

IL PENSIERO COMPOSITIVO DI BEETHOVEN

VADEMECUM PER UN ASCOLTO CONSAPEVOLE DEGLI ULTIMI QUARTETTI PER ARCHI

di **Silvio Paolini Merlo**

Avvertenza da leggersi come premessa

Questi appunti sulla musica dell'ultimo Beethoven si basano su almeno due convinzioni di fondo: da un lato, che quello musicale non è in nessun caso un linguaggio asemantico, sprovvisto di suoi percorsi di senso, significativa solo sul piano formale e scritturale, come creduto in genere dagli analisti di scuola semiologica e fenomenologica, e dall'altro, che esso non possiede nemmeno uno statuto oracolare tale che, per via estatico-ascetica, rinvii a valori ineffabili trascendenti il fatto musicale, come immaginano gli ermeneutici e in generale gli spiritualisti variamente antistoricisti. Secondo chi scrive la musica è sempre stata il risultato concreto, fabbrile, di una pratica sociale determinata. Dallo stornello popolare alle sinfonie di Beethoven i suoni hanno uno statuto indissolubilmente antropico e antropologico, che rinvia alla storia della cultura e degli usi locali. Ciò evidentemente non comporta che essi non abbiano significato: una partitura o uno strumento musicale, così come un'incudine o un martello, non hanno molto significato se visti nella loro immediatezza fenomenologica, ma ne hanno invece moltissimo se visti nella prospettiva di chi li adopera, di chi li pone in atto, poiché nel loro impiego essi sono e insieme *non* sono (semplicemente) strumenti. In effetti non si è sempre prestata la giusta attenzione, forse neppure in tempi recenti, a quanto ogni prodotto, ogni fatto o evento culturale includa *ab intra*, in maniera più o meno diretta, non tanto metodi tecniche o codici, ma uomini, individualità storiche personali, e quindi come ogni sorta di riflessione sulla cultura non sia altro che esistenza. Se tuttavia è abitudine diffusa sostenere che la musica sia "umana", non è purtroppo egualmente usuale dire che essa vada interamente risolta nell'uomo, che in essa nient'altro vi sia da cercare all'infuori dell'uomo. Se pare logico risalire dal linguaggio adottato ai suoi codici impliciti, alla sua grammatica e sintassi, non è purtroppo egualmente logico considerare la lingua in funzione di una poetica che la racchiude e la plasma. Ciò nasconde sempre lo stesso tipo di errore: quello di considerare l'idioma ma non il soggetto che lo parla (o che lo ascolta), l'opera ma non l'autore (o il fruitore), il "verbo" ma non l'individuo (la coesistenza fra noi e chi ha scritto).

Potrà perciò apparire naturale concludere che Beethoven, scrivendo, ragioni non diversamente da Goethe o da Shakespeare, o che narri di storie e di miti proprio come Omero e Platone. La realtà, chiaramente, è più complessa: egli, come ogni altro artista, non dice solo per mezzo del linguaggio con cui si esprime ma anche per mezzo dei criteri e delle scelte operative di cui si avva-

le per esprimersi, e ciò in primo luogo a causa del diverso tipo di reazione che la lingua o la materia plastica adottata oppongono al suo volere plasmante. Non è lo stesso il pensiero *x* espresso da un musicista piuttosto che da un filosofo o da un matematico, e ciò perché nel loro specifico approccio non un semplice aspetto della realtà viene a modificarsi, ma la realtà *tout court*. Questo pensiero *x* può, inoltre, “riposare” nella struttura formale del linguaggio adottato, e pertanto lasciarsi guidare da essa, o viceversa, come avviene nel caso di Beethoven, determinarne la fisionomia sino a farne una sua semplice estensione, una suppellettile occasionale, un supporto catalizzatore. Restare sul piano della sintassi e della forma per comprendere il “senso” di un concerto bachiano, ad esempio, è perfettamente possibile; fare lo stesso con Beethoven, specie con l’ultimo Beethoven, è assolutamente impossibile. A parte quanto varie volte dichiarato dallo stesso compositore circa il rapporto fra suono e pensiero argomentativo, è certo che la particolare forza evocativa che il proprio linguaggio acquisisce non si esaurisce solo in meditazioni astratte legate alla situazione umana o alla natura e ai limiti costitutivi del linguaggio musicale, ma include scelte specifiche di ordine poetico, ovvero codici para o metalinguistici dei quali il proprio linguaggio si è avvalso, e che pertanto, pur non essendo *del* linguaggio, sono passati *nel* linguaggio.

Il criterio di mantenersi saldamente a un livello di analisi formale o peggio segnico-notativa –al riguardo esistono decine di procedimenti tutti più o meno validi e sensati– è perciò tanto poco utile quanto esaustivo. A maggior ragione, trasvolare dal piano morfologico a quello di una pura speculazione teoretica, magari eruditissima ma satura di precomprensioni ideologiche o speculative, a rischio di assegnare a un linguaggio fornito di regole proprie cose che *non* provengono da quel linguaggio, significati metalinguistici che non sono *anche* linguistici, non può certo dirsi metodo meno fumoso ed equivoco dell’altro. In questo senso, la particolarità della musica beethoveniana, che più di ogni altra “parla” al nostro ascolto prim’ancora di risuonare, ha lasciato perplessi o esitanti la maggior parte dei critici e degli studiosi. Nella sterminata bibliografia beethoveniana, come è noto, non esistono monografie paragonabili a quelle di Mozart o di Bach, mentre sul piano musicologico ed estetico-filosofico le migliori cose restano frammentarie o incompiute. Quale intimo imbarazzo si nasconde nell’entusiasmo che traspare dalle pagine sparse di Adorno, da poco riproposte, è facilmente percepibile per qualsiasi lettore avveduto, sebbene non esperto di cose musicali. Secondo la prospettiva sociologica cara al loro autore, Beethoven dovrebbe risultarvi –e non vi risulta– il più reazionario e borghese dei compositori, la sua estetica una dialettica illuminista soggiogante e aggressiva, il suo mondo poetico quello stesso dell’uomo-eroe che sottende alle molteplici barbarie dell’ultimo secolo. Tuttavia incapsulare, in questo o in altro modo, la prospettiva poetica intrinseca del linguaggio beethoveniano entro un quadro di categorie culturali prefissato è del tutto vano. Questa via favorisce numerosi *cliché* interpretativi come, da una parte, il tristemente noto rigetto dell’arte formalista da parte dei regimi comunisti e nazional-socialisti, e dall’altra lo storicismo ingenuo che vorrebbe far discendere il *Tristano* dal *Fidelio*, il serialismo integrale dei seminaristi di Darmstadt dalle quinte e quarte sciolte

dell'incipit della *Nona Sinfonia*, e così via. Percorrerla porterebbe inevitabilmente a svilire il principio di libertà proprio di ogni linguaggio artistico, un principio al quale Beethoven si è attenuto come pochi altri. Perciò in questi appunti non si esporranno risultati "oggettivi", descrittivi o argomentativi, né si proporranno tesi o ipotesi di esegesi scritturale. Ci si limiterà a fornire, all'uditore comune, alcune possibili chiavi di accesso delle quali servirsi.

