia, musica da camera, musica sacra, e anche teatro musicale. Proprio per la sua profonda vitalità, la forma-sonata non segue un rigido schema, come i romantici invece vollero fissare quando essa non svolse più il ruolo avuto nel periodo viennese. Più che uno schema, infatti, era un modo di pensare la musica, basato su una fortissima attrazione, sensibilità per la tonalità. In virtù di essa, la musica veniva composta e ascoltata come una relazione dinamica tra tonica (I grado della scala, fondamentale e dominante (V grado) e, a loro volta, tra gli altri gradi della scala verso il I o il V. Ogni grado aveva la sua carica di stabilità (o di instabilità), ovvero di assonanza o di dissonanza, e tonica e dominante attiravano come poli gli altri gradi. Se definiamo la polarità della dominante "dissonante", possiamo considerare l'intera forma come un percorso di lunghezza e complessità variabile, atto a confermare l'assonanza della tonalità fondamentale. Non nello schema ma nelle modalità, peraltro invisibili, sta tutto il fascino di una Forma così vitale e così poco sclerotica da consentire numerose e sottili varianti, che stuzzicarono la fantasia dei grandi viennesi. Sarebbe vano quindi tentare volta per volta di cristallizzare degli itinerari-tipo. Come interprete mi preme proprio trasmettere quella sensibilità tonale che fa parte ormai della storia della musica alle nostre spalle, ma che risponde comunque a un'esigenza umana non legata a un periodo storico ben delimitato. È essenziale ricordare, quindi, come anche Sonate fra loro "prossime", come molte di Haydn e di Beethoven, siano il risultato non di una teoria preconstituita, ma dell'intuizione di compositori geniali: essi hanno inventato, sviluppato, perfezionato una forma che, frutto di una lunga preistoria, rispondeva a meraviglia allo spirito del tempo. Simultaneamente alla definizione delle tre fasi della forma-sonata - esposizione, sviluppo, ricapitolazione - veniva accentuandosi la possibilità di creare tensione e distensione. Così, dalla stabilità della tonica iniziale si andava verso la tensione della dominante "dissonante" - che coincideva con il termine dello sviluppo - mentre al culmine della tensione si ritornava alla tonica dove, nella ricapitolazione, ogni elemento veniva riascoltato a conferma della distensione. Questo processo dialettico non era conosciuto dalla musica barocca, che aveva un solo livello di tensione. Possiamo ad esempio mettere a confronto il creatore della sonata classica, Haydn, preso in due diversi momenti della sua produzione, con un giovane Clementi che aderisce con entusiasmo alla nuova estetica e con un Beethoven agli esordi in campo sonatistico. Già vediamo come le Sonate n. 38 in fa maggiore di Haydn e la n. 3 op. 7 in sol

minore di Clementi, rispetto alla Sonata n. 52 in mi bemolle di Haydn e all'op. 2 n. 3 di Beethoven, siano meno plastiche nella definizione delle due aree tematiche, della tonica e della dominante: la caratteristica più stupefacente di una forma organica e che più le singole identità tematiche sono differenziate, più esse si trovano in relazione organica con il tutto. La saldezza strutturale della Sonata classica consente il passaggio da una forma monotematica a una politematica senza che ciò provochi processi disgreganti. E la ragione è tutta nell'organizzazione tonale di cui parlavo prima. La crescita della forma-sonata va di pari passo con il progredire dei nuovi strumenti "a martelletti", ovvero dei fortepiani. Le due sonate di Haydn sopraccitate mostrano come da un linguaggio tipico dello strumento da camera, cui non si richiedono sonorità consone a un teatro, si giunga a una concezione sinfonica.

Nell'arco della sua vita Haydn compose 105 sinfonie, e proprio nelle ultime sue Sonate per fortepiano la distanza tra i due generi si ridusse. Nella Sonata in fa maggiore (1779) troviamo un andamento rettilineo con semplici sfumature timbriche, e con l'articolazione dei "periodi" poco appariscente. Nella Sonata in mi bemolle maggiore (1794) notiamo invece una marcata definizione del materiale motivico, grandi masse sonore, fortissimi contrasti ritmici: un linguaggio di una plasticità ancora impressionante. Questo salto di qualità strumentale testimonia le nuove opportunità date dai fortepiani viennesi e londinesi (anche Clementi ne costruiva). Similmente, i quindici anni che separano le due composizioni si notano nella differente valenza dei temi utilizzati, temi concepiti come fondamenti non solo della tonalità, ma anche dell'ethos del brano. Haydn parte dai suggerimenti di C. Ph. E. Bach, e passa il testimone a Beethoven: attraverso il catalogo delle sue sonate giungiamo alla piena maturità del classicismo viennese. Anche la diversità di proporzioni misura lo sviluppo della forma. La Sonata in fa di Haydn non dura più di tredici minuti, quella di Beethoven non meno di ventisei. Ci si può permettere queste ampie durate quando si domina una solida struttura, e il risultato è un primo capolavoro giovanile. Vorrei notare come certi stilemi e certi idioma pianistico beethoveniano vengano sì da Haydn, ma ancor più dal linguaggio di Clementi (che peraltro Beethoven apprezzava soltanto come didatta); pur nelle sue carenze e nei suoi limiti, il musicista romano suggerisce e sperimenta tecniche strumentali che saranno alla base dell'approccio ai nuovi fortepiani. Ancora, nella stessa Sonata op. 7 (1783) Clementi trova un felice colore "Sturm und Drang", in tale sintonia con la cultura europea del tempo da far sospettare, più che altro, un'adesione programmatica. La Sonata in do maggiore n. 3 (1795) è il primo grande edificio del corpus beethoveniano, e bene si inserisce nel gruppo delle sue tre Sonate op. 2. La scelta del do maggiore deve considerarsi emblematica e rappresenta sintesi e autorità, fermezza e luminosità (si confronti con il Concerto in do op. 15). Mentre Mozart e Beethoven, ai tempi del giudizio di E. T. A. Hoffmann, erano considerati alfieri del Romanticismo, nella prospettiva storica di oggi il Beethoven giovanile di questa Sonata non ricorre affatto a mezzi espressivi "wertheriani", ma trova uno splendido equilibrio tra le ragioni del sentimento e la contemplazione della Forma, tra bellezza ed espressione, tra Apollo e Dioniso.

Il secondo programma del ciclo sulla Sonata per pianoforte è un omaggio a W. A. Mozart; anche le Sonate op. 31 n. 3 di Beethoven e l'op. 120 di Schubert sono state scelte per testimoniare come lo spirito mozartiano abbia potentemente influenzato anche quelle due immense personalità. Va detto subito che il corpus delle Sonate mozartiane non si può iscrivere all'elenco dei sommi capolavori: I Concerti per pianoforte e orchestra e il suo Teatro, nella loro essenza sublimi, riescono a far impallidire queste opere destinate a un uso più familiare, dagli orizzonti programmaticamente meno ambiziosi. Ma le Sonate, pur essendo "operemineri", sono comunque gioielli di preziosa fattura. Ho scelto due Sonate molto diverse fra loro, una in un terso fa maggiore, l'altra in un drammatico do minore, per insistere - se ce ne fosse ancora bisogno - sulla personalità mozartiana, con sfaccettature tali da risultare inafferrabile: egli poteva rappresentarsi a suo piacimento, e sempre con un'irresistibile forza di convinzione. Il contenuto emotivo del suo fraseggiare muta ad ogni periodo musicale, come se si divertisse a cambiare maschera continuamente. Nella Sonata in fa maggiore l'atmosfera soffice e

sensuale non esclude l'inattesa ombra di una frase oscura e turbata. Nella Sonata tragica in do minore, impastata in un magma inarrestabile, ecco apparire tra accenti di pathos parossistico, improvviso, un "personaggio" sublime nella sua olimpica luminosità. Se Haydn amava le sorprese e le inseriva nel vivo dell'organismo sonatistico, Mozart, nella sua miracolosa capacità di connettere elementi radicalmente lontani, è sorprendente per la sua assoluta naturalezza. Stupisce la sua generosità, al limite della prodigalità, nel proporre non due temi, quelli che i vecchi manuali di storia della musica affermavano essere strutturali alla Sonata, bensì tre, quattro, cinque idee. Questa sprezzatura da gran signore non assomiglia per niente alla parsimonia di Haydn, cui spesso basta un solo tema per costruire un edificio sonoro di tutto rispetto. Non esiste una regola, e vano sarebbe crearla a posteriori. Il confronto tra le Sonate K. 332 e K. 457 sottolinea come il carattere dell'incipit non debba essere sempre "maschile", per contrapporsi al secondo tema "femminile".

Nella K. 457 il primo tema - nel linguaggio della cultura cinese si direbbe yang - afferma fortemente la tonalità di do minore, "puntando" i vari gradi dell'accordo di tonica. La risposta yin, "femminile", è immediata, e l'alternanza si ripete due volte.

La prima idea nella sequenza yang-yin-yang-yin, dal punto di vista armonico, è una forma ternaria (tonica-dominante-tonica), ed è quindi un unico cosmo che sintetizza in sé l'intero percorso emotivo e armonico del primo movimento. Nella K. 332, invece, il primo tema ha un carattere "femminile" discorsivo, molto più adatto all'area della dominante (si diceva "secondo tema"). La tensione viene creata in luoghi di passaggio dove meno la si attende e dove non compromette l'olimpicità del disegno generale (non sorprendano i termini spaziali prestati ad un processo temporales nello spartito le battute musicali occupano comunque uno spazio).

