

Premessa

Questa riflessione sulla *Nona Sinfonia* di Ludwig Van Beethoven non offre un compendio storico della sua genesi, né trattando la biografia dell'autore negli anni in cui vi si dedicò quasi totalmente, né entrando all'interno dei quaderni di schizzi e abbozzi per osservare come dalle fonti primigenie le varie idee e ripensamenti si cristallizzarono nell'opera a tutti conosciuta. Presupponendo infatti nel lettore una certa conoscenza dell'opera, non si offre nemmeno una guida all'ascolto in senso tradizionale. Quanto si vuole proporre è una nuova chiave di ascolto con cui – senza una guida – entrare personalmente in rapporto con questa musica e accedere al suo significato.

Anzitutto verranno chiariti i modi in cui si ritiene possibile accostarsi al *significato* della musica, o meglio, di un'opera musicale. A tale scopo bisognerà anche guardarsi da quelle che sono facili tentazioni e strade ingannevoli: vale a dire, rispettivamente, interpretazioni in chiave esplicitamente biografica oppure, cosa anche peggiore, mirate a scovare contenuti prestabiliti, nobili proclami, celati intenzionalmente nell'opera. Tutte queste considerazioni generiche divengono inevitabili nel caso specifico di Beethoven, la cui opera ha portato più che mai allo scoperto nell'ambito della critica le posizioni divergenti tra “puro musicale” ed “extramusicale”.

Ma anche evitando chiavi improprie, per rimanere “ai fatti” musicali in maniera feconda, è necessario un rapporto *personale*, oserei dire intimo, con l'opera d'arte: un rapporto mediato il meno possibile da guide esterne. Solo all'interno di questo *colloquio* con l'opera si potranno tentare parole per sfiorarne il significato. Nello svolgimento della riflessione ricorreranno con

frequenza notazioni tecniche (armoniche, timbriche, melodiche, ritmiche, dinamiche), sostenute di volta in volta indicando nel tessuto della partitura i vari momenti cruciali con la numerazione delle battute interessate. Non si tratta però di un'analisi strettamente formale, bensì di una *condivisione*: senza l'illusione di un consenso generale, queste considerazioni costituiscono l'approdo attuale della mia percezione del significato di questa musica, percezione che si discosta in diversi punti dalla critica tradizionale piuttosto consolidata della Sinfonia.

Verranno perciò indicati, senza svilupparli subito a fondo come poi avverrà nelle quattro riflessioni sui singoli movimenti, i *punti nevralgici*, vale a dire quei momenti nodali dell'opera – ad es. le “fanfare” nella Coda dell'Adagio o il Prologo-pantomima del Finale – che insieme alla problematicità funzionale del rapporto tra le diverse parti interne ad ogni singolo movimento, costituiscono, a causa di una loro imprecisa o scorretta interpretazione da parte della critica, un ostacolo per la piena comprensione della Sinfonia (perlomeno a livello razionale).

Come ultima implicazione del carattere individuale del rapporto con un'opera, verranno chiariti i presupposti verso questa Sinfonia: è un capolavoro? È un'opera sopravvalutata? Svelare da principio i propri pre-giudizi sul valore di un'opera d'arte è un atto doveroso, utile non tanto a una ricerca rigorosamente obiettiva, quanto alla chiarezza riguardo alle “vie” che si intendono percorrere e al “tipo di luce” con cui le si vorrebbe illuminare.

Nella *Nona Sinfonia* è contemplato, con uno sguardo retrospettivo, tutto l'itinerario passato del suo autore. Benché tale retrospettione abbia aspetti interessanti sul piano più specificamente tecnico musicale, l'aspetto *umano* delle tappe di questo itinerario, la cui eco risuona in tutti e quattro i movimenti dell'opera, sarà il tema delle nostre riflessioni. Purtroppo bisogna vincere un certo timore, un certo riserbo, nell'espone in dettaglio le dinamiche spirituali di questo itinerario. Questo perché, pur con le dovute cautele con cui ci si può accostare a un'opera

musicale, pur nel proposito di non tradire la specificità del suo linguaggio, rimane elevato il rischio di arrivare ad affermazioni azzardate e, comunque, sempre discutibili. Ma bisogna considerare questi rischi che si corrono nel “parlare di musica” come inevitabili, nella convinzione che le opere più grandi non chiedono solo di venir avvicinate in modo tecnicamente corretto ma anche con affermazioni criticabili capaci però di sfiorarne l’essenza più vera. Sarà dunque opportuno precisare quale peso diamo a questi rischi: cosa concediamo alle parole nell’intento di avvicinarle alla musica e, più in generale, cosa concediamo, e cosa no, nel rapporto tra questi due ambiti dell’espressione.