Quartetto in Si bemolle maggiore, Op. 133 detto "Grande Fuga"
(estate - autunno 1825)

L'ultimo gruppo dei quartetti di Beethoven non rappresenta, come talvolta si è detto, il risultato di un unico fiotto creativo. Al contrario, sul piano estetico, esso andrebbe suddiviso a sua volta in due sottogruppi distinti, appartenenti a due fasi di lavoro profondamente differenti e, almeno per alcuni aspetti, diametralmente contrapposte. Premesso che i quartetti sono sei, e non cinque come per lo più viene affermato, in essi è possibile riconoscere –per così dire "a orecchio nudo"– un primo gruppo di composizioni più poeticamente uniformi e unitarie, che sono d'impianto ancora relativamente settecentesco, haydniano, e da cui viene a espandersi un clima emotivo di apollinea e un poco nostalgica senilità. Qui Beethoven ricerca il consolidamento del proprio stile, l'equilibrio formale, il più elevato grado di affinamento di un processo di intensificazione drammatica e di amplificazione dell'elaborazione tematica che risale praticamente ai primi quartetti dell'op. 18. Si tratta di quelli che andrebbero detti i quartetti "Galitzin", dal nome del principe russo Nikolaj Galitzin che li commissionò a Beethoven dopo le prime della *Missa Solemnis* e della *Nona Sinfonia*. Sono questi i quartetti, elencati secondo l'ordine di scrittura, op. 127, 132 e 130. Subito dopo, arrivano i quartetti che Beethoven scrive senza alcuna commissione o sollecitazione esterna (il principe gliene aveva commissionati al massimo tre), ma solo in risposta all'insorgere di una nuova esigenza espressiva. Questa esigenza, che potrà essere interpretata nei modi più diversi, induce l'autore a cambiare in gran parte direzione, proiettare il proprio linguaggio verso ambiti formali e pratiche armonico-strutturali decisamente anticonvenzionali, rinnovando e riarticolarlo dal loro stesso interno le forme strumentali canoniche, a cominciare da quelle della sonata e della fuga. Ma questa esigenza, che pure è possibile attribuire a un personalissimo recupero dello stile speculativo dell'ultimo Bach, già avviato dal compositore con le ultime sonate per pianoforte, con le Trentatré variazioni sul walzer di Anton Diabelli e con la *Missa Solemnis*, non è tuttavia interamente riconducibile a questioni di linguistica musicale. Si tratta dei quartetti, sempre secondo l'ordine di composizione, op. 133, 131 e 135, tra i quali il 133 è senza dubbio il più avanzato e il 131 il più grande e complesso. Credo sia perciò opportuno parlare di due stadi creativi, quello relativo agli ultimi e quello relativo agli ultimissimi quartetti. La distinzione mi sembra importante perché lì si termina un discorso, qui invece se ne comincia un altro.

Si è fatto un gran discutere, da Romain Rolland sino a Ivan Mahaim¹, se sia

o non sia necessario valutare la *Grande Fuga*, nel suo senso strutturale e linguistico-formale complessivo, come opera autonoma o come parte integrante del Quartetto in Si bemolle maggiore op. 130, del quale doveva costituire in origine il finale. A tutt'oggi, nei concerti e nelle incisioni discografiche, si assiste spesso all'esecuzione della *Grande Fuga* come finale dell'op. 130. Ciò è tanto più singolare perché a legittimare l'arbitrarietà della scelta sono in questo caso i musicisti stessi, ovvero proprio coloro che sono forniti degli strumenti migliori per cogliere le abnormi differenze esistenti fra le due scritture. Il finale, che perciò qui non chiamerò "il nuovo finale" ma semplicemente "il finale" dell'op. 130, è giocoso, brillante, costruito nella forma di un rondò-sonata in perfetto stile viennese, in tutto e per tutto conforme al clima posto alla radice dell'intera composizione. La *Grande Fuga* rappresenta invece una creazione assolutamente inaudita, non solo animata da intenzioni espressive radicalmente contrapposte ma cresciuta da se stessa e in se stessa. A chi voglia avvalersi di quell'"estetica del contrasto" che tanta (effimera) fortuna ha incontrato da parte delle avanguardie novecentesche, va ribadito che essa mal si applica al caso di Beethoven: il compositore lavorava come noto seguendo una sua regola del contrappasso, per cui, ad esempio, la *Quinta* e la *Sesta sinfonia* vennero scritte quasi nello stesso tempo, i quartetti op. 131 e 135, anch'essi così diversi fra loro, nacquero praticamente insieme. Perché dunque non ammettere la stessa cosa a proposito di uno tra i più alti testamenti creativi dell'arte beethoveniana? Del resto, anche a volerne prescindere, è provato che l'autore non intese mettere da parte un finale per introdurne un altro (così, ad esempio, ritiene Romain Rolland), ma prese coscienza a cose fatte di avere per le mani qualcosa che non aveva più senso in relazione al tutto. A poco valgono i numerosi tentativi, ampi e dotti (penso in particolare alle tesi di Paul Bekker richiamate nelle lezioni universitarie di Massimo Mila sull'argomento²), di mostrare la presenza di derivazioni tematiche germinali recuperate dai restanti movimenti, provenienti dallo stesso come da altri quartetti del gruppo. La tesi di una serie di estrapolazioni modulari costruite sul nome di Bach, a partire dalle quali Beethoven avrebbe concepito i quartetti op. 130, 131, 132 e 133, fattasi strada e ampiamente circolata nel corso degli ultimi decenni soprattutto dopo gli studi di Joseph Kerman e Carl Dahlhaus³, anche ad ammetterla quale prova dell'esistenza di segreti o impliciti *Leitmotive* comuni ai quattro quartetti, non dimostra in realtà nessuna comunanza di intenti poetici ed estetici fra la *Grande Fuga* e il Quartetto in Si bemolle maggiore. Si tratta di ipotesi suggestive, ma che si arrestano a un livello semiologico. Esse valgono né più né meno di altre che, partendo dal punto di vista opposto, vorrebbero anticipato nella "variazione integrale" dell'ultimo Beethoven il principio compositivo della "melodia infinita" di Richard Wagner⁴. La realtà è che l'op. 130 e l'op. 133 hanno in comune esclusivamente la tonalità d'impianto, così come tra Beethoven e Wagner non c'è maggiore affinità di quanta ve ne sia tra Verdi e Cherubini.

È bene perciò invitare il lettore-uditore a non trascurare il fatto che, in queste pagine, Beethoven adopera gli artifici del contrappunto esattamente come Kant adopera le categorie a priori dell'intelletto, vale a dire come principî compositivi a priori di ogni possibile forma, e mai invece in quanto "forme musica-

li” di qualche genere⁵. La fuga non è per lui che un campo di esperienze compositive assolutamente libero, suscettibile dei più impensabili sviluppi, un espediente per estendere il proprio linguaggio verso una pluralità di principî e di forme, in qualche caso radicalmente alternativi. Campo che, com’è evidente, resta “aperto” in quanto sistema di sviluppo, ma nello stesso tempo autonomo e inconfondibile come concezione poetica. Se le fughe della *Missa*, della *Nona*, dell’Ouverture *Die Weihe des Hauses* e della Sonata op. 110 hanno l’intento di fondare un ordine cosmico sovrano e inalterabile, le fughe delle opere 102 n. 2 (l’ultima Sonata per violoncello), 106 (la Sonata *Hammerklavier*), 131 e 133, sono invece qualcosa di fortemente problematico. Non hanno la sistematicità scientifica dell’*Arte della fuga* o dell’*Offerta musicale* bachiane, ma al contrario diventano il vivaio di idee e di procedimenti elaborativi volta per volta diversi, attraverso i quali proiettare le forme acquisite, a cominciare dalla fuga, in direzioni nuove e più evolute. Nelle mani di *questo* Beethoven, la fuga non rappresenta più una forma come le altre, accostabile o integrabile alle altre, ma un processo a sé, una scaturigine di tutta la musica, un caos originario da cui partire e verso cui tornare.

È stato sollevato da più parti –nel solco aperto da quelli che Carli Ballola chiama i “commentatori scolastici”⁶ del compositore– il quesito se la *Grande Fuga* possa realmente considerarsi una fuga. Al di là dei punti di vista, legittimamente diversi, attraverso i quali è possibile valutare un’opera d’arte, la *Grande Fuga* si presenta, considerata nel suo aspetto formale, come una sonata contrappuntistica in un unico movimento che, pur assumendo l’impostazione complessiva di una fuga, se ne serve come puro espediente di partenza per avventurarsi in regioni inesplorate, sperimentare forme linguistiche totalmente alternative, implicite ma mai venute alla luce in modo compiuto nel genere della fuga vocale antica, archetipo e seme germinatore di tutte le forme musicali posteriori, a cominciare da quella della sonata classica, basate sui due grandi principî dello sviluppo e della ripetizione. Partiamo perciò da questo assunto: la *Grande Fuga* è indiscutibilmente qualcosa di più di una semplice fuga, e tuttavia è una fuga. Cominciamo pertanto col vedere, sotto il profilo accademico, cos’è una fuga: la fuga è una composizione in stile polifonico basata sull’imitazione asincrona e sul principio dell’equidistribuzione fra le parti. Essa, di norma, si costituisce a partire da tre elementi essenziali: 1) un primo tema, o motivo, ben caratterizzato e chiaramente definito nel suo aspetto melodico e ritmico, detto “soggetto”; 2) un secondo tema, o motivo, costruito in modo da combinarsi nel modo più naturale col soggetto pur presentando tratti e caratteri ben differenziati rispetto a esso, detto “controsoggetto”; 3) una trasposizione di soggetto e controsoggetto nella tonalità della dominante, ovvero a distanza di tre toni e mezzo rispetto al suono fondamentale, che si dice “risposta”.