Due notazioni sulla scrittura pianistica mozartiana: in entrambe le Sonate il secondo movimento vede realizzati nel testo tutti gli abbellimenti e le variazioni che all'epoca erano affidati alla fantasia improvvisativa dell'interprete; persino il "rubato", quella libertà di fraseggio che resta in grandissima parte misteriosa, merita in questo caso un tentativo di notazione da parte dell'autore. È un esempio prezioso, che testimonia molto significativamente del gusto finissimo di Mozart esecutore. Infine, desidero sottolineare nel terzo movimento della K. 457 la valenza espressiva delle pause ad libitum, disseminate come punteggiatura tra frasi che si svolgono sempre al limite della deflagrazione. Un tratto inconsueto per Mozart, certamente riferito al suo teatro - e penso in particolare alla figura del Commendatore nel "Don Giovanni".

Non si può dire che Beethoven sia estraneo all'eredità mozartiana, ma certamente tutti noi percepiamo la distanza che separa le due gigantesche personalità. E, se a Mozart attribuiamo un carattere apollineo, a Beethoven riconosciamo un robusto carattere dionisiaco. In termini generici le definizioni non sono errate, ma nel caratterizzarle si semplifica e si perdono troppe sfumature. Nel caso di Beethoven tutte le Sonate che ho scelto vogliono sottolineare il suo versante apollineo. In particolare la Sonata in mi bemolle maggiore già dall'incipit dichiara la sua non-belligeranza e la sua propensione alla discorsività. Il fascino di questa prima, eccentrica idea, sta nel tono colloquiale fatto di interrogativi e risposte, che giocano a chiudere affermativamente o a rimandare la conclusione. L'aria che si respira nei primi tre movimenti - il primo duttile e trasparente, il secondo tutto borbottii e brontolii in uno splendido ordito di "staccati", il terzo, un nostalgico ripensare a mondi musicali lontani - rimanda con le dovute cautele a Mozart. Se confrontiamo la Sonata in mi bemolle con quella in do minore K. 457, sopra citata, vediamo che, a fronte delle ambizioni di grande sonata dell'op. 2 n. 3, l'atteggiamento dell'op. 31 n. 3 è più sottile e apparentemente dimesso. Chi ha detto che Beethoven non conoscesse l'umorismo? Ecco invece uno squisito esempio che dimostra come ne fosse sorprendentemente provvisto. Certo, comunque, che non bisogna confondere il suo umorismo (e quello di Haydn) con l'ironia di Mozart: si tratta di caratteri radicalmente diversi. Un discorso a parte è invece necessario sul ritorno di Beethoven alla tonalità in mi bemolle maggiore. Un utile raffronto può farsi con le Sonate op. 7, op. 27 n.1, op. 81a ("Les Adieux"), financo con la Sinfonia "Eroica", con le sue Variazioni per pianoforte, e con il

Concerto n. 5. La stessa tonalità, rivisitata in movimenti diversi, assume il compito di esprimere la gioia e il cipiglio dell'Eroe. L'ultimo movimento della Sonata op. 31 n. 3 offre uno spunto a questo itinerario, con dei risultati che lasciano adito a qualche perplessità. Franz Schubert ha detto parole nuove principalmente nella sua immensa produzione liederistica, con l'utilizzo della tecnica dell'iterazione, in un modo che rivoluzionava la concezione dialettico-dinamica della Sonata classica (la ripetizione di un elemento o di un'intera frase non è replica, ma crescita e accumulo. La relazione tra tonica e dominante, comunque coinvolgesse gli altri gradi della scala, nella sintassi schubertiana si è andata rilassando, creando zone in cui la "direzionalità" è periodicamente messa in discussione. Soltanto nelle Sonate, dove Schubert si pone a confronto con i tre classici, gli eventi strutturali ovvero le modulazioni che producono la Forma sono talmente diluiti da risultare poco incisivi. Gli esiti supremi di buona parte delle sue Sonate stanno nelle incertezze piuttosto che nelle certezze formali. Maestro dell'attesa — prolungata, si direbbe, sino allo stupore —, della sospensione che magicamente blocca il fluire del tempo, con i suoi modelli Schubert non è in grado di competere sul versante della concentrazione di eventi armonici; parlo a ragion veduta di modelli, proprio perché nelle composizioni in forma Sonata egli si dichiarava come un seguace dei classici. Nel caso dell'op. 120 il modello è mozartiano, sia nella ricerca dell'eufonia così tipica di Mozart, sia nelle dimensioni, contenute ad una misura pre-beethoveniana. Il carattere dell'intera composizione è di estrema coerenza, e intinto tutto nei colori pastello, anche quando nel modesto sviluppo del primo movimento appaiono brillanti scale di ottave. La forza di attrazione del V grado "dominante" si è smorzata e la sottodominante IV grado, molto più debole, prende il suo posto. Il valore di Schubert non sta nella conduzione serrata della Forma, ma al contrario nelle digressioni da essa, condotte in una sospensione formale ed armonica. In questo è rimasto maestro insuperato, e ha indicato una strada a tutto il successivo romanticismo tedesco. Da queste osservazioni si può ben comprendere come l'atteggiamento dell'interprete di fronte a Schubert debba discostarsi da quello adottato per i tre grandi classici: come un'interpretazione "classicista" metterebbe in evidenza le carenze formali delle sue Sonate, così nelle musiche di Haydn, Mozart e Beethoven, "libertà" non coerenti con la Forma si scontrerebbero irrimediabilmente con la loro miracolosa organicità.

È un dato abbastanza pacifico tra esecutori, compositori e musicologi, che la creazione musicale nell'era tonale della musica occidentale sia legata a una scelta, non occasionale, della tonalità. Quali siano le ragioni di questa scelta può essere oggetto di dibattito, ma la causa fondamentale sta nella percezione che ogni triade maggiore o minore abbia una sua personalità specifica e inconfondibile; personalità che sfugge in larga parte all'indagine razionale e al linguaggio logico. Quindi non domandatevi "perché" il fa maggiore è pacifico o "perché" il re maggiore è brillante e azzurro. In questo campo non vige la conoscenza scientifica, bensì il gusto personale. Infatti, ogni qualvolta si chiede a un gruppo di musicisti un'opinione sul carattere delle tonalità, le loro risposte non sono affatto univoche. Ed è giusto che sia così. Inoltre, quanti approfondiscono professionalmente il repertorio musicale europeo del Sette-Ottocento non possono non rimanere fortemente influenzati dalle impronte lasciate dai grandi compositori sulle tonalità. Voglio dire che la nostra impressione tonale si fonda anche sulla memoria e l'assorbimento di quelle composizioni che hanno contribuito, per così dire, alla definizione del carattere stesso della tonalità. Una sorta di potenti conferme che hanno rafforzato l'imprinting. Basti citare, per il re maggiore, l'ultima scena del "Don Giovanni", come secondo volto di un Giano che aveva appena mostrato il lineamento tragico del re minore (e ancora l'intera Nona Sinfonia). Oppure il do minore della Sonata Patetica e della Quinta Sinfonia, tonalità eroica per Ludwig van Beethoven e, in qualche misura, per tutti i compositori a lui successivi (la Prima Sinfonia di Brahms), i quali non hanno più potuto prescindere da quei riferimenti. Non voglio dire che da allora il do minore sia stato necessariamente eroico: più semplicemente, il confronto con il do minore di Beethoven è stato inevitabile. Sarebbe una simpatica indagine raccontare la storia di una tonalità, dal

clavicembalo sino al Novecento. Una storia della musica in miniatura, nel tentativo di definire attraverso una particolare angolazione le varie personalità dei musicisti. Vorrei però limitarmi ancora di più nell'indagine, e parlare delle tonalità di mi maggiore e di mi minore nella produzione pianistica beethoveniana. Beethoven è un compositore di cui si parla sempre volentieri perché l'arco della sua evoluzione creativa è molto più impressionante che in altri casi. È evidente che nell'Olimpo dei sommi musicisti non esistono casi di involuzione, con la sola tragica eccezione di Robert Schumann, causata da sintomi patologici che sfociarono nella malattia mentale. Se però prendiamo Johann Sebastian Bach, il suo sviluppo musicale non ci colpisce particolarmente; e quello di Mozart richiede una certa attenzione per essere ben valutato. Ma né Bach né Mozart hanno voltato le spalle al loro tempo, mentre lo fece Beethoven, incamminandosi per una strada che lo portò tanto lontano da risultare inaccessibile anche alle generazioni future. Ecco che il confronto tra le prime prove di tonalità di Beethoven e la sua piena maturità espressiva dimostra in modo particolarmente eloquente la trasformazione musicale e spirituale avvenuta nello stesso alveo tonale. È come se Beethoven avesse imparato ad usare nel nostro caso la tonalità di mi, in un modo così sottile e creativo da mostrarci potenzialità ignote sino a quel momento, senza per contro modificare la natura immanente di quella tonalità. Insomma, una scoperta e un'invenzione insieme. La mia scelta del mi nasce dal desiderio di sondare aspetti della personalità beethoveniana rimasti in secondo piano rispetto al beethovenismo tradizionale. Non che il volto "prometeico" sia un falso: ma nella sua prepotenza tende a oscurare finezze che accompagnano altri "modi" beethoveniani, e perciò lo sento meno simpatico. Lo stesso Beethoven talvolta sembra un po' compiacersi di atteggiamenti "titanici", a cui basta poco per apparire manieristici. In altri toni e tonalità Beethoven sembra più libero di muoversi sorprendentemente, come se le strade fossero in misura maggiore da scoprire. La preferenza per il Quarto Concerto rispetto al Quinto nasce proprio dall'atteggiamento del compositore nei confronti del sol e del mi bemolle (vedi anche l'"Eroica"), e dal nostro percepire il sol leggero e come aereo, il mi bemolle come pesante e affermativo. La prima Sonata in mi e numerata op. 14, n. 1. Si colloca dopo il secondo, importante esperimento di do minore, la Sonata Patetica, e rappresenta con la sua compagna in sol maggiore op. 14 n. 2, un momento di riposo. Bisogna stare attenti a definire "riposo" ciò che appare meno turbolento e incisivo del Beethoven prometeico. Riposo musicale il Nostro se ne concesse ben poco, e non usava inserire le facezie nel catalogo ufficiale delle proprie opere. L'atmosfera distesa, discorsiva, piana, esalta una indefettibile struttura formale. Se in qualcosa si esprime la ridotta ambizione di quest'opera, e nelle sue proporzioni. Ma ogni parte della forma-sonata ha spazio per svilupparsi compiutamente, e la smorzata drammaticità dei materiali motivici favorisce in qualche modo l'armonia delle proporzioni. Nell'atmosfera distesa del primo movimento, come una nuvola che copra improvvisamente il sole, spicca lo sviluppo, che utilizza un motivo estraneo ai temi conduttori. È un tuffo nel modo minore, un tuffo che mostra quanto Beethoven fosse sensibile all'uso circoscritto del minore, strumento espressivo tanto più efficace, quanto di uso limitato (all'epoca - si vedano Hummel e Clementi - la ricerca delle "tinte forti" attraverso il minore era già parte del costume musicale). Lo sviluppo è breve, ma sufficiente a farci capire quanto il precedente atteggiamento sornione sia da prendere con cautela, qualcosa che ci suggerisce di ascoltare la ricapitolazione con altro spirito. Come la conclusione di esposizione e sviluppo, anche la lunga coda termina nell'ipotesi di un silenzio, è lo fa partendo dalla nota più bassa per giungere all'ottava estrema della tastiera di allora una nuova, meravigliosa metafora musicale annullante la forza di gravità. È, anche se non del tutto realizzato nella sua rivoluzionarietà, uno dei grandi lasciti di Beethoven. La musica può trasmettere contenuti che non sono solamente musicali, ma toccano la sfera intuitiva di ogni esperienza umana. Questa stessa ascesa la ritroviamo, sublime, al termine del primo movimento dell'op. 109, uno slancio purissimo che i ritardi rendono lancinante e che ricade sull'accordo di mi oscuro ed enigmatico. La Sonata op. 14 non ha un movimento lento, bensì un brano che riesce difficile definire Minuetto o altro. La sua cifra è l'ambiguità: può apparire elegiaco, ma si avverte potente un'inquietudine sotterranea, un'energia latente