Quale ultima premessa prima di dedicarci ai quattro movimenti della Sinfonia, allo scopo di occuparci poi principalmente degli aspetti musicali, ci soffermeremo sullo specifico delle fasi di questo *itinerario spirituale*: sia in astratto, in maniera schematica, sia in modo più sottile, entrando nel vivo di un’altra grande opera: la *Divina Commedia*. Anche il poema dantesco costituisce per il suo autore il resoconto spirituale di una vita; gli interessanti parallelismi che per certi tratti – non tutti – potremo vedere tra esso e l’ultima Sinfonia di Beethoven non devono indurre a pensare all’opera poetica in chiave “chiarificatrice” di quella musicale la quale, nella sua autonomia espressiva, non ha alcun bisogno di chiarimenti esterni. Tanto più che, ascoltando la *Nona Sinfonia*, quando nel Finale la *Melodia della gioia* sale dalle profondità dei contrabbassi allargandosi via via all’intera orchestra, tale melodia suscita nell’ascoltatore musicalmente sensibile quel “brivido sacro” di cui parlava Wagner senza nemmeno il supporto dell’Ode di Schiller. L’utilizzo della *Commedia* offre però al nostro scopo una grande comodità: quella di esporre con poche parole, ma non asettiche, le fasi di quello che è il travaglio del vivere e della ricerca di un senso dell’esistenza. Anche perché nell’ambito della poesia, al contrario della musica, non esiste il concetto di “extra-poetico” quale terreno proibito ai ragionamenti corretti. Se poi troveremo dei parallelismi tra questi due grandi capolavori, non

si tratta di parallelismi diretti: sono semplicemente dovuti al fatto che in ognuna di queste due opere risuonano, nello specifico del proprio ambito espressivo, le tracce di quel travaglio umano, di quella fatica – data ad ogni uomo che voglia accostarsi al mistero dell’esistenza e prendere parte alla propria vita – che abbiamo chiamato *itinerario spirituale*.

Un itinerario che nel Finale della Sinfonia giunge non tanto a un “traguardo” quanto a un approdo dal quale proseguire con spirito rinnovato. Se la *Nona Sinfonia*, stando al giudizio di Massimo Mila, ha la prerogativa indiscutibile di «penetrare il mistero dell’esistenza»¹ con la scoperta della *Gioia* «parola risolutiva, superiore conciliazione degli opposti al di sopra delle miserie terrene» ebbene tale *Gioia* affiora solo nell’ultimo movimento. Come si giunge a questa *Gioia*? La conclusione a cui arriveremo sarà la scoperta di una *Gioia* non “al di sopra” delle miserie terrene ma *dentro* tali miserie: una *Gioia* che non lascia drasticamente alle spalle tutti i movimenti precedenti, come da sempre si sostiene supportando tale convinzione con un ascolto del Prologo-pantomima fatto in maniera sommaria oltre che viziato da false chiavi interpretative.

Alla luce di questi aspetti correttamente focalizzati si imporranno sia una rivalutazione del problema della perfezione formale dell’opera, spesso giudicata carente, che una miglior comprensione di quei fattori che ne hanno determinato la sostanziale validità artistica, la capacità di coinvolgimento, rimasta immutata fino ai giorni nostri.

¹ M. Mila, *Lettura della Nona Sinfonia*, Einaudi, Torino 1977, p. 33.

Il “problema” Beethoven

Nessuno più di Beethoven ha portato alla superficie la questione riguardante il significato della musica, quale diretta conseguenza delle domande sui contenuti specifici di molte sue opere. Benché il dibattito si sia sviluppato anche sul messaggio dell’opera di Beethoven nella sua globalità, le opere maggiori, tra cui le Sinfonie, il *Fidelio*, la *Missa Solemnis*, hanno acceso questioni particolari riguardo alla corretta comprensione della singola opera. Quello che sembra sia stato il denominatore comune di tutti i tentativi di analisi, fu la volontà di individuare di volta in volta le precise *intenzioni originali* dell’autore.