Una fuga, inoltre, si articola abitualmente in tre parti: una prima detta *esposizione*, una seconda detta *svolgimento*, una terza detta *stretto*. L’*esposizione* consiste nel disporre soggetto controsoggetto e relativa risposta in modo da far circolare a turno il materiale tematico fra tutte le parti (voci o strumenti) previste dall’organico del pezzo. Lo *svolgimento* è formato da una serie di divertimenti tratti dal soggetto o dal controsoggetto, e da nuove esposizioni costruite

sulle tonalità vicine, ovvero relative ai gradi fondamentali della scala d'impianto. Gli *stretti*, infine, ripropongono le entrate di soggetto e controsoggetto in modo sempre più serrato, concludendo con un pedale di dominante e una coda costruita sul primo grado, anch'essa in forma di pedale, impostata per lo più come un ultimo stretto. Schemi quantomai rigidi, eretti sopra rapporti armonici se possibile ancora più rigidi. Da questa che è la "forma-fuga" come principio e come precetto, veniamo alla fuga costruita da Beethoven.

Il pezzo, di enorme complessità, può essere scomposto in dieci parti: I. Una *introduzione*, nella quale viene esposto quello che chiamerò il tema A, o tema "principale", vero asse portante dell'intera composizione, presente in ognuna delle parti che seguono (battute 1-30); II. Una *prima sezione della fuga*, (batt. 30-158); III. Un *primo intermezzo* nel carattere di un episodio fugato, (batt. 159-232); IV. Un *secondo intermezzo* nel carattere di un divertimento (batt. 233-272); V. Una *seconda sezione della fuga*, comprendente una nuova esposizione (batt. 273-492); VI. Una *breve ripresa del primo intermezzo* e una *riesposizione del secondo* (batt. 493-564); VII. Una *prima coda*, o *coda interna*, ricavata in modo molto libero dal tema del secondo intermezzo e dal tema introduttivo, coda che, strutturalmente, funge da sutura (batt. 565-656); VIII. Una *falsa ripresa della prima sezione della fuga*, seguita da una *falsa ripresa del primo intermezzo fugato*, l'una e l'altra nella tonalità d'impianto (batt. 657-662); IX. Una *riesposizione del tema introduttivo* (batt. 662-682); X. Una *seconda coda*, composta da un pedale di sottodominante (in luogo di quelli sulla dominante e sulla tonica) e da una libera riesposizione dei temi introdotti nella prima sezione della fuga, come si trattasse di chiudere un movimento di sonata tradizionale (batt. 683-741). Vediamo meglio: c'è da osservare, innanzitutto, che l'attacco della fuga è mediato, ossia è preceduto da un'introduzione che sostituisce l'esposizione nel tratteggiare il carattere e nell'esporre gli incisi tematici che verranno elaborati dalle sezioni seguenti. Il primo, che si ascolta in fortissimo nelle prime battute, dopo il lungo accordo tenuto, è una furibonda successione di settime diminuite seconde minori e seste maggiori, nell'aspetto e nell'effetto quantomai ambigue e inquietanti: la serie intervallare, fortemente dissonante, parte e ritorna in pochi attimi nel tono di Sol maggiore, piuttosto estraneo a quello di Si bemolle, ma affermandolo lo annulla, eludendone e sospendendone l'impianto armonico (vedi esempio). Il secondo inciso, il tema B, più lirico e accorato, esprime qualcosa di totalmente diverso: afflizione, lamento, supplica. Esso viene esposto in contrappunto doppio con il primo tema, proprio come si trattasse del suo controsoggetto naturale.

74



Cos'è questo primo tema? È il soggetto o il controsoggetto? Non v'è dubbio, da come Beethoven lo espone, che esso sia a tutti gli effetti l'elemento più importante della fuga, così come è altrettanto indubbio che l'elemento più im-

portante di cui una fuga si compone è il soggetto. Tuttavia, ciò che accade nelle battute successive sconvolge completamente questo criterio: dopo averlo armonizzato e accompagnato con una figurazione in semicrome (il tema B), Beethoven altera –non di molto, ma in ogni caso altera– i connotati originari del tema A. Lo si sente, in pianissimo, trasformato in una specie di ansimare affannoso, rotto da pause. Un attimo dopo, in fortissimo, c'è l'attacco vero e proprio della fuga, nel quale tuttavia viene introdotto un tema totalmente differente, da indicare pertanto come tema C, articolato in amplissimi intervalli di decima e subito accompagnato dal tema A, modificato nel modo che si è visto. Ciò che accade, in altri termini, è che il tema principale viene immediatamente destituito dall'essere soggetto della fuga per trasformarsi nel suo controsoggetto, ossia nel controcanto di un tema di cui non si comprende la provenienza e al quale inutilmente si tenterebbe di dare una giustificazione qualsiasi sul piano dei rapporti formali. Tema, infatti, di cui l'introduzione non ci dice e non ci lascia presagire assolutamente nulla.

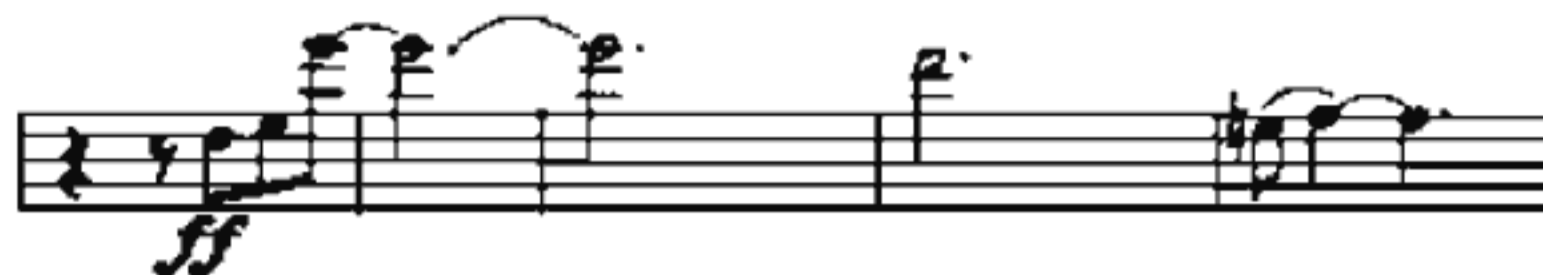
Le innovazioni più sorprendenti insite in questa operazione mi paiono pertanto consistere in queste tre cose: a) che *la fuga inizia col controsoggetto anziché col soggetto*, cioè tutto al contrario di come normalmente succede; b) che *il soggetto viene trattato come fosse un controsoggetto*, fatto anche questo assolutamente senza precedenti; c) che *il soggetto non ha praticamente nulla di motivico*, ma è anzi, per sua stessa essenza, *a-motivico*. Si è inteso frequentemente parlare (così in particolare nel caso di Vincent d'Indy⁸) di una prima e di una seconda fuga, in altri casi ancora (Giovanni Carli Ballola⁹) di una *doppia* fuga, una fuga vale a dire costruita su *due* soggetti. Non ritengo condivisibili queste letture: la fuga in realtà è unica e rigorosamente monotematica. L'idea di soggetto, intesa nel suo significato fraseologico classico, non ha qui più alcun significato vincolante. Beethoven ragiona già, sia pure a suo modo, in termini puramente intervallari. Il tema principale (il soggetto) è, infatti, una costruzione intervallare pura, la quale, come visto, è sostanzialmente a-motivica. Ogni costrutto melodico nuovo, ogni inciso motivico introdotto, poggia in modo inequivocabile su quest'unica traccia, sorta di embrione tematico primordiale, esposto in fortissimo dalle battute d'esordio: non tanto suoni in successione lineare, quanto movimenti intervallari ascendenti e discendenti raggiunti per salto, sul tipo di certi bassi cromatici bachiani o frescobaldiani udibili in molti tipi di accompagnamento per arie, preludi e corali. Qui l'elemento è preso a sé, elevato a principio cardine e quasi a paradigma di tutto il senso del pezzo. Un elemento tuttavia che, pur subendo come visto dei mutamenti, pur cambiando aspetto, resta sempre fortemente associato a un *eidos*, un'idea-immagine che è quella del movimento irreversibile, del divenire inarrestabile, inteso come forza vitale, come impeto creativo cieco e come dissoluzione permanente, come ritorno all'indistinzione primordiale, alla totale ineludibile mancanza di senso storico propria degli avvenimenti naturali. La *Grande Fuga* cioè, a ridirlo in termini più tecnici, è una fuga costruita non tanto su di un vero e proprio soggetto quanto su di un puro movimento armonico onnipresente (il tema A) che non si regge su nulla di preciso e di definito. Una specie di vortice perennemente modulante nel quale vengono inghiottiti e amalgamati a turno temi e