che scoppierà in maniera travolgente prima nell'op. 90, poi nel secondo movimento dell'op. 109, anch'esso in modo minore, come il Minuetto in questione. Nell'opera di Beethoven quest'energia sembra essere caratteristica del mi minore. Magnifica è l'intuizione orchestrale di spostare in modo dialogico le frasi tra la quarta e la quinta ottava: un brano in cui poco succede nell'articolazione motivica, trova vitalità nel cambio di colore conseguente all'alternanza dei registri. Come nel primo movimento lo sviluppo crea la tensione che rende vitale l'apparente disimpegno dell'esposizione e della ricapitolazione, come nel secondo movimento il Trio in do maggiore - pur rimanendo ombroso assolve alla sua funzione di contrappeso con asciutta eloquenza, così nel Rondòsonata, terzo movimento, la leggerezza del materiale tematico che quasi sfiora la svagatezza trova energie ritmiche nell'episodio centrale; ancora una volta Beethoven usa il cambio di tonalità e di modo per scolpire la forma in maniera plastica. Ciò che ad orecchie eventualmente distratte appare mero cambio di un umore altalenante, in realtà è l'arte irripetuta di creare strutture organiche, dove ogni mattone è parte integrante di edifici sonori, e Beethoven ne modellò di sempre più arditi partendo da principi che sono palesi e già maturi sin dalle prime prove. Tra i testi presi in esame e la prova suprema dell'op. 109, la presenza della Sonata op. 90 non ha mai trovato, nel cosiddetto immaginario collettivo delle platee di appassionati, una definizione altisonante. Curiosamente, la nomea diffusa nei nostri Conservatori, che l'op. 90 sia facile e di conseguenza da affidare agli allievi meno dotati, ha svalutato anch'essa la sua importanza, come se per essere grande la musica dovesse pretendere rispetto attraverso aspre vie testuali. In verità, dal punto di vista della mera digitazione, l'op. 90 non chiede grandi disposizioni virtuosistiche: ma se vogliamo credere che Beethoven sia sempre nelle condizioni di lasciarci stupefatti, quest'occasione è veramente emblematica. Una Sonata in due movimenti (come la 111 e poche altre), con una chiarissima e fortissima dialettica tra minore e maggiore: il primo movimento in modo minore, il secondo in maggiore, il primo con la tendenza a rimanere sempre in minore, il secondo sempre in maggiore, così da annullare in una polarità globale la polarità della forma-sonata del primo movimento, e le consuete variazioni di carattere all'interno del Rondò finale. Dopo i risultati strepitosi delle opere 53 e 57, massimi esempi di espansione formale e di pianismo "orchestrale" (ma è un termine insufficiente, ne andrebbe trovato uno più adeguato), attraverso l'op. 78 - anch'essa in due movimenti - l'op. 81 e l'op. 90, Beethoven precorre la strada della concentrazione formale che il filosofo della musica Vladimir Jankelévitch chiama "brachilogia". La durata temporale si riduce: la tipica capacità beethoveniana di accumulare eventi formali in spazi brevi celebra qui grandi vittorie, in attesa della stupefacente esposizione del primo movimento dell'op. 109. Non si tratta di una miniatura depotenziata: il miracolo sta nella possibilità di conservare lo stile sublime, l'eloquenza grandiosa del cosiddetto secondo periodo creativo, concentrando il linguaggio in un modo che lascia supporre un mostruoso lavoro di sottrazione. Se prima ci volevano otto o sedici battute per passare dalla tonica alla dominante, adesso ne bastano quattro. Beethoven cerca di economizzare, ben sapendo come ciò che resta sullo spartito abbia un peso specifico formidabile. Ogni nota acquista una forza espressiva misteriosa ed esplosiva e partecipa integralmente all'organicità della struttura, attraverso uno sviluppo motivico impressionante. Due osservazioni, tra tante possibili, mi premono sull'op. 90. Le chiuse dei due movimenti sono di una semplificazione inaudita. Se confrontiamo per esempio la chiusa del Rondò della "Waldstein" con quella dell'op. 90, ci rendiamo conto che se nel primo caso il gruppo di cadenze finali prende 33 battute, nel secondo la cadenza è composta di quarto, quinto, primo grado in una sola battuta. E ciò avviene con due soli suoni contro i sei-otto suoni della "Waldstein". Quale percorso umano è stato compiuto da Beethoven per ambire a raggiungere questa incredibile semplicità? Non lo sapremo mai. Ma ciò che conta è la limpida percezione di come questa semplicità non sia frutto innato e spontaneo - come appare in tanto Mozart - ma sottrazione di complessità. Ciò fa sì che questa semplificazione non rappresenti ingenuità, bensì l'esito di un atto eroico di volontà ascetica. Mi par di essere confortato in questa prospettiva dalla sensazione spiccata che si ha quando si ascolta con adeguato atteggiamento il Rondò: il tema - di per sé lungo - torna in tutto quattro volte, e ogni volta è

come se ciò che è stato ascoltato tra la precedente esposizione tematica e la seguente, fosse stato scritto per la gioia di tornare al tema; tema che, immerso nel suo mi maggiore, produce un'attrazione irresistibile per l'autore. Soltanto Schubert ha saputo, pochi anni dopo, assaporare questa speciale "gioia del ritorno". Non intendo dire che essa sia assente sino all'op. 90, ma nel suo Rondò si ha l'impressione che la pace trasmessa dalla prima esposizione tematica si accresca a ogni replica, e che quanto appare, a orecchie e spiriti impreparati, ripetizione foriera di noia, sia invece intuizione dell'infinita musica dei cori celesti. La possibilità di concepire la pace come attributo e dono di Dio, e di sondarne le profondità, è più grande in coloro che conoscono le battaglie del mondo. È indubbiamente Beethoven era in lotta quotidiana con la vita vissuta con i piedi per terra. Nell'op. 90, appunto, la dissolvenza del tormentato mi minore (non immemore dell'enigmatico Minuetto dell'op. 14) rafforza il meraviglioso ingresso del mi maggiore, che trova anch'esso un'identità definitiva, e totalmente matura.

