

La Tonalità di Mi nel Corpus delle Sonate per Pianoforte di L. v. Beethoven

È un dato abbastanza pacifico tra esecutori, compositori e musicologi che la creazione musicale nell'era tonale della musica europea sia legata ad una scelta non occasionale della tonalità. Quali siano le ragioni di questa scelta può essere oggetto di dibattito, ma la causa fondamentale di essa sta nella percezione che ogni triade maggiore o minore abbia una sua 'personalità' specifica e inconfondibile, che sfugge in larga parte all'indagine razionale ed al linguaggio logico. Quindi non domandatevi 'perché' il fa maggiore è pacifico o 'perché' il re maggiore è brillante azzurro. In questo campo non vige la conoscenza scientifica, bensì il gusto personale. Infatti ogni qual volta si chiede ad un gruppo di musicisti un'opinione sul carattere delle tonalità, le loro risposte non sono affatto univoche. Ed è giusto che sia così. Inoltre, coloro che 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): la tonalità di re, dal momento in cui Mozart ha composto la sua creazione somma del Don Giovanni, è legata inconfondibilmente a questa musica, tanto quanto l'ineffabile catarsi mozartiana trova il suo ethos perfetto solo nel re maggiore. Io non riesco più a prescindere da questo fatto. Lo stesso vale per la Nona Sinfonia: il re minore è definitivamente collegato all'attacco del primo movimento, il re maggiore all'Inno alla gioia.

Oppure il do minore della Sonata Patetica e della Quinta Sinfonia, tonalità eroica per 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 dico che da allora il do minore è 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 Settecento clavicembalistico sino al Novecento. Una storia della musica in miniatura, nel tentativo di definire, attraverso una particolare angolazione, le varie personalità dei musicisti.

Stasera vorrei però limitarmi ancora più nell'indagine, e parlare della tonalità di mi maggiore e 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 di 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.

Ma se prendiamo Johann Sebastian Bach, il suo sviluppo musicale ci colpisce di meno (ed è meno distinguibile di quello di Beethoven) ed in Mozart ci richiede una certa attenzione per essere ben valutato (infatti l'opinione corrente non ritiene ci sia un primo, un secondo, un terzo periodo di Mozart; così come si dice di Beethoven). Ma né Bach né Mozart hanno voltato le spalle al loro tempo così come Beethoven fece, incamminandosi per una strada che lo portò tanto lontano da risultare inaccessibile anche alle generazioni future. Mozart e Bach hanno usato, per lo meno a livello grammaticale, il linguaggio comune di compositori della loro generazione. Mentre Beethoven ha usato un linguaggio che era incomprensibile all'epoca: ancora oggi la Grande Fuga non risulta musica di facile ricezione.

Come già osservata da Charles Rosen, i significati per così dire psicologici della musica, nel passaggio dal barocco al classicismo viennese, s'ispessirono e complicarono. Il linguaggio si caricò di prospettive assolutamente ignote ai compositori barocchi ed ognuno dei tre classici - Haydn, Mozart e Beethoven - percorse una propria via di un'incredibile potenza evolutiva. 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 avvenute 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 peraltro modificare la natura immanente di quella tonalità. Insomma, una scoperta ed 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 ad oscurare finezze che accompagnano altri 'modi' beethoveniani: e perciò lo sento meno simpatico (nel senso etimologico della parola). 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 aereo, il mi bemolle pesante ed affermativo (personalmente, se può interessarvi, sono per il sol). Alla mia modestissima conoscenza sfugge l'informazione se il Nostro conoscesse composizioni a lui precedenti scritte in mi maggiore e mi minore, che avessero colpita la sua fantasia.

Limitandoci alla produzione tastieristica, ci sono da citare in Bach le Invenzioni a due e a tre voci, il Clavicembalo ben temperato, una Suite francese, una Suite inglese, la Sesta Partita - una magnifica serie di brani che già in qualche misura definiscono l'ethos tonale. Dico 'in qualche misura', perché la storia del collegamento tonalità-creazione non funziona così brillantemente nella musica barocca. Ancora Haydn non lo ha così chiaro. Però già possiamo vedere in Bach che il mi in modo maggiore esprime tendenzialmente calma, serenità, o maestà o trasparenza (sono delle approssimazioni e comunque improprie nella terminologia legata ai sentimenti), il modo minore espressione dolorosa e oscura oppure ansia e furore ritmico.