motivi diversi, collegati fra loro solo in virtù di questo elemento anonimo e imprecisato che li guida.

Cos'è questo elemento, nella mente di Beethoven? Se nella *Quinta* era il fato, se nella *Nona* era la divinità, o meglio "il divino", qui probabilmente è l'universo naturale, è la dinamica del vivente nel senso più strettamente evoluzionistico e naturalistico della parola. È il tutto, non solo la morte ma la vita stessa (spinta verso la morte), inteso come forza che a ogni istante travalica i poteri dell'uomo, forza che per questo li domina e li rende vani. È una forza onnipervasiva, perfettamente unitaria, rigidamente strutturata, sempre coerente in se stessa ma cieca e tiranna, come una macchina inesorabile, fatale, oppressiva, del tutto incurante delle aspirazioni umane. È, insomma, il senso della totalità posto come radicale indifferenza verso i destini dell'uomo, dell'umanità, del mondo umano, del suo ostinato desiderio di perfezione, di dedizione, di lotta e conquista. Quanto al *primo episodio* o *intermezzo fugato*, che è la parte centrale dell'opera, esso alterna un momento lirico costruito sul tema B, sorretto da accordi ribattuti, a un momento in stile fugato, dove i due temi si incastrano in contrappunto doppio. Il tema principale, ripetutamente introdotto, pianissimo e legatissimo, assume ora toni insinuanti come lo strisciare di un serpente. Tanto la sezione precedente era basata sull'incalzare di un movimento inarrestabile e convulso, tanto questa successiva sembra voler sospendere il fluire naturale del tempo, e trasferire la dimensione del volere individuale in un campo di totale passività, o meglio di assoluta remissività. È una lunga, stupefacente *meditatio mortis*, riflessione profondissima sul rapporto tra speranza e annullamento, tra memoria ed eternità, nel quale il senso di ogni cosa sembra svelarsi e compiersi, librarsi all'infinito e svanire. Il *secondo intermezzo*, che pure svolge un ruolo del tutto transitorio, acquisisce un significato preciso nell'economia complessiva del pezzo, dal momento che serve ad aprire e chiudere la seconda parte della fuga. Non ha la severità di un fugato, benché non manchino imitazioni e incastri, ma ha piuttosto l'aspetto di un semplice divertimento svolto a partire da una variazione del tema A. Lo si può riconoscere per il suo tono serafico, velatamente sarcastico. Tale è il contrasto con la gravità udibile ovunque in tutte le restanti sezioni del pezzo, che potrebbe il compositore avere alluso alla meschina avidità di chi preferisce vivere restando avvinghiato alla rassicurante superficie delle cose.

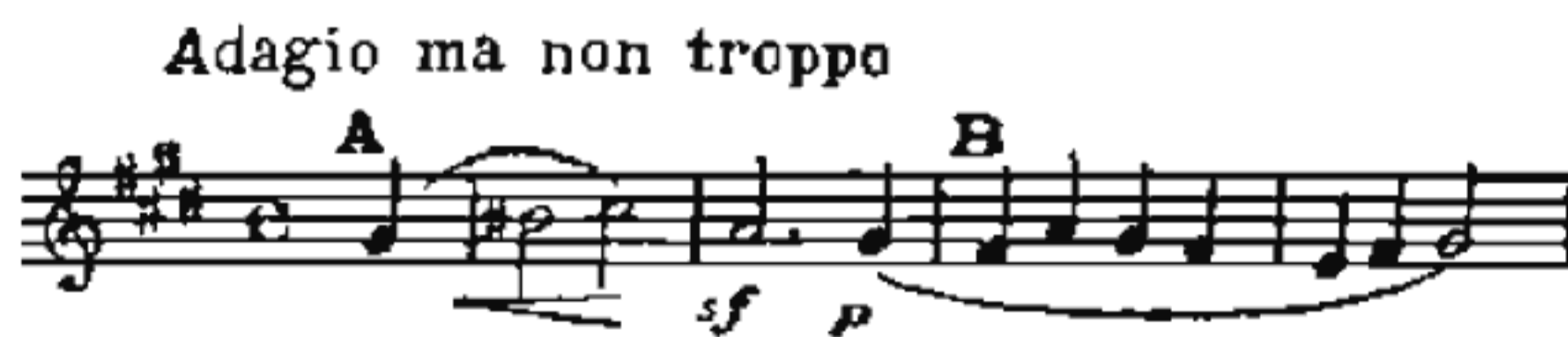
Diffido tuttavia l'ascoltatore a leggere la *Grande Fuga* come un teorema apocalittico o nichilistico sulla vita umana, che di fatto non appartiene alla mentalità né alla cultura di Beethoven, nutrita di etica illuministica kantiana e di umanismo eroico goethiano e schilleriano. Esiste in realtà, anche stavolta, per chiunque sia in grado di ragionare "con le proprie orecchie", una svolta nettissima all'interno del pezzo, la quale giunge poco prima della coda, generandosi internamente al processo di sviluppo della seconda sezione della fuga, e ne costituisce a tutti gli effetti il primo seme, la scaturigine interna, la causa prima. È il disegno in fortissimo esposto dal primo violino alle battute 416-420 (vedi esempio), disegno che consiste in una nuova elaborazione del tema principale trasposto al tono della dominante. Non è solo un evento nuovo, ma, ripeto, una svolta nettissima che investe profondamente il senso dell'intera composizione. Modificato nel suo stesso aspetto intervallare –una modificazione di

enorme rilevanza poetica poiché viene a sostituire l'asprezza della settima diminuita con l'assoluta consonanza dell'ottava—, il tema principale irrompe come un raggio di luce improvviso che, inaspettato e provvidenziale, arriva dall'alto a fendere le oscurità di tutto lo scenario precedente. Da ora in avanti la speranza si aggiungerà al terrore, contrastandolo.



Quartetto in Do diesis minore Op. 131 (inverno 1825 - luglio 1826)

L'ultimo e il più personale dei grandi quartetti di Beethoven comincia con una fuga. Dopo una fuga, la "grande", ecco dunque ancora una fuga. Le differenze fra l'una e l'altra, tuttavia, sono considerevoli: se quella impiega un linguaggio tutto proiettato verso l'espressionismo romantico, questa sembra invertire la marcia e tornare a una scrittura di gusto arcaicizzante, interamente calata nello spirito del barocco franco-fiammingo, e, in modo affatto evidente, di quello bachiano. In entrambe i casi, tuttavia, l'obiettivo resta quello di attuare una fusione dinamica tra flusso contrappuntistico ed elaborazione formale. È noto che fra i non molti spartiti musicali trovati nella *Schwarzspanierhaus*, l'ultima abitazione del compositore, vi si trovasse la serie completa del *Clavicembalo ben temperato* di Johann Sebastian Bach. Già nell'autunno del 1817, Beethoven aveva lungamente meditato sulla raccolta di preludi e fughe del *Clavicembalo*, trascrivendone la fuga in Si minore per quintetto d'archi. È perciò oltremodo curioso constatare, alla luce di coincidenze così importanti e così precise, il fatto che mai nessuno abbia rimarcato a dovere come la seconda parte della figurazione che compone il soggetto di questa fuga (il punto B riportato nell'esempio) derivi o comunque coincida esattamente, sotto ogni aspetto, al soggetto di una delle fughe della prima parte del *Clavicembalo*, la Ottava in Mi bemolle minore (originariamente in Re diesis minore), tonalità che Beethoven raggiunge alle battute 45-50.