Ora, pur nella convinzione che ogni opera d’arte, soprattutto se grande, abbia in definitiva valenze espressive in parte occulte anche all’autore stesso, le quali ne garantiscono la specifica identità nonché la fortuna vitale presso le generazioni successive, nel caso di Beethoven non è facile prescindere dalle sue *intenzioni consapevoli*, anche se ciò non dovrebbe mai autorizzare un uso disinvolto del soccorso biografico per “spiegare” un’opera. Se per molti autori antecedenti è ancora plausibile un discorso intorno all’attività compositiva come una forma d’espressione inconsapevole, con Beethoven la facoltà di intendere e volere durante il processo creativo di un’opera arrivò a un livello tale da indurre – forse giustamente – a ritenere ogni parola con cui si fosse pronunciato nei riguardi di una qualsiasi sua opera, un aiuto decisivo e irrinunciabile per la giusta comprensione di quest’ultima. Ma tali “parole illuminanti” non vennero mai. Beethoven ebbe solo espressioni sbrigative o ironiche, se non scortesie, per coloro che chiesero spiegazioni di certe opere e certi passaggi inauditi.

Quindi parlare delle *intenzioni consapevoli* di Beethoven non consiste nel fissarsi sopra alcune sue parole occasionali, tentando di utilizzarle come chiave ermeneutica dell'opera a cui vennero riferite, ma nell'avere presente il rapporto *consapevole*, intenzionale, che ebbe con la sua arte e le funzioni a cui essa doveva assolvere. Ciò è manifesto nelle parole che annotò su un foglio della *Missa Solemnis*: «La musica è una rivelazione più profonda di ogni saggezza e filosofia. Chi penetra il senso della mia musica potrà liberarsi dalle miserie in cui si trascinano gli altri uomini». Se oggi queste parole non hanno presso di noi un timbro di superbia, è solo perché attorno vi risuona, come promessa mantenuta, l'eco della sua musica. Esse denotano, oltre all'altissima considerazione del significato profondo della sua musica – era il primo a crederci – la volontà di non comporre nulla privo di significato.

E in questa direzione sembra che il consenso sia stato da subito pressoché unanime, visto che la questione riguardo al senso della sua opera si impose dando implicitamente come risolta in modo affermativo l'altra questione, ben più antica, relativa alla possibilità che la musica abbia o meno veramente un significato. Vale a dire che il dibattito si sviluppò solo intorno alla domanda circa *quale* significato avessero precisamente tali opere, tanto la sua effettiva presenza venne subito avvertita con evidente chiarezza.

Ecco però che tanta chiarezza divenne un “problema”. Da un lato, nel nome dell'opera beethoveniana, avvenne una consacrazione della musica in generale come arte fortemente intrisa di contenuti, evitando spesso di giudicare quanto ogni singola opera in esame abbia davvero realizzato questo auspicio. Ma proprio per l'opera stessa di Beethoven la cosa purtroppo più fuorviante fu l'inaudita tangibilità del suo significato, la quale portò molti alla convinzione che la chiarezza dei concetti verbali fosse l'ultimo gradino che le mancasse, compiendo così un passo falso. Sotto questo aspetto l'opera strumentale di Johann

Sebastian Bach sembra a tutt'oggi meno esposta a simili tentativi di "chiarimenti" non richiesti. La musica di Bach è talmente espressiva e con la sua chiarezza rapisce a un punto tale da togliere le parole di bocca: il tranquillo terreno della parola viene letteralmente a mancare sotto i piedi. Quella di Beethoven a sua volta è talmente carica di significato, in modo così evidente, da indurre a pensare che "le manchi solo la parola". Si potrebbe quasi dire che dall'anno della morte di Beethoven iniziarono ricerche inutili del senso della sua musica fuori dalla musica. Se l'idea di una musica "assoluta" si rivela priva di consistenza in rapporto all'espressività di molti capolavori anche strumentali, i quali sono certamente *musica* ma non "pura" ed estranea al travaglio umano dell'autore, d'altra parte non sembra corretto di fronte a un brano musicale cercare al di fuori della musica la radice dei suoi contenuti più veri. Questi ultimi certamente non sono extra musicali nel senso di chissà quali proclami, nobili quanto si vuole, perfettamente decifrabili pur con fatica, che però con la musica poco hanno a spartire e dei quali essa costituirebbe una riduzione sonora. Tuttavia, come appena detto, tali contenuti sono legati in profondità – non esplicitamente – al travaglio umano del suo autore: a questo "oltre" cui l'opera musicale allude misteriosamente nel suo porsi semplicemente e null'altro che come musica.

Indice

Avvertenza	5
Premessa	7
Il “problema” Beethoven	11
Il rapporto con l’opera	14
Punti nevralgici	17
Il rapporto con l’opera... Può continuare?	21
Sguardo retrospettivo	24
Parlare di musica	26
Analogie di percorsi	29
Primo movimento – <i>Allegro ma non troppo un poco maestoso</i> –	35
Secondo movimento – <i>Molto vivace / Presto</i> –	40
Terzo movimento – <i>Adagio molto e cantabile</i> –	45
Quarto movimento – <i>Finale</i> –	53
Conclusione	77