Parlare ora dell'op. 109 appare più difficile, nella misura in cui questa Sonata è nota quanto meno nella sua esistenza alla stragrande maggioranza del pubblico. Essa fa parte integrante della mitologia del tardo Beethoven; ogni parola in proposito suona come una sciocca replica di cose già risapute. Con molta prudenza mi azzardo dunque ad aggiungere qualche minima postilla. Lo scopo delle mie riflessioni potrebbe a questo punto essere individuato nel tentativo di far prendere coscienza, a me e a voi, di come l'op. 109 sia l'ultima mietitura di una lunga, lunghissima semina, senza la quale questo prodigio non avrebbe visto la luce. Ecco perché ha un senso eseguire le Sonate op. 14 n. 1, op. 90 e op. 109 nel corso di una sola serata: in questo modo l'interprete può sperare di riassumere il percorso beethoveniano di venticinque anni. Un percorso che lo ha condotto dalla codificazione strutturale definitiva della Sonata viennese, al superamento degli schemi e delle convenzioni; dall'affermazione di un linguaggio pianistico nettamente distinto da quello clavicembalistico, alla sperimentazione più audace, noncurante delle esigenze derivanti dall'anatomia della mano. Questo linguaggio non è più del pianoforte, né allora né oggi. Ogni volta che si vuole provare a varcare la soglia, bisogna fare i conti con un pianismo che non è nello spartito ad aspettarti. È stato, Dio solo sa con che risultati, soltanto nella fantasia dell'autore. E bisogna reinventarselo, come indispensabile mezzo per parlare la lingua musicale di Beethoven giunta a livelli ignoti agli umani. Chiunque abbia messo mano all'op. 109 (anche soltanto per leggerla, si è reso conto di quale problema creino le prime otto battute e mezza, ovverosia quanto resta di quello che nelle Sonate classiche si definisce primo tema, affermazione della tonica e ponte verso il secondo tema alla dominante. Beethoven non distingue più melodia, armonia e ritmo nelle due componenti della musica omofonica, cioè melodia e accompagnamento; la grafia poi collabora con sottolineature ambigue alla più imbarazzante incertezza. Se esiste un luogo dove dire che l'interpretazione del testo è difficile, non possiamo sbagliarci, è questo. Subito dopo le prime otto battute si affaccia un Adagio espressivo che rappresenta la polarità della dominante. Possiamo chiamarlo secondo tema? Senza dubbio, no. Frammento di melodia, arpeggio con valore armonico - e insieme melodico - si alternano in un'apparente improvvisazione rapsodica dove lo spaesato interprete deve trovare quella sintesi, quell'ordine che intuiamo davanti al più complesso dei capolavori pittorici, e che faticiamo a trovare nel percorso temporale della musica. Eppure qui, dove ogni scontata simmetria è travolta, dove i canoni formali vengono non accettati ma creati ex novo, l'ordine, la bellezza dell'ordine, tocca altezze inaccessibili. Il mi maggiore è divenuto una tonalità universale: dalle prime battute che ricordano nella loro dolcezza l'op. 90, il colore si allarga, nel tendere alle zone estreme della tastiera, nel cercare le minime e le massime sonorità, a una concezione vastissima che aspira alla totalità. Sia il primo che il terzo movimento (siamo tornati allo schema del mi maggiore-mi minore-mi maggiore dell'op. 14) contengono un numero altissimo di variazioni emotive, e la forma variata e sfruttata in modo magistrale per mutare drasticamente l'atmosfera e il carattere. Se pensiamo un attimo alle Variazioni che Mozart scriveva, ci possiamo rendere conto di quale rivoluzione Beethoven abbia operato in questa forma musicale. In mezzo a questi movimenti "tonali" il Prestissimo rappresenta uno scatto d'ira, un gesto implosivo di rara potenza. Il termine "prestissimo" va preso

tremendamente sul serio, come ci insegna Furtwängler nel Prestissimo conclusivo della Nona Sinfonia. L'ultimo Beethoven riesce a sintetizzare nel suo linguaggio le conquiste dello stile classico con una tessitura concettualmente sempre polifonica, senza la minima concessione alla dimostrazione accademica. L'impulso iniziale, l'intuizione folgorante, non viene affatto rallentata da imitazioni, canoni, scrittura a tre o quattro voci. Anche qui c'è da sbigottire davanti al mistero del processo creativo. Voglio citarvi, collegandomi alla violenza di questo movimento, due ben noti frammenti che descrivono in qualche modo ciò che Beethoven mostrava di sé al mondo. Il primo è del barone di Tremont: «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 i fogli di musica scritta o stampata. Sotto al pianoforte - non esagero - un vaso da notte non vuotato. La maggior parte delle sedie erano coperte da abiti e dai piatti pieni degli avanzi della cena del giorno precedente...». Il secondo di Goethe: «Non ho mai incontrato un artista più concentrato, più vigoroso e di sentimenti più profondamente sinceri... purtroppo come uomo manca assolutamente di autocontrollo». Un uomo così, descritto era capace di scrivere nondimeno sedici battute, con la dicitura "cantabile con profondissimo sentimento", che trovano poche eguali nella storia della musica è che da lì partono per una ellissi che ci conduce alla punta più alta del pulviscolo sonoro, e di lì ancora, con un dileguarsi vertiginoso, di nuovo al tempo iniziale, in memoria e in omaggio al Bach delle Variazioni Goldberg, affinché ogni scienza, ogni speranza, ogni nuova pulsione si scioglano nella pace del canto.

La prepotente personalità di Beethoven, e il suo inarrestabile cammino verso il linguaggio del sublime, hanno oscurato ogni altro esito a lui contemporaneo sia nella Sonata sia nella Sinfonia. Persino le prime sei Sinfonie di Schubert soffrono di timorosi riferimenti ai modelli tanto amati, mentre Clementi e Weber registrano in campo sinfonico soltanto fallimenti. Tuttavia sia Clementi sia, in minor misura, Weber, non rinunciano a cercare un proprio personale linguaggio pianistico, realizzando Sonate per pianoforte di notevole interesse. La Sonata in si minore, op. 40 n. 2, è scritta da Muzio Clementi al culmine della propria maturità e rappresenta forse il suo risultato di maggior rilievo. Colpisce la sua struttura estremamente compatta, giocata sulla scelta di una tonalità inusuale e su brevi ed efficaci incisi melodici. Il si minore è presente in ogni sezione, e la tradizionale incisività ritmica di Clementi, che nelle composizioni di routine scade nella meccanicità, innerva ogni momento creativo, garantendo un'incessante energia. L'Allegro iniziale è introdotto da una pagina lenta di ampio rilievo espressivo, dove il fraseggio grandioso ricorda i gesti fatali degli eroi raffigurati da David e da Canova. Ritroviamo la stessa atmosfera nel secondo movimento, suddiviso in un'interessante struttura: ABAB', nella quale A è un Largo mesto in forma di libero arioso con due sole voci che fungono da melodia e basso, e B un Allegro monotematico (che diventa Presto in B') basato su un inciso del Largo. L'alternanza di tempo lento e tempo veloce, e il doppio ritorno degli stessi materiali, creano una dialettica che usualmente Clementi non riesce ad ottenere con la polarità tonica-dominante. Peraltro, anche in questa Sonata, dove la ricerca drammatica è altamente sviluppata, non mancano connotati tecnicistici, a conferma di quanto la concezione didascalica della propria attività di compositore fosse profondamente sentita da Clementi.

La figura di Carl Maria von Weber è legata alla nascita dell'opera romantica tedesca, e la sua fama di virtuoso del pianoforte non ha superato i limiti della sua breve vita. Se da un lato i pezzi da salotto - in primis l'"invito alla danza" - sono già tutti immersi nel nuovo modo di comporre "Biedermeier", dall'altra le quattro Sonate sono un primo interessante tentativo di coniugare la grande Forma con il linguaggio, la sensibilità, l'atmosfera del romanticismo. Se per un momento dimentichiamo il facile ma ingeneroso confronto con il Beethoven contemporaneo a questa Sonata (1812), non è difficile farsi trasportare in un mondo dove non c'è posto per lo scandaglio dell'Eterno, ma dove non manca mai uno straordinario senso del teatro, del colore mutevole, del racconto; con quella facilità melodica che rimanda di sovente alla voce umana, talvolta a strumenti specifici come il clarinetto. I temi di Weber, al

contrario di quelli beethoveniani, sono belli ma poco sviluppabili, perché sono idee per una melodica operistica, piuttosto che per una forma-sonata.

Ma la vena melodica di Weber sa sopperire alla carenza di sviluppo e quindi di tensione strutturale. A ben vedere, siamo già fuori dalla Sonata come struttura ideale dell'espressione. Si scrivono Sonate (anche da parte di Mendelssohn) come momento di confronto con la più importante delle Forme, quando viceversa la sensibilità vira verso il frammento, proposto nelle sue forme più varie, dallo Studio alla Ballata, dal Notturmo al pezzo caratteristico. La Sonata in do maggiore op. 24 di Weber contiene, in una struttura del tutto impersonale, momenti di deliziosa invenzione - pianistica, melodica, coloristica. Direi che essi sono concentrati soprattutto nei "cambi di scena" dell'Adagio, dove si passa con disarmante facilità dall'elegia all'appassionata perorazione, e nello Scherzo (chiamato nostalgicamente Menuetto), in particolar modo nel Trio dello Scherzo: qui veramente si può respirare un'anticipazione di ciò che sarà "Il franco cacciatore", e le terzine ribattute creano un'atmosfera senza precedenti nella storia della Sonata. Il Moto perpetuo, ultimo movimento composto precedentemente come pezzo a sé, è un luminoso esempio di virtuosismo giunto ad essere la principale ragione della musica, ma riscattato da una salutare ironia.

A proposito della Sonata op. 42 di Schubert, possono valere in larga misura le considerazioni già fatte sopra a proposito della sua Sonata op. 120. Se abbiamo compreso quanto Beethoven lavori alla sottrazione e alla concentrazione della Forma, ci risulterà diametralmente opposto l'atteggiamento di Schubert, che negli ultimi anni della sua vita compose Sonate sempre più dilatate e centrifughe - e sempre in quattro stereotipati movimenti. Mi limito, per questa Sonata in la minore, a due brevi annotazioni, sullo sviluppo e la coda del primo movimento. Lo sviluppo e il momento della libertà formale, si può procrastinare a lungo il ritorno alla tonica: qui Schubert parte per uno di quei suoi viaggi fantastici, dove innumerevoli tonalità vengono toccate e lasciate per proseguire senza sosta e senza meta apparente, sino a un punto di estrema tensione, di angoscia senza risposta; poi si odono schegge di motivo, silenzio, ancora schegge; infine, con prudenza, per la strada più lunga, il ritorno alla tonica. Nella coda delle Sonate Schubert ci ha abituati a chiudere i suoi grandi percorsi con un'ultima, lontana eco di quanto ci ha raccontato. Colpisce molto quindi vedere come invece, in questa Sonata, la conclusione sia incredibilmente violenta e il pianoforte sia percosso ripetutamente da accordi che non vogliono risultare affatto gradevoli; l'usuale dolce ricordo si trasforma in una raffica di ottave omofone, infine in due accordi che sembrano macigni. Anche Schubert sapeva gridare, quando voleva esprimere la sua disperazione. Per sottolineare conclusivamente la distanza che separa compositori come Clementi, Weber e Schubert, si può dire che le Sonate del primo si rivolgono ad un pubblico di appassionati che conosceva i testi attraverso l'acquisto e la lettura degli spartiti, mentre la musica di Weber presuppone un pubblico che circonda di ammirazione il compositore-virtuoso; essa è scritta per essere applaudita. Quando invece sfioriamo le prime note di un capolavoro schubertiano, ci rendiamo conto subito che esso si rivolge alla sfera più segreta di ciascuno di noi. Schubert si confessa alla musica con inaudita sincerità e chiede il nostro totale coinvolgimento. Se Romanticismo è confessione, Schubert è uno dei sommi romantici.