Beethoven, Op. 131, batt.1-4



J. S. Bach, *Das wohltemperierte Klavier*, Fuga VIII, batt.1-2

Malgrado, anche qui, si sia molto discusso se il primo movimento dell'op. 131 sia o meno una fuga, le sole obiezioni sollevabili al riguardo consistono a mio avviso nell'ambiguità tonale dell'esposizione causata dalla risposta del soggetto alla sottodominante (Fa diesis) anziché alla dominante, e nell'assenza del controsoggetto, trattandosi per il resto non solo di una fuga vera e propria, con tanto d'esposizione svolgimento e stretti, ma di un tentativo di recupero della forma nel suo significato più originario, quello dell'imitazione sistematica a partire da un unico tema fondamentale. Sorvolo sugli aspetti aridamente tecnici che possono dimostrare la coerenza armonica della scelta beethoveniana per il quarto grado, aspetti sui quali si è ampiamente profuso Joseph Kerman¹⁰, e mi limito alle valenze formali. L'assenza del controsoggetto, frequente in moltissimi esempi di fuga e di fugato lungo tutta la storia della musica, varrebbe a invalidare le tesi di una scrittura formalmente regolare se, e solo se, la presenza o l'assenza di un controcanto per il soggetto-tema potesse essere ammessa quale condizione sufficiente di per sé a distinguere una fuga da una qualsiasi altra composizione contrappuntistica, come ad esempio un canone o un ricercare. Cosa del tutto errata. L'impiego del controsoggetto in realtà è relativamente tardo, venendo per la prima volta definito e codificato in termini di tema secondario dai teorici del Seicento; prima di allora, tra controsoggetto e parte libera non esiste quasi nessuna differenza specifica.

Il soggetto della fuga, già a valutarlo da solo, è una perfetta condensazione plastica dell'insanabile dissidio che anima l'intera composizione. Come notato fra gli altri da Joseph De Marliave¹¹, questo soggetto contiene in realtà non una ma due idee o incisi motivici fortemente differenziati: un primo (indicato come A nell'esempio) che esprime tensione, aspirazione, desiderio, apertura verso il mondo, e un secondo (B) che al contrario esprime ripiegamento, rassegnazione, prostrazione, desolazione, chiusura. Tra l'uno e l'altro vi è un punto di congiuntura dinamico, in coincidenza del La naturale indicato col segno di sforzato "sf", che sigilla l'identità del massimo sforzo con la frattura e lo scacco. Beethoven ottiene questo risultato nel modo più semplice e sorprendente: il primo inciso (l'inciso A) consiste in un suono di dominante che risolve sulla tonica poggiando sulla nota sensibile, seguendo cioè un disegno melodico che si direbbe tipico di una chiusura anziché di un principio di frase. Appena dopo, sul tempo forte della battuta successiva, giunge in sforzato un nuovo suono, corrispondente a un sesto grado o sopradominante del tono di partenza, che difatto riapre il senso armonico della frase. L'evocazione di fondo è daccapo quella dello sgomento e dell'afflizione di fronte a tutto ciò che sovrasta la vita, germe di quel desiderio di distacco dalla prigionia della condizione naturale dal quale trarranno ampiamente spunto i compositori romantici, da Schumann a Mahler. Come, ritengo, solo in pochi altri esempi musicali bachiani o in alcuni passi della poesia omerica e virgiliana, qui davvero si inverte a pieno il senso insieme lirico e tragico di ciò che Burke¹², forse meglio di Kant, ha indicato circa le cause e le componenti del "sublime". Il vuoto, l'oscurità, la solitudine, il silenzio, che nello stesso tempo sono oppressivi e necessari, generano nell'uomo il sentimento del sublime. È il punto di crisi massimo, mai manifestato con tanta vividezza dal Beethoven precedente, dell'ideale epico-stoico dell'uomo

eroe, dell'uomo nuovo, del *Faust* goethiano come simbolo di libertà, prototipo del *Freigeist* nietzschiano. Il nuovo mondo, la realtà emendata dai conflitti e dai soprusi, il pacifismo universale kantiano cantato nella *Nona sinfonia*, non saranno mai raggiunti dalla società vivente, dalla società alla quale il compositore si rivolge, e nessuno individualmente potrà mai ottenerla. In questo senso di afflizione profonda, di anelito a un infinito annullamento che si teme e si rigetta, vi è nello stesso tempo il culmine del proto-romanticismo beethoveniano e il superamento definitivo del culto romantico per l'irrazionale, che qui viene anticipato e risolto. Fra i moltissimi esempi della letteratura musicale nei quali è possibile trovare influenze di questa pagina beethoveniana troviamo infatti il *Parsifal* di Wagner, ma anche il Primo Quartetto di Béla Bartók.

L'*Allegro molto vivace*, così come tutti i cinque movimenti successivi, nasce dal suo precedente senza soluzione di continuità, e vi procede nel modo più spontaneo. Il tema, tra i più commossi e toccanti mai scritti da Beethoven, non esprime tuttavia il senso di una gioia assoluta ma qualcosa di controverso e oscuro. È al solito un impedimento del volere, l'aspirazione e l'impossibilità di appartenenza elettiva a un tutto che c'è e non c'è, che si avverte e insieme non si riconosce. Segue un breve episodio di transizione, indicato *Allegro moderato* e poi *Adagio*, il quale, tecnicamente, supplisce alla necessità di modulare da una tonalità a un'altra, mentre, sul piano espressivo, serve a introdurre, nei modi e nei toni di un recitativo, l'atmosfera idillica di un tema tenero e nobile, in apparenza privo di conflitti, fraternamente confidenziale, dal quale si snodano sei variazioni. Il tema, come si legge, è un "*molto cantabile*", tuttavia esso, scritto nella forma regolare di un *lied* –in due periodi, formati da quattro semi-frasi simmetriche– viene trattato sul piano della scrittura come fosse sin da subito soggetto a elaborazione, come fosse già variazione di se stesso. La quinta variazione rappresenta il culmine di questo processo di lenta e graduale affrancazione dalla fisionomia melodica del tema e, in generale, dall'idea stessa di melodia come sorgente lirica, come vincolo a un fraseologismo piano e conseguente: del tema non resta letteralmente più nulla all'infuori dell'impalcatura armonica. Ciò che ne rimane spinge potentemente il suono oltre la materia, schiudendo uno spazio antinaturalistico in cui l'immagine del tema sembra come evaporare e dissolversi. Dopo questo completo allontanamento dal corpo e dal volto un tempo attribuiti al tema, Beethoven dà il via con la sesta variazione a un discorso completamente diverso, o forse, più precisamente, a un discorso nel quale i presupposti e le valenze espressive della variazione sono già interamente venute via dal tema, ne hanno in tutto abbandonato la garbata atmosfera d'incanto lirico, e sono ritornate al dissidio lancinante della fuga. Su questo straordinario *Adagio, ma non troppo e semplice*, che è il vero *climax* di tutto il quartetto, si è fra gli altri soffermato Marliave. «Poche pagine nella letteratura musicale –scrive– raggiungono la profondità e la pregnanza introspettiva ottenuta qui. Di questa luminosa frase potrebbe Beethoven aver detto con Goethe: ho qui riposto molte delle mie più segrete meditazioni»¹³. La "*luminous phrase*" cui Marliave allude è in effetti nient'altro che la ripresa sistematica delle prime tre note del tema, una semplice successione di suoni ribattuti i quali, sul tempo debole di ogni misura, vengono melodicamente "appoggiati" dalla

nota superiore. Questa che è la più antica forma di ornamentazione musicale, assume adesso una funzione sottilmente allusiva, priva di qualunque manierismo, in grado di proiettare le movenze del tema, e la sua innocenza espressiva, su di un piano infinitamente più vasto e sfaccettato. Non va detto un espediente del tutto nuovo in Beethoven: qualcosa di molto simile è udibile, alle batt. 367-416, nel movimento conclusivo della *Settima sinfonia*. Ma la plurivocità espressiva, il coesistere tellurico di sentimenti e situazioni diversissimi, l'irradiazione lungo una stessa direzione della più alta spiritualità e della più terrena apprensione sono qui spinti a un livello di perentorietà, di efficacia, di sobrietà e concisione lirica imparagonabile alla produzione sinfonica del compositore. La ripresa del tema, dopo una successione di cadenze affidate a turno ai quattro strumenti, è nello stesso tempo sospesa e anticipata, e ancora una volta variata sia nel tempo che nel carattere. Anziché riaffermarsi nella sua apparenza melodica, il tema viene come ricomposto e rigenerato, scaturendo poco a poco dal nulla.