Mentre alcune sonate giovanili di Haydn non arricchiscono il ritratto tonale, l'ultima in mi minore è molta interessante per il materiale tematico del primo movimento e l'alternarsi di maggiore-minore nel Rondò - entrambi hanno una prevalente spinta ritmica con pulsazioni affrettate. Questo alternarsi tra maggiore e minore nella tonalità di mi, consueto nelle danze e in

rondò, fu ripreso da Beethoven nella struttura globale delle Sonate e sembra essere proprio una caratteristica del suo modo di trattare il mi (ove egli usa il mi maggiore, tende a andare sul mi minore piuttosto che sul relativo minore. Il relativo minore è in questo caso il sol diesis minore, una tonalità abbastanza desueta).

Sorprendentemente tra i concerti di Mozart, non ve ne è uno in mi, né esistono sonate in mi per pianoforte. Soltanto una splendida sonata per pianoforte e violino che ha molta somiglianza motivica e linguistica con la Sonata K 457 per pianoforte in do minore. Proprio perché i due lavori sono somiglianti, si nota facilmente come la diversa tonalità incida sul 'timbro'.

[Bisogna comunque considerare il fatto che durante l'epoca barocca le trascrizioni erano di uso comune e nel trascrivere i compositori non si facevano scrupolo di cambiare tonalità nel momento in cui lo strumento per il quale si trascriveva, lo esigesse. Ecco perché dicevo che durante l'epoca barocca questa sensibilità per la tonalità non era tanto diffusa.]

Resta comunque molto interessante l'assenza di una tonalità collocata (come il mi) comodamente sui tasti bianchi della tastiera. Anche il la bemolle - con quattro bemolli come il mi con quattro diesis - è assente nel catalogo mozartiano, a fronte di Haydn e Carl Philipp Emanuel Bach che compongono nelle tonalità più esotiche, tra cui fa diesis. Viceversa il corpus delle sonate beethoveniane incomincia con un fascinoso fa minore 1'op. 2 n.1 che ha quattro bemolli in chiave. Il mi maggiore/minore si presenterà tre volte, ma già nell'op. 2 n.3 troviamo il bellissimo Adagio in mi maggiore/minore, mediante (cioè terzo grado) della tonalità d'impianto di do maggiore. Ecco che già si nota la dialettica tra maggiore e minore che avevano osservato particolarmente sensibile in Haydn e nella Sonata in mi per pianoforte e violino di Mozart. Già in questo brano d'esordio si manifesta quanto Beethoven colga l'ethos del mi, eloquente, nobile, ricco d'armonici scuri, di natura per così dire tranquilla e riflessiva. Ovverosia, capovolgendo i termini, si potrebbe dire che le mani del Beethoven riflessivo e tranquillo trovavano nella tonalità di mi approdo ideale per quegli stati d'animo.

Vorrei fare una minuscola annotazione sulla tonalità di mi: all'epoca di cui parliamo i fortepiani

terminavano al basso con il fa. I musicisti che componevano in mi non disponevano del mi basso. In vari passaggi si può notare come la sua assenza divenga una carenza. È discussione aperta e insolubile se oggi possiamo sopperire a questa carenza aggiungendo il mi quando occorra, ovvero se dobbiamo comunque rispettare il testo, rinunciando ad un notevole arricchimento timbrico.

Nella sua forma di classica semplicità, l'Adagio dell' op.2 n. 3 ha episodi chiaramente contrastati, giocati tra mi maggiore e mi minore, tra serenità e inquietudine. Vorrei notare con voi l'ultima apparizione del Lied, questa volta all'ottava superiore, con alcune varianti (non proprio geniali). Il cambio di ottava innesca un confronto tra zona luminosa e zona oscura del pianoforte che sarà portata, nella maturità, a risultati sconvolgenti. Qui siamo ancora nelle timide prove dell'esordiente. Ma, severi o benevoli, dobbiamo convenire che l'op. 2 n. 3 è una sonata di grandi ambizioni strutturali e linguistiche. Rispetto alle 'sorelle' d'opera, la scelta del mi è più stimolante e ricorda alla lontana quella strepitosa di Haydn della Sonata n. 52 dal mi bemolle al mi. Infatti tra il primo e il secondo movimento il mi bemolle maggiore si trasforma in mi maggiore, tonalità assolutamente lontana e fuori da ogni schema. Lo scivolamento digitale di un semitono è una trasformazione psicologica importante e conduce verso una maggiore luminosità, cristallina come un gelido cielo invernale. Beethoven risponderà con sufficiente adeguatezza alla provocazione, ma intanto con la Sonata in do op. 2 n. 3 si cimenta per la prima volta con un impianto di largo respiro.