Schumann, Brahms, Chopin e Liszt costituiscono le quattro personalità più rimarchevoli del romanticismo, con le loro diverse risposte al grande quesito sulla forma-sonata e, in particolar modo, sulla Sonata per pianoforte. La pesante, prepotente eredità di Beethoven esercitò sulla generazione romantica un'attrazione straordinaria ma traditrice. Da Beethoven si preferì prendere a modello le Sonate dove la Forma si configura in moduli riproducibili, escludendo le composizioni successive all'op. 101. Le Sonate di Schumann, Brahms, Chopin e Liszt, pur nella scontata diversità di definizione estetica e di personalità musicale, hanno in comune due ordini di problemi: la forma-sonata, dopo la scomparsa di Beethoven (e di Schubert), non era più la Forma rispondente in modo elettivo alla sensibilità del tempo; il romanticismo, come movimento culturale, sviluppava altre soluzioni formali e,

soprattutto, spingeva verso contenuti musicali sino ad allora ignoti alla musica strumentale. Contenuti letterari, ambientali, filosofici, storici, nazionali. La musica si faceva sempre più dimensione psicologica, confessione personale, espressione di un carattere individuale. La definizione di un momento, di un'intuizione, di un ricordo, era sintetizzata nel frammento musicale di breve respiro: foglio d'album, romanza (senza parole), notturno, studio, preludio, improvviso, e così via. In alcuni, significativi casi, i frammenti erano collegati, con modalità anche raffinate, in un "Kreis" (una corona, un ciclo), erede assai mutato dell'antica Suite di danze. Con tutto ciò, la forma-sonata resta comunque presente nei cataloghi delle opere di tutti i compositori, grandi e piccoli, operanti tra gli anni Trenta e i Sessanta, come la più nobile Forma lasciata in eredità dalla generazione precedente, come sfida, come punto d'arrivo e di confronto con i "classici". I grandi autori romantici (in particolare Chopin), che hanno aperto nuovi, straordinari orizzonti alla creazione musicale e hanno sviluppato nuove forme, sentirono la necessità artistica di avventurarsi in un territorio in cui con evidenza non si trovavano a loro agio, per confrontarsi e sdebitarsi con una tradizione che aveva prodotto nella forma-sonata un'interminabile teoria di capolavori. Conosciamo l'ammirazione di Schumann per Beethoven (la Fantasia op. 17 era dapprima intitolata "Sonate für Beethoven"); di Liszt sappiamo che eseguiva le Sonate di Beethoven nei suoi recitals; di Brahms non dubitiamo un attimo sulla fedeltà a un lascito che egli considerava patrimonio universale, da conservare e vivificare dall'interno. Di Chopin, infine, dati i suoi silenzi, riesce difficile ricostruire le motivazioni che lo portarono a tentare ogni otto anni, nel 1828, nel '36 e nel '44, una Sonata per pianoforte. Per Schumann e Brahms la forma-sonata diventa a un certo momento della loro carriera la struttura più utilizzata nella musica da camera e nelle Sinfonie. Per Chopin (e per Liszt) le cose stanno diversamente: a parte i due concerti per pianoforte e orchestra, il compositore polacco scrisse soltanto tre Sonate per pianoforte, un Trio e una Sonata per violoncello e pianoforte, ultima opera del suo catalogo: numeri piccoli, ma che dimostrano l'esistenza di un "problema-Sonata" nel suo pensiero. In Liszt il problema c'è, ma viene radicalmente superato: è l'unico dei quattro a prendere le distanze da una tradizione da lui giudicata come troppo appartenente a un tempo passato per essere realtà estetica viva e presente. Ciò non gli impedì di trascrivere l'intero ciclo delle Sinfonie di Beethoven: di certo era a conoscenza della materia. Liszt scrisse una sola Sonata perché - in netto antagonismo con gli schemi sclerotizzati dai teorici post-beethoveniani - per lui ogni Forma era nuova era non replicabile. Per il musicista ungherese ciascun brano aveva una propria forma che nasceva dagli specifici contenuti programmatici. Già il titolo "Sonata" contraddice, nella sua asciuttezza, le centinaia di altre titolazioni enfatiche e suggestive che usò sino al termine della sua vita. È come se, in questo caso, egli voglia nascondere il "programma" consueto alla sua musica. La sua risposta al quesito "Si può comporre ancora, nel 1850 (dopo Beethoven), una Sonata?", è unica e irripetibile, fortemente innovativa e coraggiosamente anticonvenzionale.

Mentre Liszt nel comporre la sua Sonata era in una fase di teorizzazione della musica dell'avvenire, Chopin, durante tutto il suo percorso musicale, si attenne a un prudente tradizionalismo. Esso non gli impediva di aprire strade inaudite all'invenzione sonora e armonica, ma la sua modernità non era provocatoria né pubblicizzata da proclami musico-letterari e quindi poteva passare (e a tutt'oggi passa...) anche inosservata. Certo è che le Sonate di Chopin sono calchi più o meno ossequiosi degli schemi più ovvii, con la sola impressionante eccezione del Finale del 'op. 35. Nonostante la sua fedeltà alla tradizione, Chopin non fu perdonato dalla critica, a causa di sviluppi tematici o troppo esangui o troppo evasivi. A maggior ragione fu denigrato Liszt, che si era permesso di entrare per una volta nel recinto dei musicisti "seri", quelli che compongono, appunto, Sonate. La polemica tra tradizionalisti e innovatori è un falso problema; il problema è che la Forma non può essere una scelta prefissata da teorie di vario genere, ma deve rispondere nella maniera più completa alla sensibilità e al linguaggio del tempo. L'armonizzazione degli anni Quaranta, per merito soprattutto di Chopin e di Liszt, non rispondeva più a quella dialettica tonica-dominante che era il vero fondamento della struttura della Sonata. Le cose si erano complicate e tendevano all'ambiguità sino a giungere al Preludio del "Tristano

e Isotta" di Wagner: del quale, dopo un secolo e mezzo di discussioni accademiche, non si riesce a definire la tonalità. Se dunque la sonata classica viene letta come una struttura originata dalla sensibilità armonica, non possiamo attenderci un simile "modus componendi" da parte di Robert Schumann, il quale se da una parte usa un'armonizzazione nelle grandi linee centrifuga rispetto alla tonalità, dall'altra cerca la coerenza attraverso la moltiplicazione ossessiva di riferimenti motivici. Più essi sono presenti, più si notano le imbarazzanti cesure tra una sezione e l'altra; più è perseguita la ricerca dello sviluppo motivico, più la spontaneità dell'incedere resta mortificata. Curiosamente, i risultati eccelsi nella forma-sonata Schumann li ottiene dove non scopre le sue carte oppure dove le mescola, nella Toccata op. 7 e nella Fantasia op. 17; in quest'ultima, nello stare fuori e dentro la Sonata, trova l'equilibrio che fa giustizia delle sue ossessioni formali e delle sue accensioni fantastiche. L'opera 11 resta come un grandioso frammento - come il fregio del Partenone oggi -, una composizione potentemente concepita, eppure non realizzata, piena di fascino ma con vicende in alcuni casi sconcertanti per chi deve interpretarla, e rischia di apparire colpevole mentre altro non è che un capro espiatorio. I problemi principali sorgono nel primo movimento in cui, tra l'altro, le interruzioni del ritmo dattilico quasi onnipresente sono avvertite come incoerenti a la ricapitolazione giunge senza una valida progressione armonica, dopo un climax che avrebbe potuto essere esso stesso la conclusione logica dall'intero movimento. Il Finale ostenta una Forma pedissequamente binaria, incapace di giustificare una struttura che si disgrega in continuazione per dar luogo a nuove sezioni; l'erraticità armonica e motivica si manifesta in continua, frenetiche modulazioni, e produce un senso di smarrimento nella misura in cui manca un concetto dalla tonalità collegato solidamente al percorso armonico-strutturale. Nella piccola forma Schumann si muove in modo ben diverso a rivela una meravigliosa maestria nell'organizzare i frammenti in strutture coerenti. Effettivamente, ciò che fa la sua forza nei "Davidsbündlertanze" e nel "Carnaval", si rivela una debolezza nella Sonata. Se vogliamo considerare l'op. 11 un fallimento dal punto di vista formale, si tratta pur sempre del fallimento di un genio purissimo, e come tale meritevole di tutta la nostra amorevole attenzione. La dicotomia tra humour bizzarro e imprevedibile, e l'acuta percezione di una Forma necessaria quanto estranea, nutrirà la malattia nel corso della sua vita, e condurrà Schumann a smorzare sempre più le accensioni fantastiche in nome della conservazione di una Forma congelata dall'accademismo. Quando lo Schumann declinante e malato del 1853 conobbe Johannes Brahms e la sua musica, si rese conto, a lo dichiarò pubblicamente, non soltanto del talento prepotente del ventenne amburghese, ma dal suo istinto formale. In realtà le tre Sonate di Brahms - la terza in particolare - manifestano un fortissimo senso della struttura, un sicuro controllo sulla piena dei sentimenti grandiosi che fanno irruzione con questi spartiti nella storia della musica. Un pianismo orchestrale (ma non orchestrabile), un'organizzazione della parti che tradisca immediatamente una predisposizione per la musica da camera, una fantasia non paragonabile forse a quella del suo grande padrino musicale, Schumann, ma capace di conquistare spazi nuovi nella mezza misura, nei colori pastello, nelle citazioni di luoghi dallo spirito brumosi come i paesaggi che si affacciano sul Mar del Nord. La Sonata op. 1 denota un linguaggio ancora in formazione, anche se già dotato di magnifica autorevolezza. Soprattutto l'invenzione melodica non è sempre di quella qualità sorvegliatissima che sarà una caratteristica del Brahms maturo. Ma l'armonia è già l'elemento dichiaratamente capace di conferire forma alla composizione. Siamo nella vera, salda tradizione della forma-sonata classica, con un percorso agogico e un'elaborazione motivica forti e limpidi. Nel secondo movimento la citazione di un'antica canzone tedesca è già un programma estetico, sia nell'infaticabile e amorosa cura per il genere liederistico, sia per l'orgogliosa scelta di musica nazionale, sia per il primo tentativo di tema variato (quali esempi sapeva di avere alle spalle!). Quella della variazione sarà l'arte più brahmsiana, arte che gradualmente si insinuerà anche nella forma-sonata, e che rivelerà nel Novecento la via alla modernità del compositore amburghese. Mentre, nella Sonata op. 1, lo Scherzo ha un'energia e una stringatezza di stampo beethoveniano, il Finale mostra una forma più rilassata e un linguaggio meno sbalzato del primo movimento: difetti riscattati da una vitalità travolgente. Va assolutamente detto che il coraggio

