

Beethoven e Adorno, ovvero Musica e Filosofia

Quando la IUC mi ha chiesto di illustrare il programma che oggi eseguo, la prima, istintiva reazione è stata di declinare l'invito. Il motivo di tale ritrosia è molto semplice: ho appena finito di leggere il volume che raccoglie tutti gli appunti su Beethoven preparati per trent'anni da T.W. Adorno. Essi sono senz'altro le cose più importanti che siano state scritte sull'argomento, ma è estremamente significativo che il libro a cui erano destinati non abbia visto la luce. Una consultazione comparata di Rosen, Carli Ballola, Cooper, e persino delle poche righe di G. Gould, danno un quadro sufficiente per poter affermare che, nonostante gli sforzi di numerosi ed ammirevoli studiosi, la domanda così centrale -come Beethoven sia giunto al tardo stile ed in cosa esso consista- non ha ancora trovato risposta. Spiegazioni parziali non ne mancano e Adorno formula ipotesi di straordinario interesse, ma sono frammenti di un quadro che non ha raggiunto la sua sintesi. Per non parlare dell'argomento più spinoso, la Missa Solemnis, mistero nel mistero, che si stacca in modo marcato dal linguaggio delle ultime tre Sonate.

Il "tardo stile" di Beethoven è oggetto di un'infinita serie di studi, alcuni dei quali di grandissimo interesse. Il più stimolante di essi è il lavoro preparatorio che T.W. Adorno, il filosofo tedesco, raccolse per tutta la vita allo scopo di pubblicare un libro "definitivo" sul sommo musicista di Bonn. Il grandissimo merito di Adorno sta nell'aver posto una serie di interrogativi nei quali certamente si trova la chiave di lettura, l'approccio giusto per comprendere il tardo periodo beethoveniano. Tuttavia, anche se si trovassero risposte a problemi parziali, la rivelazione integrale del procedimento compositivo beethoveniano resta opaca. Capisco che per qualche ascoltatore e persino per qualche giornalista possa bastare un approccio "poetico", sentimentale alle grandi opere del tardo Beethoven: rispetto le opinioni altrui, ma per me, proprio come interprete che deve comprendere per raccontare, tale approccio non può essere sufficiente. Il livello intellettuale che Beethoven raggiunge negli ultimi anni di vita è un unicum nella storia della musica e può essere considerato uno dei punti più alti che l'umanità intera abbia toccato, anche al di fuori dei domini dell'arte. In questi lidi non è più sufficiente dire che la musica comunica sentimenti allegri o tristi. Il peso del fattore strutturale diventa prevalente, tanto che Adorno è tentato più volte dal confronto Beethoven-Hegel: egli arriva a dire una cosa di fondamentale importanza: "l'immagine dell'oggettività della musica viene presentata da Beethoven come un qualcosa che esiste in sé, non come qualcosa fatta da lui: egli è lo stenografo della composizione oggettivata, cioè liberata dalla casualità dell'individuo". Ed ancora: "la volontà, energia che in Beethoven la Forma mette in moto, è sempre il **Tutto**, lo **Spirito** del **Mondo** hegeliano". Un requiem per l'estetica romantica, un'indicazione preziosa per ascoltare e per suonare la musica di Beethoven. Il concetto del *Tutto* contrapposto al *particolare*, all'*individuale* è continuamente ribattuto da Adorno e fa da basso continuo a tutti i suoi appunti. Concetto che ha ramificate conseguenze nella lettura dei testi beethoveniani e che chiarisce tanti dubbi sulla scrittura strumentale, sulla scelta del materiale motivico e tematico, spiega la natura stessa dei temi ("essi sono *possibilità o idee di temi*", dice Adorno), lontani tanto dal classicismo viennese quanto dal nascente romanticismo tedesco. L'accusa spesso ripetuta di essere essi banali e perdenti a confronto con la vena melodica di altri compositori, perde senso se li si iscrive in un discorso dove anche il tema, programmaticamente privo di valore in sé, viene compreso soltanto nell'Unità. Qualsiasi dettaglio che alla lettura parziale può sembrare di scarsa "qualità", acquista il suo senso soltanto se inserito nella struttura unitaria della composizione. Esattamente come in opere quali la Cappella Sistina, o meglio, quali i Prigioni, l'assenza di dettaglio nel particolare, se si prescinde dall'insieme, può risultare incomprensibile. Le convenzioni strumentali, scale e arpeggi, per esempio, non sono più un insieme di note finalizzate al dinamismo, ma solamente un gesto, un pensiero musicale -un crescendo, un'ascesa-fatto di suoni. Non conta più quali note siano scritte, ma soltanto l'impulso che esse traducono in suoni. In realtà tutta la struttura della Sonata, e non più quella del singolo movimento, risponde all'esigenza di un'unità superiore dove l'ascoltatore può comprendere la composizione solamente se è nelle condizioni di scorrerla temporalmente in avanti e indietro ("Beethoven raggiunge i più