Il *Presto* è una forma assolutamente nuova di scherzo, ben più simile allo schema del rondò che non a quello, normalmente tripartito, dello scherzo con trio. L'idea è quella di un gioco di ombre cinesi, non tanto burlesco quanto satirico, col quale parodiare l'inganno dei sensi. Vi si distinguono assai chiaramente un primo e un secondo tema, ma essi vengono sviluppati e riesposti in modo tale da risultare alternativi e richiamarsi vicendevolmente. Ogni "ritorno", tuttavia, imperniato su ripetuti ritardandi, interruzioni, false riprese, offre di volta in volta, impercettibilmente, qualche cosa di diverso, qualche figura che di nascosto si è aggiunta o sostituita alle altre, qualche tassello scambiato di posto. L'atto stesso dell'ascolto viene qui non solo spiazzato, ma privato di senso. La ricerca del dissimile nell'identico, del discontinuo nella continuità, che per l'intelligenza razionale racchiude la certezza del vero, l'illusione del giudizio oggettivo, è qui condannata a dondolare sulla tela di un ragno.

Introdotta da un lungo intenso sospiro, dopo l'ode alle bellezze della vita (le variazioni) e l'indiavolata scorribanda nel tumulto delle traversie quotidiane (lo scherzo), torna con l'*Adagio quasi un poco andante* l'angoscia per le miserie, le disarmonie, le inattuazioni dell'umanità. È una breve frase in Sol diesis minore, di struggente intensità, affidata dapprima alla viola e poi riesposta tre volte, identica ma un'ottava sopra, dal primo violino. Conduce direttamente al finale, del quale rappresenta non tanto l'introduzione quanto la ragione causale, la sorgente linfatica, l'antepredicazione, la potenziale ineluttabile necessità di essere. Il finale, in effetti, districa e dualizza in pieno, attraverso il consueto bitematismo della forma sonata classica, ciò che nell'adagio viene sentito come una falsa unità, come una terribile opprimente condizione comune a ogni essere vivente. Da un lato la violenza sprigionata dai principî naturali della vita, specie quelli che rendono possibile la conservazione e la trasformazione della materia da ciò che esiste a ciò che solamente sussiste, a discapito di qualsiasi identità individuale; dall'altro il desiderio, la passione, la speranza più insopprimibili di riconoscersi parte di questo processo come di un tutto indivisibile, di affrontare il mondo proprio in virtù di questo continuo movimento di avanzamento e di trasmutazione. Tensione contro distensione. È la malattia mortale dell'esistenza, la fenditura tra

ragione e fede, tra dubbio e certezza, tra desiderio e rinuncia, tra ciò che si è e ciò che non si è, un conflitto tuttavia che nasce dall'incapacità di accettare la dinamica interna di questo conflitto, dinamica che per l'autore è e non può che essere quella finalistica, provvidenzialistica, emanazionistica, espressa dal credo cristiano. Questa fenditura, sempre più grande, torna e ritorna a colpire la coscienza di Beethoven senza dargli pace.

Il finale dell'op. 131 è, in certo senso, il trionfo di quel motivo della volontà di superamento eroica che rappresenta il luogo topico prevalente, che tanto affascinerà Nietzsche, da cui tutta la poetica beethoveniana si dirama. Il motivo della lotta che dall'*Appassionata* va alla *Hammerklavier*, dalla *Terza Sinfonia* a questo quartetto, si accompagna al momento della perfetta simbiosi con il cosmo, rappresentata da pagine come il *Concerto per violino*, o come la *Sesta sinfonia*, o ancora il "*Benedictus*" della *Missa Solemnis*, dove la natura diviene l'ipostasi ideale, ma apparente, del processo di superamento della realtà. Se la prima componente della diade è animata da una foga mistica nella quale albergano una profonda esigenza di riscatto e di liberazione dal male temporale (il *contemptus mundi* che Beethoven, come i romantici, assimila dal medioevo), essa è però interamente esistenziale, scavata nell'immanenza delle condizioni contingenti, ambientata in uno scenario terrestre. Se la seconda componente è continuamente protesa a un'unità primordiale andata perduta, da cercare in una superiore armonia che è già data, in una verità trascendente assoluta, essa è nello stesso tempo lo specchio di un cosmopolitismo umanistico e illuministico, che allude a un mondo dove il pensiero è misura di ogni cosa. Questa diade, assolutamente inconciliabile sul piano filosofico, priva di qualsiasi possibilità di unificazione dialettica, si manifesta in tutta la sua drammaticità nei due temi del finale dell'op. 131. Il primo tema, introdotto da una figurazione trocaica quanto mai dura, aspra, sferzante, è la ricerca affannosa di un senso che l'uomo non è in grado di dominare: il senso delle nostre azioni, ma anche il senso dell'impossibilità di accettare a pieno la vanità assoluta che le nostre azioni ottengono nel mondo. Il senso del terribile che in esse si rivela, per cui dove qualcosa nasce qualche altra deve recedere e venire distrutta, dove un sentimento prende vita qualche altro finisce. Il secondo tema, una scala discendente seguita da tre lunghe note acute, è o dovrebbe essere il luogo del ritorno a casa, della conciliazione definitiva, ma il suo gesto rimane sospeso, quasi rivolto a ciò che non si è ottenuto e che tuttavia può ancora essere trovato. Perciò non si tratta di un cedimento, di una resa, del prostrarsi passivo del credente comune. È un desiderio di capire il senso del cercare, il valore positivo del significato nascosto delle cose, significato che forse non è nella mente come non è nelle cose.

Quartetto in Fa maggiore Op. 135 (terminato nell'ottobre 1826)

Col Quartetto in Fa maggiore Beethoven sembra tornare al clima degli esordi. Sia per dimensioni che per assetto formale assistiamo a qualcosa di molto simile ai sei Quartetti op. 18, mentre dal punto di vista stilistico ed espressivo

abbiamo a che fare con una delle cose più ardite mai tentate dall'ultimo Beethoven. Il sonatismo viennese viene qui attentamente ripristinato, con le sue proporzioni simmetriche, le sue galanterie, le sue movenze aggraziate. Ma questo ritorno all'ordine è soltanto la maschera dietro cui si nasconde uno squarcio abissale. Un'ombra si insinua ovunque, dietro ogni figura, accompagnando ogni gesto: l'ombra del malessere, del sopruso, dell'abominio, della prevaricazione alienante. L'op. 135, in questo senso, è lavoro nel quale si respirano assai più le atmosfere surreali dell'op. 133 che non quelle pre-espressionistiche e neobarocche dell'op. 131, ed è di quest'ultimo non meno innovativo sul piano dell'originalità e della complessità scritturale. Con la sola eccezione, forse, del *Quartetto serioso* op. 95, Beethoven non si era mai spinto così oltre nella direzione della metascritturalità: tutta la composizione medita su se stessa, si osserva senza lasciarsi osservare. L'ironia è, anche in questo caso, l'ultima parola, ma un'ultima parola che è già anche la prima di un nuovo discorso, di un nuovo ampio itinerario.