dimostrato da Brahms nel pubblicare tre Sonate nei primi cinque numeri d'opera, finì qui. Sonate per pianoforte non ne compose più e la prima Sinfonia, dopo molte perplessità, venne pubblicata nel 1877, ventitré anni dopo l'op. 5. Il senso della storia, la convinzione di essere l'erede di una grande tradizione, resero scrupoloso e prudente il giovane entusiasta. Non l'estraneità, non il disprezzo, ma la venerazione per i sommi modelli lo consigliò a compiere molti passi prima del confronto decisivo con la Sinfonia. Ma l'epoca delle Sonate per pianoforte non tornò più.

Come si è accennato prima, il pensiero di Fryderyk Chopin sulla Sonata classica, e sull'opportunità di rinnovarla o meno, è a noi ignoto. Le influenze musicali che operarono sulla formazione del compositore polacco sono in ogni modo ben lungi dal Classicismo viennese: Bach, l'opera italiana e i musicisti "Biedermeier". Bach fu l'archetipo a l'ispiratore di tutta la sua vita (non sorprenda questo grande amore: Bach è più romantico di quanto si usi pensare, e Chopin più classico di quanto si usi suonare); l'opera italiana fu il reagente chimico per la sua sensibilità, i "Biedermeier" un serbatoio da cui attingere unicamente idee da trasformare. La Sonata di Chopin non si confronta con Beethoven, e accoglie nel suo schema momenti di generi diversi, persino della musica "salottiera", dalla quale Chopin ha tratto il suo stile apparentemente leggero. Ciò che stupisce nei suoi capolavori, tra i quali si annovera la Sonata op. 58, è la maestria delle transizioni. Queste avvengono tra tonalità lontane e tra materiali di articolazione ritmica sempre diversa, con una tecnica tanto superba da non farci accorgere di come e cosa, in termini armonici, stia succedendo. Questa fantastica abilità - ignota, in questo grado, a Schumann e a Liszt - sostituisce la tecnica della elaborazione motivica della scuola germanica. Nella grande struttura della forma-sonata si colloca il nuovo eloquio romantico, fusione tra narrativa e lirica: racconto senza avvenimenti, fatto di sola espressione elegiaca. Le sezioni si susseguono senza contrapposizione, tutte collegate dalla continua cantabilità del suono. Questa è la grande scommessa che Chopin giocò affrontando per la terza volta la Sonata, innovandola non nella Forma, ma nel suo contenuto e nella tecnica compositiva. Una silenziosa rivoluzione. Sono trent'anni che mi tocca difendere Liszt, con suoni e parole, da decrepiti equivoci e malevolenze. Un compito agevolato nel caso della Sonata in si minore, molto considerata anche dai suoi detrattori. Limitiamoci in questa sede a brevi accenni. Sono innegabili il travaglio, l'attenzione, l'approfondimento, l'invenzione che sottendono quest'opera. Palese è la ricerca di un linguaggio asciutto ed essenziale: la pagina è molto più spoglia delle consuete composizioni di quei suoi anni. Autore sino ad allora di pezzi lunghi non più di un quarto d'ora, Liszt compone un brano di trenta minuti ininterrotti, una sola campata nella quale si leggono tre o quattro movimenti, così come si coglie la forma di un unico tempo di Sonata. La creazione di questa formidabile struttura, offerta da un compositore famigerato per il suo (apparente) disordine nascosto tra montagne di note, non richiede una revisione di giudizio su di lui? La seconda annotazione riguarda i contenuti dell'opera. C'è un programma? Oppure è una descrizione di caratteri simile alla sua "Faust-Symphonie in drei Charakterbildern" ("in tra ritratti caratteristici")? Il ritratto della Sonata rimanda a Faust, o a Faust a Mefistofele, il secondo specchio deformante del primo? La presenza del Maligno, che tanto si farà sentire nella sua musica, trae la propria origine dall'apparizione di Paganini nei giorni della sua adolescenza. Ma considerare il diabolismo come mero generatore di inconsistente virtuosismo svaluta questa presenza sino alla bravata istrionica, senza che si colga quanto l'eccesso (e il virtuosismo) stia nel nucleo dell'estetica romantica (come comprendere altrimenti il "Songe d'une nuit du Sabbat" della Sinfonia Fantastica di Berlioz?). L'eccesso giustifica e nobilita la peggior volgarità; a maggior ragione delle sezioni di eventuale minor qualità presenti anche nella Sonata di Liszt. Quanto poi alla genuina religiosità del futuro abate, che è parte dialettica integrante del contenuto dell'opera, decine di capolavori, per lo più inediti in vita, testimoniano il commovente, tenace lavoro di Liszt in un genere musicale dove, perse le speranze riposte in Pio IX, non si potevano certamente lucrare né guadagni, né consensi (infatti Liszt ne incassò soltanto insulti e sorrisetti di commiserazione). La personalità di Liszt, che si manifesta tutta nel capolavoro della Sonata, va presa

così com'è: o la si ama o la si detesta. Mi pare comunque vada accettata l'idea che egli sia uno dei grandi compositori dell'Ottocento, e che un gruppo di sue composizioni possano essere definite geniali.

Giunto alla conclusione della mia personale storia della Sonata per pianoforte, vorrei fare una doverosa precisazione. La necessità di limitare le dimensioni dell'impegno ha imposto l'esclusione di testi importanti e forse essenziali: soprattutto il Novecento avrebbe dovuto essere esplorato più a fondo, includendo Sonate di Berg, Busoni, Hindemith, Stravinskij. E a proposito dei "sonatisti" a noi contemporanei, lascio serenamente il compito di illustrarli ai colleghi che a questi linguaggi musicali si sono dedicati con la necessaria cura. Nello scegliere la sequenza dei brani ho constatato quanto il secondo Ottocento abbia trascurato la forma-sonata per pianoforte: dopo Liszt e Brahms, l'unica composizione di spicco prima delle dieci Sonate di Skrjabin, è la Grande Sonata (1878) di Cajkovskij. Gli stessi Liszt e Brahms vissero rispettivamente trentatré e quarant'anni oltre la pubblicazione delle loro Sonate, ma non sentirono l'esigenza di replicare l'esperienza. E Wagner, Bruckner, Mahler, Wolf, non provarono per la forma-sonata per pianoforte un interesse paragonabile, per esempio, a quello per la Sinfonia (Strauss compose una Sonata op. 5 che risulta lavoro più vicino all'apprendistato che al linguaggio dei capolavori. La Sinfonia stessa divenne una Forma sempre più aperta (basti pensare alla Sinfonia delle Alpi, alla Sinfonia dei Salmi, alla Sinfonia dei Mille e, per contro, alla Sinfonia Classica di Prokof'ev), dove la connotazione viennese veniva recuperata nella misura conforme alla libertà poetica del compositore. Così, mentre Wagner, Liszt e Strauss predicavano un'estetica che si allontanava programmaticamente dalla forma-sonata, i compositori russi, da Cajkovskij in poi, Skrjabin, Prokof'ev, Sostakovic, persino Rachmaninov, e altri minori hanno guardato alla Sinfonia, al Quartetto e alla Sonata come a un traguardo che non si esauriva in un omaggio ai classici, ma veniva ripetutamente raggiunto e ribadito (quindici Sinfonie di Sostakovic, nove Sonate di Prokof'ev). Il fenomeno è così macroscopico da consentire di affermare che sono stati i compositori sovietici a conservare, dopo gli anni Trenta, la Forma classica, nata e sviluppata precipuamente nell'area culturale tedesca. Accanto a questo curioso paradosso, peraltro, il Novecento nel suo insieme è più vicino del Romanticismo alla forma-sonata (e alla Suite), frutti tra i più squisiti del XVIII secolo, cornici che - pur utilizzate con estrema libertà - sottolinea- no la presa di distanza sempre più marcata dall'estetica dominante - quella wagneriana, che a cavallo tra Ottocento e Novecento era al suo apice. Certamente definire "un" Novecento è una scorrettezza concettuale. Di Novecento ve ne sono molteplici, nella misura in cui la frammentazione del linguaggio ne permise e, nella complessa dialettica tra avanguardia e retroguardia, si può tracciare una sorta di storia delle ideologie musicali vincenti secondo la pubblicistica, e un'altra storia, quella dei successi di pubblico e di stima tra gli esecutori, che spesso diverge drasticamente dalla prima. Concentrare l'attenzione su compositori come Skrjabin, Ravel, Bartok e Prokof'ev, significa soprattutto marcare le amplissime distanze che separano le quattro personalità prese in esame. Come già osservato a proposito dei quattro grandi del Romanticismo, Chopin, Liszt, Schumann e Brahms, la forma-sonata non è più, come nel periodo viennese, un'organizzazione strutturale entro la quale la personalità del compositore si muove liberamente, dove la valenza individuale viene contenuta nella forma universale, dove conta più l'invenzione della confezione. Il Romanticismo aveva voltato pagina in modo pressochè irreversibile e la personalità del compositore, l'ego, era divenuto il centro dell'indagine e della comunicazione. Ecco uno dei luoghi dove le vie del Novecento divergono: nel recupero dell'oggettivismo barocco come programma. Esso è il momento centrale di un neoclassicismo che si rifà in ciascun caso a una diversa prospettiva: in Stravinskij un barocco antiromantico, studiato e parodiato sino ai suoi tic ; in Prokof'ev un ondivago sganciamento dai maestri romantici (Schumann) per una ricerca di contenuti "collettivi", nei quali l'individuo (il compositore, l'ascoltatore) venga inglobato ed esaltato; in Busoni una mai compiuta definizione di "nuovo classicismo" che trova nelle sei Sonatine sei diverse direttrici sperimentali. L'unica Sonata di Bartok fonda la propria ricetta linguistica sullo studio della musica etnica magiara,