La prima sonata in mi è 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'. Cioè 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 sue opere. L'atmosfera distesa, discorsiva, piana, esalta una indefettibile struttura formale. Se in qualcosa si esprime la ridotta ambizione di quest'opera, ciò è nelle sue proporzioni. Essa dura la metà dell' op. 2 n. 3. 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. Il tema iniziale con gli accordi ribattuti alla mano sinistra è armonicamente lento - e i ribattuti non vanno interpretati come ansiogeni. Il secondo tema è ridotta ad una singola, esile voce di un significato tutto da scoprire; il successivo materiale alla dominante accelera il ritmo armonico; rafforza la polarità, senza perdere la sua discorsività fatta di mezze tinte: per un giovane esecutore ciò può apparire enigmatico, per un interprete attempato è un invito a nozze. Nell'atmosfera distesa del primo movimento spicca, come una nuvola che copra improvvisamente il sole, 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 nei quali la ricerca delle 'tinte forti' attraverso il minore era già parte del costume musicale). Lo sviluppo è breve, ma sufficiente a farci capire come il precedente atteggiamento sornione sia da prendere con le molle, 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 e 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. E, 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, dal basso verso l'alto, la ritroviamo, sublime, al termine del primo movimento dell'op. 109: un slancio purissimo che i ritardi rendono lancinante e che ricade sull'accordo di mi maggiore oscuro e 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 sento potente un'inquietudine sotterranea, un'energia latente che scoppierà in maniera travolgente prima nell'op. 90, poi nel secondo movimento dell'op. 109 anch'essi in modo minore, come il minuetto in questione.

Quest'energia nell'opera di Beethoven sembra essere caratteristica del mi minore. Magnifica è l'intuizione orchestrale di spostare in modo dialogico le frasi tra la quarta e quinta ottava della tastiera: un brano dove 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 Rondò-Sonata, 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, da maggiore a minore, per scolpire la forma in maniera plastica. Ciò che appare ad orecchie eventualmente distratte, meri cambi di un umore altalenante, in realtà è l'arte irripetuta di creare strutture organiche, dove ogni mattone è parte integrante di edifici sonori - Beethoven ne modellò sempre più arditi partendo da principi che sono palesi e già maturi sin dalle prime prove. Pur non facendo parte del corpus delle Sonate, il Concerto n. 3 op. 37 merita un momento di riflessione per lo sconvolgente passaggio di tonalità (anche qui molto simile a quella di Haydn) tra do e mi. Già nel Primo Concerto il do, la fondamentale, con cui si chiude il primo movimento, si trasforma nella medianta di la bemolle, con un effetto evocativo emozionante. Ma, come dicevo dianzi, il coraggio del vecchio Haydn è l'unico precedente con il quale - penso - Beethoven abbia voluto confrontarsi.

Mi sembra molto istruttivo riascoltare l'Adagio dell'op. 2 n. 3 e poi l'ingresso del pianoforte in questo secondo movimento soltanto per cogliere come l'eloquenza recitante sia cresciuta enormemente e trovi un complesso equilibrio con il movimento armonico della frase. Tutto il Largo del Terzo Concerto, anche nell'orchestrazione, è immerso in colori scuri, in una ricerca che non esclude qualche pennellata in più, pur di enfatizzarne la drammaticità. Come se Beethoven volesse sondare un limite estremo di espressività, sulla scia di precedenti, significative prove, quali la Sonata Patetica. Egli espone una tesi fortissima, non avendo ancora maturato in sé

un'antitesi sufficiente a fargli trovare la sintesi sublime. Tornando al primo accordo del Largo del Concerto, mi sembra interessante confrontarlo agli attacchi dell'op. 2 n. 3 e dell'op. 109: basta una nota o due note in più o in meno a dare tono diverso allo stesso incipit melodico. Rotondo il primo, con la quinta centrale, il secondo denso sino all'eccesso con due quinte, il terzo scarno e prosciugato, ma di una incredibile potenza spirituale. Queste tre soluzioni, tutte varianti di un'attitudine originaria, vorrei dire inconscia, verso quell'accordo, quella tonalità, quella tessitura, possono essere assunti a piccoli, preziosi segnali per seguire il percorso umano ed artistico di Beethoven. Se andiamo oltre le prime note di ciascuna melodia, possiamo fare delle interessanti annotazioni sulla simmetria dapprima accademica, poi superata attraverso lo stile arioso, con un'articolazione ritmica variata sistematicamente ogni battuta, infine ritrovata (op.109), attraverso elaborazioni complesse che portano all'inno o al corale, in un'atmosfera dove ogni residuo accademico è sparito e dove l'armonia, nel senso universale della parola, si manifesta nella sintesi di ordine e libertà.