possenti effetti formali quando un'idea musicale, che già c'era solo come tema, ora si rivela come risultato, acquistando in tal modo un significato totalmente diverso. E' a volte proprio questo ritorno che costituisce a posteriori anche il senso musicale di tutto quel che precede... [Adorno, nota del framm.163]”). La memoria di ciò che si è ascoltato nell'esposizione è lo strumento per seguire la dialettica dello sviluppo e il ritorno della prima sezione, che nelle opere 109, 110 e 111 non è più la consueta ricapitolazione, ma presenta varianti chiamate da Adorno “*ripetizioni devianti*”: straordinario superamento della convenzione sonatistica. Lo stesso Beethoven degli anni giovanili, sino alla Sonata op.53, aveva rafforzato la struttura della Sonata sia irrobustendo la sezione dello sviluppo, sia ribadendo la riesposizione nella sua interezza, sia ampliando la coda finale. Ne risultava un organismo di fortissima compattezza, basato ancora sul principio della simmetria. Le prime “crepe”, i primi segni di qualche dubbio sulla possibilità di continuare su questa strada si avvertono nelle opere 78, 79 e 81a. La Sonata op.101 segna una svolta decisiva: la simmetria non è cancellata ma superata dialetticamente nella convinzione che essa sia data per scontata. La ricapitolazione diventa così una nuova fase creativa, un nuovo sviluppo miracolosamente in equilibrio tra il già udito e il nuovo. Lo schema viene ripudiato perché dominato ed assorbito totalmente. Mai la creatività aveva trovato un terreno così fertile nella Forma. L'ignoto senso del *tutto* raggiunto rende Beethoven libero da qualsiasi vincolo o convenzione, ma paradossalmente le convenzioni riaffiorano nelle ultime Sonate nella loro nudità, caricate di sconosciuto significato. Non è certo un caso che nell'op.110 si trovino insieme recitativo, arioso, fuga, inversione della fuga, tutti reperti del passato che potevano rimanere citazioni accademiche prive di vita. Ma peraltro, osservando lo schema dei movimenti delle tre ultime Sonate, vediamo che nessuna di esse segue il canovaccio tradizionale, allegro /adagio /(scherzo) /rondò. Siamo ormai lontanissimi da una convenzione che lo stesso Beethoven aveva contribuito a rendere canonica. Beethoven distruggeva dunque ciò che aveva edificato? No, se egli stesso si considerava il difensore del “classicismo” in polemica con il romanticismo che prendeva piede a Vienna. Semplicemente egli era *oltre* il classicismo, se intendiamo esso come una cristallizzazione di schemi. Eppure Beethoven era il più classico dei musicisti, nel momento in cui, come abbiamo visto in Adorno, considerava la musica un ente universale, scisso dalla casualità del particolare (dell'individuo). E così percepiamo il dettato della composizione beethoveniana quale espressione di una personalità prepotente che, nell'atto di manifestarsi, perde il limite dell'individuale per farsi universale: la musica di Beethoven diventa Musica, rompendo i rapporti con l'autore. Da qui la sconvolgente autorità di pensieri musicali che nelle mani di altri sarebbero imbarazzanti banalità. Per chiarire meglio questo importante concetto, basti valutare la pregnanza della più banale formula cadenzale, colonna portante di tutto il comporre classico. In Beethoven la cadenza diventa qualcosa di inconcepibile soltanto quarant'anni prima; assume un significato extramusicale -non so se definirlo filosofico-imponente, un'affermazione che in alcuni momenti si avvicina alla perentorietà dei fenomeni naturali, un editto della Volontà. Ecco che per incanto frasi semplici, le quali, in occasioni infelici del *cursus* beethoveniano, avevano mostrato la grossolanità dei materiali, diventano infinitamente ricche di significato, talmente ricche che oggi esse suonano forse ancora più autorevoli di un secolo fa. La musica di Beethoven nelle opere 109, 110 e 111 ha come carattere di fondo ciò che noi comunemente colleghiamo all'*Inno alla gioia* della Nona Sinfonia: in realtà, se vogliamo andare al di là di una mera lettura del testo e proviamo a farlo nostro per restituirlo vivo al pubblico, la “gioia” permea ogni situazione musicale delle ultime Sonate, anche nei movimenti vivaci, come il Prestissimo dell'op.109. Per spiegare questa mia convinzione, occorre definire meglio la parola *gioia*: gioia come pace duramente conquistata, gioia come inno di ringraziamento (al di là della Sinfonia Pastorale, il tema dell'Andante nell'op.109 ed il tema dell'Arietta nell'op.111), gioia come presa di coscienza della dignità umana, della condizione creaturale (troppo lungo sarebbe il discorso sulla religiosità di Beethoven...). Gioia che si manifesta in un modo inscindibile con il trionfo, il più grande della storia della musica, della tonalità. La definizione della tonalità, la sua conferma, la forma sonata intesa proprio come gigantesca cadenza che celebra la conquista della certezza tonale, è strettamente collegata alla consapevole gioia di essere ed esistere. Anche quando la scelta della

convenzione barocca spinge la musica all'espressione dolorosa, nell'Arioso dell'op.110, c'è la risposta della Fuga che dialetticamente illumina l'oscurità. Il compito dell'interprete si riferisce solo in parte all'esegesi intellettuale dei testi, molto più al patrimonio emotivo: non percorre i sentieri dell'intelletto, ma quelli dell'intuizione. Ecco perché qui conviene fermarmi e fare mie, ancora una volta, le parole di T.W. Adorno: *“In Beethoven ho imparato, tutte le volte che qualcosa mi sembra sbagliato, insensato, debole, [ed io aggiungo: incomprensibile] a dare tutto il vantaggio a lui e cercare in me la colpa”*
P.S. i testi di Adorno sono pubblicati nella collana Biblioteca

Einaudi al numero 118

Michele Campanella