mentre in Ravel la Sonatina è una rappresentazione di un Settecento-che non-c'è, una scommessa estetica finissima, dove la (iper)sensibilità del compositore si cela dietro la compostezza della perfezione calligrafica. Ognuno dei compositori teste citati - ad eccezione di Ravel che la sposa in toto - prende della forma-sonata ciò che gli aggrada e, nel farlo, riafferma comunque la vitalità di un modo di pensare la musica che sembrava essere stato travolto dall'onda wagneriana. Figura ancora e sempre in discussione, una delle cerniere tra Romanticismo e Novecento, Aleksandr Skrjabin (1872-1915), è il primo vertice del quadrilatero qui assunto a paradigma. Skrjabin è autore poco indagato dai musicisti e poco ascoltato dagli appassionati. La sua personalità eccentrica, poco definibile e fastidiosamente oscurata da veli esoterici, fa dubitare lo studioso della propria serietà. Smodate ambizioni intellettuali hanno appesantito la sua musica di supposti contenuti, al limite dell'indecifrabile. D'altra parte, è noto universalmente che ciò che si nasconde dietro un velo acquista un fascino che sarebbe perduto in una luce meridiana. Questo fascino, e il fascino di un progressivo legame tra genio e malattia, sono le armi a doppio taglio che introducono alla musica di Skrjabin. La sua formazione musicale e pianistica, lontana dalle influenze nazionalistiche del gruppo dei Cinque, risente in primis di Chopin (autore classico come pochi, che nelle mani di Skrjabin si deforma patologicamente, distillando vapori velenosi); di Schumann, nell'evocare; di Liszt e di Franck, nell'uso della forma ciclica e nell'arte della trasformazione tematica; di Wagner nell'estetica del Mito e della musica come veicolo di magia. L'universo di Skrjabin è dentro la sua persona; in sé ritrova il cosmo, e della rivelazione di esso egli è il profeta. L'indagine di questo mondo, dove anche i fatti sono referenti della sua vita psichica, si esprime nella sempre più sottile definizione di ogni impulso, di ogni immagine muta, di ogni sobbalzo della sua ricchissima fantasia. I temi e i motivi si riducono nel corso degli anni a «sigle» (Bortolotto), la melodia viene attirata e si compenetra sempre più con l'armonia, il ritmo fratto e convulso distrugge la metrica tradizionale, alla ricerca una metrica sempre più vicina all'armonico disordine della Natura. Alla scelta di una titolazione asciutta come "Sonata" (ma al contrario vedi "Poema dell'estasi", "Poema del Fuoco", "Poema satanico", "Verso la fiamma", ecc.) corrisponde nello spartito una frenetica notazione verbale con suggerimenti interpretativi financo imbarazzanti per il povero esecutore che dovrebbe "inverarli" nella comunicazione musicale (un esempio citato da Bortolotto, «avec une douceur de plus en plus caressante et empoisonnée»). Un delirio letterario agli antipodi dei grandi traguardi realistici di Musorgskij. Ancora, notevole il distacco graduale ma sistematico dal "sentimento" romantico, da lui erroneamente "imputato" a Chopin, per approdare a contenuti esoterici; in parole povere, superumani. Le dieci Sonate sono in questo senso specchio fedele di questo percorso in cui la musica viene chiamata ad esprimere l'inesprimibile. Risultati musicali a volte straordinari, a volte ambigui, a volte velleitari. Giova molto ricordare su Skrjabin un'illuminata opinione di Alfred Cortot (citata ancora da Bortolotto), dove si afferma che il desiderio di disincarnazione si fonda sulla «vibrazione sensuale». Non una nota scritta da Skrjabin è comprensibile prescindendo dall'onnipresente valenza erotica. La terza Sonata si colloca nel periodo di formazione di Skrjabin e conserva molto della struttura tradizionale della Sonata (il primo movimento in forma-sonata, il secondo in forma di Scherzo e Trio, il terzo in forma di Lied variato, il quarto in forma di Rondo). Nella mia proposta interpretativa desidero mettere in evidenza il colore terreo che pervade l'intero spartito, una pasta di suono già personale, che ha in sé qualcosa di minaccioso, di ammalato, di maligno, anche in momenti di estasi quieta o trionfante. Un'atmosfera che ricorda molto da vicino i personaggi di Dostoevskij, dove il Male è presente a dispetto dei fatti o delle intenzioni. Malattia che si presenta nelle vesti di elementi ostinati, ripetuti nel primo e nel quarto movimento sino all'exasperazione. La ripetizione di un motivo che in Schumann (anche lui, come Skrjabin, colpito da malattia mentale) era contenuta e bilanciata da un forte richiamo alla compostezza classica, qui dilaga incontrollata, comunicando all'ascoltatore ansia e disagio. Quanto è lontana l'estetica del Bello! Eppure qualcuno, ancora nel 1905, aveva l'ardire di comporre una Sonatina, celebrazione squisita degli ideali di bellezza, di pudore, di misura, che sono valori classici! E musicista classico si può definire

Maurice Ravel (1875-1937), il quale ha saputo sposare in modo originalissimo le esigenze e la sensibilità del Novecento con l'amore per le Forme classiche. Le sue opere, praticamente senza eccezioni, sono oggi più giovani di quelle di tanti progressisti, modernisti, rivoluzionari, avanguardisti: Ravel ha scritto musica nuova senza dover incendiare il tempio della tradizione. Tuttavia dargli del tradizionalista, o peggio, del conservatore, gli risulterebbe un'offesa. Difatti egli è compositore moderno, del tutto figlio del Novecento: a dispetto di impressionismo, di programmi estetici anteposti alla musica, di commistioni letterarie, egli è musicista puro, che sapeva porre come fondamento del suo lavoro l'artigianato. Figlio di orologiaio, si autodefiniva a sua volta un orologiaio. Le sue partiture sono orologi che funzionano perfettamente anche oggi e sono destinate a non invecchiare. Vladimir Jankélévitch, nello splendido libro che gli ha dedicato, pone l'accento sullestetica della scommessa che sta alla base di ogni sua composizione. «L'audacia di Ravel si esprime in primo luogo nella gioia di superare le difficoltà e nella ricerca ostinata di ciò che è arduo e richiede sforzo; poi nell'amore per l'artificio». Un solo esempio su tutti, il "Bolero": non è un paradosso antimusicale? Nella Sonatina la scommessa che egli si pone e la piccola Forma tradizionale, entro la quale esorcizzare il rischio del sentimentalismo. Ravel conosceva la propria emotività a sufficienza per sapere che essa poteva essere il suo punto debole in assenza di controllo intellettuale. La musica per lui, allora, era il «piacere delizioso di un'occupazione inutile», un divertimento, e si identifica in una serie di evasioni fuori dalla realtà e dalla vita. Così come Stravinskij, Ravel e nemico dell'"espressivo patetico", e ostenta civettuola ammirazione per Saint-Saens e Scarlatti, ma studia attentamente proprio le novità che vengono dalla Russia. Le sue melodie più poetiche, come il Minuetto della Sonatina o l'Adagio del Concerto in sol, furono composte una battuta dopo l'altra, come un gioco di parole incrociate. E il gioco comprende il fingere di accettare in modo acritico la tradizione, e invece introdurre piccole correzioni, spostamenti, note pudicamente estranee all'armonia routiniera. In un lampo la musica prende caratteristiche assolutamente inattese e geniali. Per comprendere Ravel bisogna cogliere nella sua musica le emozioni camuffate con astuzia e artificio: Ravel parla del Settecento, della Spagna, dei sortilegi infantili, dà voce agli animali, alla Natura, agli gnomi, alle ondine, per non dover parlare di sé. Come dice Jankélévitch, tre sono i gradi successivi alla sua astuzia, tre gli alibi del suo pudore: il naturalismo gli serve a nascondersi, l'esotismo a mascherare il naturalismo, l'imitazione o il pastiche a mascherare l'esotismo.