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 della platea 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, anch'essa ha svalutata la sua importanza, come se per essere grande, la musica debba pretendere rispetto attraverso aspre vie testuali. In verità, dal punto di vista meramente digitale, 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 l'op.111 ed altre poche), 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. Di solito nel primo movimento della forma-sonata, la dialettica interna è grande e, nel caso del

modo minore, si passa dal modo maggiore al modo minore, appunto per creare questa dialettica. Nel Rondò finale solitamente al tema si alternano i couplets nei quali si presentano episodi contrastanti. In questa sonata la tendenza è opposta, se si cerca di dare due grandi pennellate: una, nel modo minore, drammatico del primo movimento; l'altra assolutamente pacifica del secondo movimento, evitando i tipici contrasti interni del Rondò. Dopo i risultati strepitosi dell' op. 53 e dell' op. 57, massimi esempi di espansione formale e di pianismo orchestrale (ma è un termine insufficiente, andrebbe trovato qualcosa di meglio), Beethoven attraverso l'op. 78 - anch'essa in due movimenti -, l'op. 81 e l'op. 90 precorre la strada della concentrazione formale che il filosofo musicale Vladimir Jankélévitch chiama brachilogia (cioè un discorso breve). La durata temporale si riduce: la tipica capacità beethoveniana di accumulare eventi formali in spazi brevi, qui celebra 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 che ciò che resta sulla spartito ha un peso specifico formidabile. Ogni nota acquista una forza espressiva misteriosa ed esplosiva, partecipa integralmente all'organicità della struttura, attraverso uno sviluppo motivico impressionante. Due osservazioni, tra le tante possibili, mi premono sull'op. 90. Le chiusure dei due movimenti sono di una semplificazione inaudita. Se confrontiamo per esempio la chiusura del Rondò della Waldstein con quella dell' op. 90, ci rendiamo conto che, se nel primo, il gruppo di cadenze finali prende trentatré 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 stata compiuto da Beethoven per ambire e 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 semplicità non rappresenti ingenuità, bensì il frutto di un atto eroico di volontà ascetica. Mi pare di esser confortato in questa prospettiva dalla sensazione spiccata che si ha quando si ascolta con adeguato atteggiamento il Rondò di questa sonata: il tema - di per sé lungo - torna in tutto quattro volte ed 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 della prima esposizione tematica si accresca ad ogni replica e ciò che appare ad orecchie e spiriti impreparati ripetizione foriera di noia, sia invece l'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. E indubbiamente Beethoven era in lotta quotidiana con una vita vissuta con i piedi per terra. Nell'op. 90 appunto, la partenza del tormentato mi minore (non dimentico l'enigmatico Minuetto dell'op. 14) rafforza il meraviglioso ingresso del mi maggiore del secondo movimento, che trova anch'esso un'identità definitiva e totalmente matura. Voglio dire: con questa sonata io posso sapere cosa rappresenta il mi minore e cosa il mi maggiore. Non occorre altro: Beethoven attraverso quest'opera ha definito l'ethos di queste due tonalità.

Parlare ora dell'op.109 appare più difficile nella misura in cui questa sonata è, quanto meno, nota nella sua esistenza alla stragrande maggioranza del pubblico. Essa fa parte integrante della mitologia del tardo Beethoven; ogni parola su di essa suona come una sciocca replica di cose già risapute. Con molta prudenza mi azzardo dunque ad aggiungere qualche minima stupidaggine. Lo scopo della mia chiacchierata 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 avuto la luce. Ecco perché ha un senso