Dopo la ripartizione proposta da Wilhelm von Lenz in un suo celebre quanto informale scritto, si è varie volte tornati a discutere circa l'esistenza di "tre stili" nella parabola evolutiva dell'arte beethoveniana¹⁴, chiamati insistentemente in causa allo scopo di definire, in qualche modo, se e sino a che punto l'autore sia stato un "classico" o un "romantico", un "conservatore" o un "rivoluzionario". In uno dei suoi non rari momenti di compiaciuta causticità, Adorno ha parlato di una «morte dell'armonia»¹⁵ nel tardo stile, da attribuire a una drastica dissociazione del rapporto tra scrittura polifonica, oggettiva e universale, e scrittura monodica, soggettiva e individuale, rapporto che, a suo dire, avrebbe mantenuto un alto grado di coesistenza sino a tutto il Settecento. Sorvolando sul carattere surrettizio del presupposto hegeliano della "cattiva individualità", che Adorno impiega quale categoria ermeneutica privilegiata per sostenere la sua tesi, mi sembra difficile concordare con la conclusione adorniana senza dare per buona l'ipotesi di un Beethoven a due anime. Piegando i principî armonici e i valori formali perpetuati dalla tradizione alle proprie esigenze espressive, convertendoli in pure strumentalità, affermandone cioè l'insignificanza sostanziale, egli non ha negato assolutamente nulla di essi, ma al contrario ne ha affermato come nessuno prima il valore epistemologico. «Solo l'arte e la scienza, scriveva Beethoven all'editore Schott nel 1824, ci fanno sperare in un'esistenza più nobile»¹⁶. L'idea che Beethoven, giunto alla fine del proprio percorso creativo, venga attanagliato dal dubbio di avere sbagliato tutto, lasciandosi sopraffare da una smania improvvisa, ormai impossibile da soddisfare, di superare o addirittura abbandonare il proprio linguaggio, è in realtà un mito della storiografia romantica. Perciò nessuna morte dell'armonia, nessun sovvertimento dei suoi principî cardine, nessuna alterazione della forma sonata, nessun passaggio dall'organico all'inorganico¹⁷. Beethoven è il caso epocale dell'artista di transizione, comune a tutte le epoche, il quale comprende che è arrivato il momento, per le ragioni storiche sociali e politiche che segnano il suo tempo, di esprimere cose diverse, di concepire non tanto il suono ma l'esecutore e l'uditore in modo nuovo, di trasferire il "fare musica" dalla sua dimensione salottiera e ricreativa a quella universalistica del mondo civilizzato¹⁸. Tut-

tavia, a dispetto della *Weltanschauung* estetica prevalsa in epoca moderna, Beethoven resta un artista-artigiano, compagno fedele dei propri strumenti, per il quale non contano parole, codici o lessici, ma il loro utilizzo espressivo. Prima di grammatica o sintassi, egli del proprio linguaggio intende mutare la *prassi*. Non sono in questione gli strumenti del dire ma i suoi contenuti, le sue funzioni, il come riaprirli ai valori della possibilità.

Più che di un primo e di un secondo tema, il movimento iniziale si compone di una prima e di una seconda serie di materiali tematici. La prima è costituita da una concisa figurazione con doppie acciacature, ripetuta due volte, quasi rapidi sussulti inquisitivi, a seguire una linea melodica spigliata e serena, accompagnata dal pizzicato del violoncello, infine un motivo dall'andamento più composto e compassato, costruito su intervalli di settima e di seconda. Tutto questo già solo nelle prime quindici battute. Segue (alle batt. 17-24) un breve ponte modulante che conduce direttamente al secondo tema. Su di esso, o meglio al suo interno, si snodano una sequenza di motivi del tutto nuovi, che sembrano propagarsi moltiplicandosi senza controllo sino a quando, con un improvviso sussulto, il discorso torna sui propri passi e si ricompone, diligentemente. È l'inizio dello sviluppo, breve, serrato, densissimo. Segue una ripresa nel senso più regolare della parola, e una coda. Carli Ballola parla di «ibernazione della forma sonata»¹⁹, una definizione che, per le stesse ragioni esposte sopra, ritengo piuttosto infelice. Il primo tempo dell'op. 135 rappresenta una nuova, ulteriore concezione del sonatismo, che andrebbe meditata attentamente, presa ad esempio e ulteriormente svolta. Si potrebbe dire una specie di divertimento, o di sonatismo estemporaneo basato sul principio dell'improvvisazione e dell'invenzione permanente. Al proliferare delle figure si unisce il sovrapporsi delle situazioni emotive, ormai irriducibili agli stereotipi dualistici di gioia/dolore, amore/odio, serio/faceto, propri della *Affektenlehre* e della retorica musicale barocca, affermatasi assieme alle teorie meccanicistiche seicentesche.

Nella forma, il *Vivace* è uno scherzo con trio. Per il resto, può dirsi l'esempio più drastico del momento di distacco dall'*ethos* dell'eroe. Ora questo distacco è totale, non solo cinico ma assurdo e grottesco. Dietro la sua facciata distesa e sorridente, si nasconde il baratro, la disfatta imminente, il collasso, la follia. L'operazione metascritturale è tuttavia evidente: l'invenzione non viene espressa ma controllata dall'esterno, la scissione tra espressione musicale e *Sehnsucht* poetica dell'autore è permanente dalla prima all'ultima nota. La gioia suggerisce angoscia, la vitalità separazione e dissoluzione, e così via. Col terzo movimento giungiamo al tradizionale "Adagio", qui indicato *Lento assai, cantante e tranquillo*. Si presenta suddiviso in tre parti chiaramente distinte: la prima, quella in cui l'aria è esposta per la prima volta sottovoce dal violino, è un momento di stasi pressoché completa, quasi di progressivo intorpidimento. Il contrasto fra serena solarità del canto e cupezza sinistra dell'accompagnamento rende manifesto uno stato di profonda ansietà, di fremente tensione, che tuttavia non contrasta questo lento inesorabile cadere nel sonno ma lo accompagna come per sottolinearne l'influsso. La seconda parte, il *Più lento*, ha esplicitamente qualcosa di lugubre. Qui i movimenti si fanno ancora più debo-

li, il sentire sempre più smarrito, come di chi brancola nel buio. La terza parte, coincidente con la ripresa del tema, è la fine dell'incubo. Il movimento conclusivo ha per l'appunto il compito di radicalizzare la parodia di questo conflitto, basato com'è interamente sull'alternarsi di due frammenti tematici, l'uno il rovescio dell'altro. Il primo, sconvolto e angosciato, chiede «*deve essere così?*», mentre l'altro, gioioso, risponde serenamente «*deve essere così!*».



Gunti al termine della commedia, l'autore ci pone di fronte al nucleo centrale del suo ultimo travaglio interiore, alla concretizzazione massima e insieme alla trasfigurazione ultima della sua rinnovata esigenza espressiva: la legge morale, la bellezza, il mondo e i suoi abitanti, hanno o non hanno un senso dinanzi alla morte? Il titolo annotato da Beethoven in testa al finale, «*Der schwer gefasste Entschluss*» (*La difficile decisione*), la cui enigmaticità ha solleticato per lungo tempo la fantasia di storici e biografi, riflette non solo il senso dell'ambiguità indicibile che si trova a fondamento di tutto il quartetto, ma chiarisce assai bene quale sia il messaggio ascritto a questa ambiguità. È un messaggio che allude a ogni possibile chiedere, a ogni possibile dubitare, e ancora prima all'incapacità di accettare la nostra condizione esistenziale, storica e perciò finita. Il chiedere come tale, cioè, mi pare non essere più il centro del pensiero musicale del compositore, perché, qui come altrove, egli è già oltre il dubbio, e nel considerarlo non lo vede come un problema a sé. A prevalere è piuttosto il problema della scelta, della decidibilità dei singoli atti umani, della prospettiva entro la quale agire e rendere operoso il proprio dubitare. Da un lato il dubbio che non agisce, la domanda che resta senza risposta, il cercare che non vede più alcuno scopo da raggiungere, dall'altro l'agire operoso di chi sa gioire delle più grandi come delle più piccole cose della vita, il candido, generoso disporsi all'istante che si consuma come se lì, proprio e solamente lì, risieda la più chiara, la più semplice, la più esaustiva delle risposte.