Lo stile di Béla Bartok è imperniato su due cardini: l'acquisizione delle leggi della musica popolare e il loro impiego come mezzo di espressione. Se elementi di motivi popolari, melodici e ritmici, sono presenti in numerosi esempi ottocenteschi (Rapsodie e Danze ungheresi di Liszt e Brahms, Polacche di Chopin, etc.), l'unico vero predecessore di Bartok, secondo la sua stessa opinione, è Musorgskij. Il compositore ungherese affermava che l'interazione tra musica colta e popolare doveva essere totale, e lo stile nuovo che ne derivava «imbevuto fino ai minimi dettagli dell'emanazione di questa fonte vergine». La fonte e la musica popolare ungherese, definita dall'autore «la musica classica ungherese per eccellenza». Bartok, teorico profondo della sua estetica, giunse a definire tre livelli di influsso che la musica popolare può avere su quella moderna, il terzo dei quali, il più alto, si realizza quando il compositore domina a tal punto il linguaggio popolare da sfruttarlo nella sua opera come regole grammaticali e sintattiche: non mera citazione di melodie quindi, ma totale fusione e identificazione. Una delle conseguenze di una posizione così radicale sta nell'aggressività sonora che tanto colpisce nella musica di Bartok. La sua propensione alla musica letta in orizzontale per linee melodiche parallele porta alla formazione di gruppi di accordi, che suonano molto aspri. Al di là delle apparenze, ciò che conta in Bartok è sempre la melodia: melodia popolare, con caratteristiche lontanissime da quella colta di fine Ottocento. Melodia concisa e continuamente aperta a sottili mutazioni; quindi i "motivi" sono brevi e sempre variati, secondo i dettami popolari e secondo «la mia stessa natura» (Bartok). Melodia popolare che, per suo imprescindibile carattere, è tonale, e ben lontana quindi dalle tendenze contemporanee a Bartok dell'atonalità e della dodecafonia seriale. Ma la tonalità va intesa in

modo non tradizionale: «le singole note sono indipendenti non avendo alcuna relazione l'una con l'altra; esiste tuttavia in ogni esemplare melodico una nota fissa decisamente fondamentale sulla quale le altre convergono». Tuttavia ciò che colpisce il musicofilo al primo ascolto, non è tanto il melodizzare bartòkiano, quanto il timbro del suo pianoforte, mediato anch'esso dalle tradizionali percussioni contadine e considerato dall'autore ungherese espressivo nella sua inerente natura, solo se usato come strumento percussivo. Questa impostazione, così innovativa e di rottura rispetto a qualsiasi precedente storico, non impedisce a Bartòk di comporre nelle forme della tradizione: sono presenti nella sua opera la forma-sonata, il rondo, la forma strofica, la sonata-rondo. Caratteristica poi la sua forma-arco, per la quale movimenti simmetrici a coppie sono collocati intorno ad un tempo centrale. Le precise leggi matematiche che sostengono le strutture musicali di Bartòk sono frutto non di teorie dalle quali dedurre un particolare evento creativo, ma piuttosto di un'esigenza inconscia che va studiata a posteriori, e sempre, comunque, "in progress". La Sonata (1926) è programmaticamente una struttura tradizionale in tre movimenti, con al centro il tempo lento. Se la dialettica del primo movimento è fondata su precetti classici, i procedimenti melodici e cromatici sono eterodossi. Gli elementi di linguaggio popolare sono incistati nel melos, in modo meno palese nei primi due movimenti, in modo scoperto nel terzo; la polifonia omoritmica e l'addensamento di linee melodiche rendono il testo di difficile ascolto e di ardua esecuzione. Ma, superato il primo imbarazzo, la Sonata si rivela opera di un compositore pienamente consapevole della propria maturità linguistica ed espressiva. La valenza provocatoria in essa contenuta - armonia e ritmo così lontani dalla nostra pigra consuetudine - non può, oggi, far passare in secondo piano una ricerca melica sempre affascinante, e una capacità strutturale di altissimo livello intellettuale. Ad un certo punto della sua carriera, Sergei Prokof'ev sentì la necessità di tracciare pubblicamente le linee lungo le quali la sua attività di compositore si era sviluppata. Ne individuò quattro, e ne contestò una quinta: classicismo, modernismo, toccatismo, lirismo, grottesco (contestata e corretta a "scherzo"). A seconda di come si voglia leggerla, questa affermazione risulta ricchezza di caratteri oppure una sorta di ricerca di stile personale mai risolta. Nell'inconscio collettivo del pubblico Prokof'ev e il selvaggio della steppa, un virtuoso motorico, un prototipo di modernista. L'autore vorrebbe essere ricordato invece per il filone lirico, che considera sottovalutato. Ma chi era Prokof'ev? Il lirico o il sarcastico? L'incertezza della definizione, e il curioso elenco che egli fa di brani da collocare nei vari "filoni", mi lasciano pensare che egli stesso, proponendosi con diversi volti agli ascoltatori, abbia cercato un suo stile. Certamente il sarcastico appartiene al suo periodo russo (1891-1918), mentre il modernista a quello parigino (1918-1933). Il Prokof'ev sovietico sviluppa l'aspetto lirico, ma gli anni '30-'40 segnano, con vistose e felici eccezioni, un calo di vitalità e di ispirazione, che si fa pesante negli ultimi numeri d'opus. Quanto l'ideologia sovietica ha influito su questo cambio di rotta? Due documenti sono da leggere per farsi un'idea più precisa: l'articolo su "Izvestia", e la lettera inviata all'assemblea dei compositori, presieduta da Zdanov. Nel primo si trovano frasi di questo genere: «quel che occorre e della grande musica, della musica che, tanto nella forma quanto nel contenuto, risponda alla grandezza dei tempi. Quanto al tipo di musica che necessita, penso sia quella che chiamerò "leggermente seria" o "seriamente leggera". Essa dovrà essere soprattutto melodiosa, dalla melodia chiara e semplice [...] E' passato il tempo in cui la musica veniva creata per un manipolo di esteti. Oggi vaste folle popolari sono giunte faccia a faccia con la musica seria [...] Le folle anelano la grande musica, la musica dei grandi eventi, dei grandi amori, di vivide danze [...] e questo è qualcosa che il compositore sovietico ha da tener presente in ogni suo nuovo lavoro. A mio parere il compositore ha l'obbligo di servire l'Uomo, il popolo. Egli deve essere prima e soprattutto un cittadino, sì che la sua arte possa guidare l'Uomo ad un radioso avvenire». Nella lettera a Zdanov (1948): «l'arte occidentale degli ultimi decenni fece nascere nella musica il culto della Forma "pura", portando [...] alla progressiva perdita della chiarezza e dell'armonia [...] lo stesso ho peccato (sic), cadendo in errori formalistici nella mia produzione. Gli elementi formalistici c'erano nella mia produzione anche prima, evidentemente il contagio è dovuto al contatto con le correnti occidentali. Non mi ero reso conto del fatto che ciò alla nostra Nazione non

poteva servire. Cercherò un linguaggio chiaro, comprensibile, vicino a tutta [sic] la nostra nazione». Davanti a queste imbarazzanti "confessioni", ai programmi ideologici pieni di zelo e di ardore patriottico, cosa pensare? La musica del "periodo sovietico" di Prokof'ev è sincera? Il percorso umano e artistico che era partito da un atteggiamento schumanniano, dalle accensioni di una fantasia frammentaria ma vivacissima, percorso che aveva visto il tentativo di confronto con le avanguardie europee e l'aprirsi di una carriera internazionale, aveva espresso infine le potenzialità di un grande talento? «Come apostolo del bolscevismo Prokof'ev non ha uguali [...] solo Prokof'ev è riuscito a esprimere pienamente lo spirito della Russia di oggi, meglio di tutti quanti i letterati messi insieme». Così un critico a Londra, dopo la prima di un balletto di Prokof'ev. Resta nei suoi interpreti di oggi, fosse anche soltanto il caso mio, la sensazione di suonare musica intrisa di ideologia: in particolare la Sesta Sonata (ma la Settima e l'Ottava sarebbero lo stesso) trasuda intenzioni programmatiche, che vogliono allontanare ogni sospetto di individualismo, di libero gioco della fantasia. La meditazione, la gioia, la pesantezza, la sofferenza, lo scherzo, tutto è evento collettivo, tutto è illustrazione edificante della lotta popolare, dello spirito del popolo russo. Il grande talento si è messo al servizio di un'ideologia, non si comprende se accettata o imposta. Certamente, una considerevole distanza separa le prime prove (seconda e terza Sonata, "Visions fugitives", "Sarcasmi") dalla seriosità, dalla gravità del suo periodo maturo. Con tutto ciò la Sesta Sonata è un esempio molto significativo di pianismo novecentesco. La conservazione della forma-sonata tradizionale è anch'essa un atteggiamento programmatico. I regimi comunisti sono stati oggettivamente conservatori nel linguaggio artistico, e in questo caso le convinzioni personali di Prokof'ev si sposano senza reticenza con i precetti politici. Nella Sesta Sonata la struttura è cercata con grande caparbia: le cellule motiviche del primo e del quarto movimento, nella loro icasticità, si prestano a permeare tutto l'ordito musicale (il motivo iniziale del quarto e una vera tautologia), mentre il secondo e il terzo propongono melodie di larghissimo respiro. Esse, attraverso una fortissima "espressivizzazione" dell'intervallo, recuperano un linguaggio del tutto anacronistico, una plasticità che si riallaccia al tardo Beethoven. Musicista romantico, non neoromantico, diceva di Prokof'ev Guido Pannain, quarant'anni fa. Formula interessante, ma troppo sintetica per illuminare l'analisi di una personalità più complessa dell'apparenza.

Michele Campanella