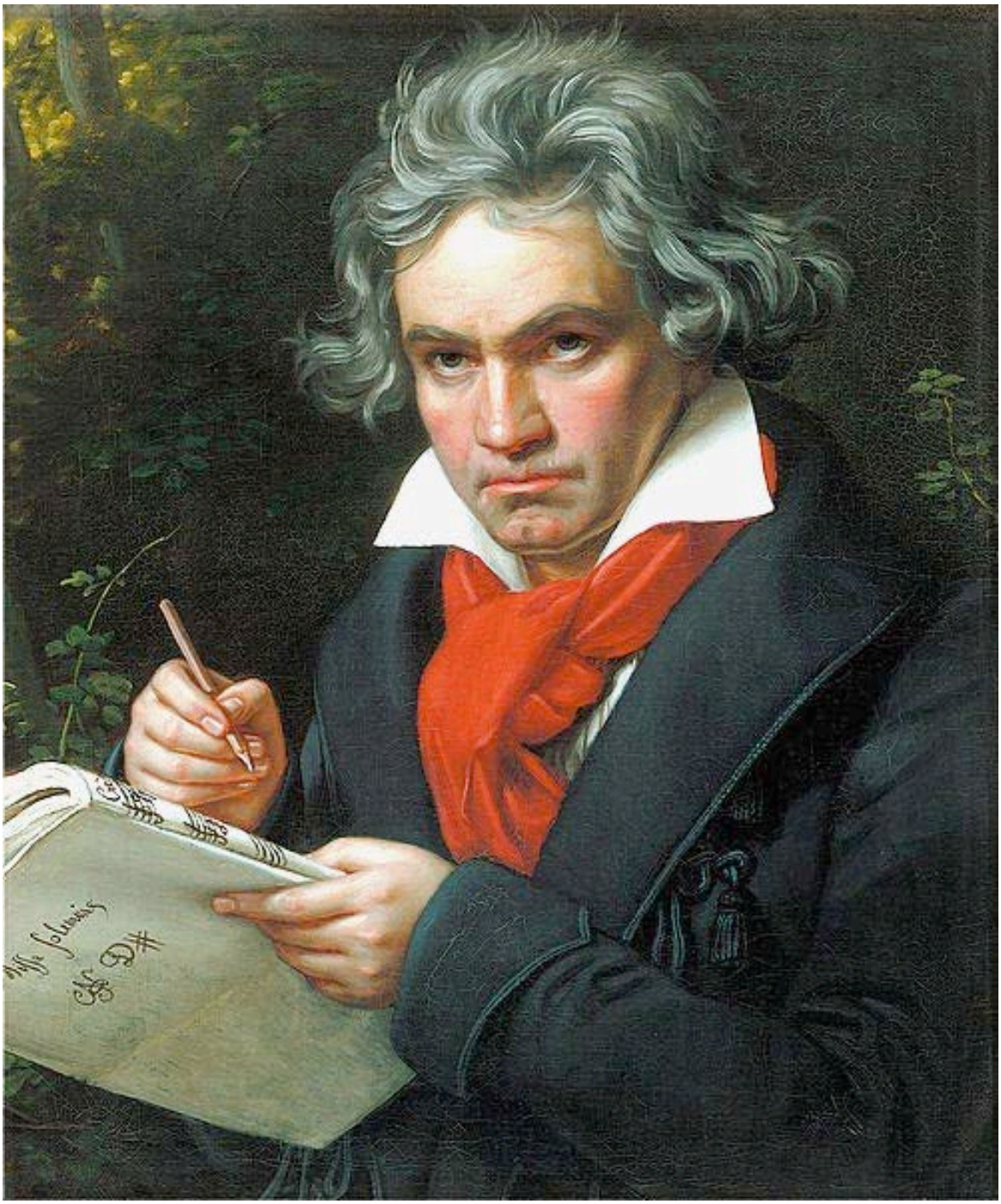
BEETHOVEN LUDWIG MARIA VAN

Compositore tedesco

(Bonn 17 XII 1770 - Vienna 26 III 1827)