¹ R. ROLLAND, *Les derniers Quatuors* in Id., *Beethoven: Les grandes époques creatrices*, 4-6, *La Cathédrale interrompue*, Editions du Sablier, Paris, 1947 ; I. MAHAIM, *Beethoven, naissance et renaissance des derniers Quatuors. La terre natale et la trilogie*, Ed. Desclée de Brouwer, Paris, 1964.

² M. MILA, *Beethoven: I quartetti Galitzine e la Grande Fuga*, Corso monografico di Storia della Musica, "Corsi universitari", G. Giappichelli Editore, Torino, 1969, pp. 94-98.

³ Mi riferisco agli studi J. KERMAN, *The Beethoven Quartets*, Oxford University Press, London, 1967, Cap. 9, pp. 269-302, e C. DAHLHAUS, *Ludwig van Beethoven und Seine Zeit*, Laaber-Verlag, Laaber, 1987, tr. it. *Beethoven e il suo tempo*, a cura di L. Dallapiccola, "Biblioteca di cultura musicale. Autori e opere", E.D.T., Torino, 1990, pp. 228-232. Senza fare esplicito riferimento al nome

di Bach, come noto corrispondente nella nomenclatura tedesca ai suoni Si bemolle-La naturale-Do naturale-Si naturale (vedi esempio), tutti in relazione di seconda minore e/o di settima maggiore, soprattutto Dahlhaus ha riportato con molta chiarezza una serie di corrispondenze intervallari che legano assieme i quartetti op. 132, 130, 133 e 131. Fra l'altro, significativamente, egli non le riconosce per delle corrispondenze tematiche in senso stretto, ma preferisce rinviare alla "magia delle relazioni" evocata da Thomas Mann a proposito dei *motivi conduttori* wagneriani (Ivi, p. 229).



E tuttavia, potendosi astendere a due lavori, il Quartetto in La minore op. 132 e il Quartetto in Do diesis minore op. 131, in sé assolutamente compiuti e inconfondibili con l'op. 130, queste corrispondenze mi sembrano confortare largamente la mia ipotesi di lettura.

⁴ G. CARLI BALLOLA, *Beethoven. La vita e la musica*, "La musica", Rusconi, Milano, 1985, p. 267.

⁵ La posizione empiristica di Tovey, in relazione a questo genere di problemi interpretativi, rimane a mio avviso non solo la più condivisibile ma anche la più proficua. Egli scrive infatti che «il concetto che la musica debba essere logicamente connessa da puri legami tematici è stato quasi altrettanto dannoso ai compositori quanto ai teorici e agli insegnanti. Molti capolavori presentano una superba struttura di connessioni tematiche, ma tali connessioni non possono garantire di per sé una logica molto superiore a quella di una serie di giochi di parole. [...] La fuga, ad esempio, non è una forma, nel senso in cui parliamo di forma sonata: è un tipo di ordito, non una forma. Si può comporre a mo' di fuga, così come scrivere poesie in versi sciolti» (cfr. D. F. TOVEY, *Alcuni aspetti delle forme artistiche beethoveniane*, in AA.VV., *Beethoven*, a cura di G. Pestelli, "Polifonie", Il Mulino, Bologna, 1988, p.36, *passim*). In realtà, come Tovey sa benissimo, una fuga può essere sia procedimento compositivo che forma musicale, né più né meno di quanto accade per la variazione. Tuttavia, la "logica" delle connessioni tematiche presente in una fuga di Beethoven è, in generale, assai più libera di quanto viceversa non accade in un suo tempo di sonata. Ciò per ribadire l'assunto in base al quale, giunto a questa fase del suo lavoro, Beethoven non intende più la fuga come una forma statica e chiusa, ma come un laboratorio permanente attraverso il quale sottoporre a revisione integrale tutte le forme codificate dalla tradizione settecentesca.

⁶ G. CARLI BALLOLA, cit., p. 282.

⁷ Non è forse superfluo ricordare che i termini "soggetto" e "controsoggetto" non hanno alcun significato psicologico o gnoseologico, e non rinviano pertanto a centri di coscienza sul tipo di quelli studiati dalle scienze sociali dalla fenomenologia o dalla metafisica classica. "Soggetto" è, nel linguaggio della musica, sinonimo esclusivo di "tema", e pertanto ha un significato che rinvia direttamente al linguaggio letterario e teatrale: il "tema musicale" sta infatti a una rappresentazione scenica esattamente come lo svolgimento sta allo schema narrativo. Esso è l'idea di fondo dalla quale si sviluppa un'azione.

⁸ P. M. TH. V. D'INDY, *Analyse des dix-sept quatuors de Beethoven, d'après les notes prises à la Schola Cantorum de Paris (en 1900) au cours de composition de M. Vincent d'Indy*, Recueillies et rédigées par P. Coindreau, Paris, 1910, p. 23. Agli appunti di Pierre Coindreau, piuttosto asciutti e schematici, si attiene scrupolosamente anche Joseph De Marliave nella sua lettura della "Grande Fuga" in J. DE MARLIAVE, *Les Quatuors de Beethoven*, Librairie F. Alcan, Paris, 1925, tr. ingl. a cura di H. Andrews, *Beethoven's Quartets*, with an Introduction and Notes by J. Escarra and a Preface by G. Fauré, Dover Publications, New York, 1957, pp. 293-295.

⁹ G. CARLI BALLOLA, cit., p. 282.

¹⁰ J. KERMAN, cit., pp. 296 ss.

¹¹ J. DE MARLIAVE, cit., p. 297.

¹² E. BURKE, *Philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful*, A. & J. M. Duncan, Glasgow, 1818, tr. it. *Inchiesta sul Bello e il Sublime*, a cura di G. Sertoli e G. Miglietta, "Aesthetica", 12, Aesthetica, Palermo, 1985.

¹³ J. DE MARLIAVE, cit., pp. 310-311 (la traduzione dall'inglese è mia).

¹⁴ W. VON LENZ, *Beethoven et ses trois styles*, pubblicato a S. Pietroburgo nel 1852 e a Bruxelles nel 1854, riedito da Gustave Legoux a Parigi nel 1909, con una premessa e una bibliografia di opere relative a Beethoven di Michel De Calvocoressi, lo studio è più volte riapparso in lingua francese sino all'edizione della Da Capo Press di New York, 1980, che mi risulta essere l'ultima.

La tesi del Lenz riprende a sua volta la tripartizione introdotta da François-Joseph Fétis in F.-J. FÉTIS, *Biographie universelle des musiciens*, Voll.1-8, F. Didot Freres Fils & Co., Paris, 1835.

¹⁵ T. W. ADORNO, *Beethoven. Philosophie der Musik*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1993, tr. it. di L. Lamberti, *Beethoven. Filosofia della musica*, a cura di R. Tiedemann, "Biblioteca Einaudi", 118, G. Einaudi, Torino, 2001, fr. [311], p. 217.

¹⁶ PH. A. AUTEXIER, *Beethoven. La force de l'absolu*, Gallimard, Paris, 1991, tr. it. di S. Orsi, *Beethoven. La forza dell'assoluto*, a cura di M. Buysschaert, "Universale Electa/Gallimard", 31, Electa/Gallimard, Milano, 1993, p. 93.

¹⁷ T. W. ADORNO, cit., fr. [308], p. 216.

¹⁸ Inammissibile, in proposito, ritengo sia il deduzionismo di chi vorrebbe annullare qualunque soluzione di continuità nell'opera tarda beethoveniana fra la tendenza all'astrattismo e all'arcaicismo e una sua presunta "atemporalità", al punto da concludere, come sostiene Dahlhaus, che essa è «già alla sua nascita intimamente estranea all'epoca a cui appartiene esteriormente» (cfr. C. DAHLHAUS, cit., p. 220).

¹⁹ G. CARLI BALLOLA, cit., p. 286.