eseguire le Sonate op.14 n. 2, 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 l'ha condotto dalla codificazione definitiva strutturale della sonata viennese (il primo Beethoven è il musicista che definisce una volta per tutte cos'è la sonata classica), al superamento degli schemi prossimi alle convenzioni - dalla 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 varcarne la soglia, bisogna fare i conti con un pianismo che non è nello spartito, lì, ad aspettarti; è stato soltanto, Dio solo sa con che risultati, nella sua fantasia. E bisogna reinventarselo, come indispensabile mezzo per parlare la lingua musicale di Beethoven, giunta a livelli ignoti agli umani. Chiunque abbia messo mano alla op.109 (anche soltanto per leggerla), si è resa conto di che problema creino le prime otto battute e mezzo, ovverosia ciò che resta di quel 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 vogliamo trovare un luogo dove poter dire che l'interpretazione del testo è difficile, ebbene non possiamo sbagliarci, è questo. Subito dopo le prime otto battute si affaccia un Adagio con espressione, che rappresenta la polarità della dominante. Possiamo chiamarlo secondo tema? Senza dubbio, no. Frammento di melodia, arpeggio con valore armonico ed 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 fatichiamo 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 vertiginose. Il mi maggiore è divenuta 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, ad una concezione vastissima che aspira alla totalità. Sia il primo che il terzo movimento (siamo tornati allo schema generale del mi maggiore-mi minore-mi maggiore dell' op. 14) contengono un numero altissimo di variazioni emotive e la forma variata è sfruttata in modo magistrale per mutare drasticamente l'atmosfera ed il carattere. Se pensiamo un attimo alle variazioni che Mozart scriveva, ci possiamo render conto di che rivoluzione Beethoven ha operato in questa forma musicale. In mezzo a questi movimenti 'totali' il Prestissimo centrale rappresenta uno scatto d'ira, un gesto impulsivo di rara potenza. Il termine Prestissimo va preso tremendamente sul serio, come ci insegna Furtwaengler nel Prestissimo conclusivo della Nona Sinfonia. Penso debba suonarsi con respirazione mozza e debba creare una grande tensione anche nell'ascoltatore. L'ultimo Beethoven riesce a sintetizzare nel suo linguaggio le conquiste dello stile classico con una tessitura concettualmente sempre polifonica, senza la minima tentazione alla dimostrazione accademica. L'impulso iniziale di questo movimento, l'intuizione folgorante non viene affatto rallentata da imitazioni, canoni, scrittura a tre a quattro voci. Eppure il testo è complesso e non è certamente risultato di una frettolosa improvvisazione. Anche qui c'è da sbigottire davanti al mistero del processo creativo.

Voglio citarvi, collegandomi alla violenza di questo movimento (credo che il termine non sia errato), due ben noti frammenti che descrivono in qualche modo ciò che Beethoven mostrava di sé al mondo. Il primo è del barone di Trémont che, ospite di Beethoven, così descrive la sua stanza: "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 di abiti e dai piatti pieni degli avanzi della cena del giorno precedente... ". Il secondo è 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" . Nel caso di Beethoven forse un'educazione formale

avrebbe avuto effetti benefici sulla sua musica? Forse l'avrebbe reso più felice, facendogli comprendere meglio gli altri; ma il mondo ci avrebbe guadagnato solo un bravo cittadino e un altro compositore eccellente, non l'artista unico. Sembra propria che la grandezza di Beethoven sia indissolubilmente legata alla sua natura violenta, indisciplinata e alle sofferenze che gliene derivarono. Sui taccuini sui quali ricopiava i suoi passi preferiti ai quali affidava le speranze e i pensieri più riposti, il carattere è tutt'altro che filosofico, quasi sempre morale e religioso, personalissimo e dal tono emozionale. Se le credenze religiose del Nostro sono a volte difficili da comprendere, non così il carattere dei suoi atteggiamenti e commozioni in questo campo che è inequivocabile.

Un uomo così descritto dai suoi contemporanei era capace nondimeno di scrivere nell'op.109 sedici battute con la dicitura "cantabile con profondissimo sentimento", che trovano poche eguali nella storia della musica e dalle quali egli parte per una ellissi che lo conduce all'incandescenza sonora e di lì ancora, con un dileguarsi vertiginoso, di nuovo al tempo iniziale, in memoria e in omaggio al Bach delle Goldberg, affinché ogni scienza, ogni sapienza, ogni umore, ogni pulsione si scioglia nella pace del canto. Qui il mi maggiore - soprattutto nelle due ottave medie così caratteristiche - il colore del quale io vedo rosso come le foglie degli alberi d'autunno, offre una veste ideale all'andamento discorsivo, meditativo, ironico del tema. E con questa tema che ora vi suonerò, mi piace concludere le mie riflessioni. (Brescia,1999)