Da una famiglia di oscuri agricoltori fiamminghi (il cui cognome avrebbe significato in origine "dai campi di biete") uscì H. Adelard il quale si trasferì a Malines (secondo altri, ad Anversa) esercitandovi la professione di sarto.
Il figlio di questi, Ludwig (Louis) nato nel 1712, prese stabile residenza a Bonn nel 1731, vi esplicò l'attività di cantore e violinista della cappella palatina (della quale divenne in seguito direttore).
Da M. Josepha Poll, Ludwig senior ebbe tre figli, l'ultimo dei quali, Johann (Bonn 1740 ca. - 1792) seguì la professione paterna, prestando servizio come tenore nella stessa cappella.
Johann van Beethoven sposò nel 1767 M. M. Keverich (Ehrenbreistein 1746 - Bonn 1787), dalla quale ebbe sette figli, dei quali tre soltanto sopravvissero: il secondogenito fu Ludwig Maria nato il 17 XII 1770.
Modesti furono i musicisti locali cui fu via via affidata l'istruzione del piccolo Ludwig, per tempo avviato dal padre a quella che veniva ormai considerata come la professione di famiglia: T. Pfeiffer oboista, Gilles Van den Eeden e tale Zensen organisti, il violinista F. G. Rovantini e il frate francescano W. Koch.
Un concerto a Colonia e uno a Rotterdam (durante i quali il ragazzo si esibì al pianoforte) rappresentano tutto il curriculum di un fallito "lancio" di Ludwig come "enfant-prodige" ed emulo del piccolo Mozart.
Ma alle sconsiderate iniziative di un padre mediocre e devastato dall'alcol, doveva fortunatamente porre argine la benefica influenza del primo maestro degno di tal nome, il compositore Chr. Gottlob Neefe, giunto a Bonn nel 1779 con una buona fama di clavicembalista ed autore di *Singspiele* per dirigere alcuni spettacoli di teatro dell'Operà.
Divenuto organista di corte, Neefe ebbe accanto il giovanissimo allievo come sostituto e collaboratore e lo introdusse presso l'élite cittadina.
Praticamente sradicato dallo squallido mondo familiare, l'adolescente frequentò le case dei notabili di Bonn; la famiglia della vedova H. von Breuning, i cui figli Eleonore e Stephan gli furono legati d'imperitura amicizia; quella del conte F. E. Waldstein, appassionato dilettante di musica.
Questi fu il primo a comprendere come Bonn fosse ormai divenuta troppo piccola per Ludwig e gli suggerì un viaggio esplorativo a Vienna.
Su tale viaggio avvenuto nella primavera del 1787, grazie anche all'interessamento del nuovo arcivescovo Maximilian Franz, poco o nulla ci è dato di sapere per certo: neppure è storicamente provato il famoso

incontro con Mozart, ed è significativo che, su tale argomento, Beethoven si sia sempre dimostrato reticente o contraddittorio.
Nel luglio dello stesso anno Beethoven era già sulla via di ritorno, né Mozart, né altri avevano evidentemente incoraggiato la sua permanenza a Vienna.

BONN

La scomparsa della madre e l'inabilità del padre alcolizzato fecero sì che sulle spalle del giovane diciassettenne gravassero ormai le responsabilità morali ed economiche di capofamiglia.
Gli fu tuttavia di conforto e di sostegno quella presenza affettuosa dell'amicizia che, indulgendo sulle asperità di un carattere difficile e sempre più esacerbato dalla sciagura della sordità e da irrisolti complessi psichici, non gli venne mai meno tutta la vita.
Fu all'ombra di tale amicizia e della paterna assistenza di Neefe che sbocciò il genio del creatore, con le prime composizioni cameristiche o d'intrattenimento mondano (Sonate e Quartetti con pianoforte, Lieder,

arie, serenate per fiati, musiche di balletto); né la prepotente personalità del giovane, già proiettata verso una dimensione spirituale di moderna compiutezza umanistica, si appagò del puro e semplice far musica.
Letture poetiche (Goethe, Schiller, Klopstock, Shakespeare) e filosofiche (Kant, in primo luogo) e la frequentazione dell'Università di Bonn (recentemente fondata dall'illuminato M. Franz) dove tenevano cattedra esponenti dell' Aufklarung come il giurista L. Fischenich e il filologo Eulogius Schneider, se non valsero a conferirgli una cultura in senso sistematico ed accademico, aprirono il suo spirito alla problematica ideologica, estetica e morale che in quegli anni determinanti per la storia dell'umanità stava investendo e trasformando ogni valore della civiltà europea.
Una visita di Haydn a Bonn e l'incoraggiante promessa d'interessamento da parte del grande maestro furono occasione per indurre il giovane musicista a spiccare il volo, questa volta definitivamente, verso la capitale dell'Impero e della musica.
Ai primi di novembre del 1792 Beethoven lasciò dunque per sempre Bonn, mentre le truppe rivoluzionarie francesi invadevano gli Stati federali.
Lo attendeva Vienna, dove la sua arte, innestandosi sul tronco dell'eredità haydniana e mozartiana, avrebbe portato a compimento quella prodigiosa testimonianza della civiltà musicale europea nota col nome di classicismo viennese.
A Vienna Beethoven giunse col duplice scopo di completare la propria formazione professionale alla scuola di Haydn, e di affermarsi presso i circoli più qualificati dell'alta società.
Un mondo e una cultura di tipo squisitamente aristocratico, ma di grande liberalità di vedute e di comportamento sociale, cui il giovane renano accedette con l'irruenza del conquistatore.
Divenuto pianista di grido, sulla scia dei virtuosi della tastiera che in numero sempre maggiore detenevano il primato del consumo musicale nelle sale da concerto e nelle accademie private europee di fine Settecento, Beethoven si adeguò alla moda, contendendo pericolosamente il successo agli Steibelt, ai Wolfl, ai Cramer, ai Gelinek, agli Hummel.
Le sue improvvisazioni suscitarono scalpore mentre le prime composizioni pubblicate con numero dell'opus accesero discussioni nel mondo degli intenditori.

Il primo a dichiararsi disorientato di fronte ad esse fu proprio Haydn, il quale, dopo aver svogliatamente impartito qualche lezione all'inquietante allievo, fu ben presto contento di disfarsene, con la scusa del viaggio a Londra.

BETTINA VON BRENTANO

Beethoven allora divenne discepolo di J. Schenk e successivamente di J. G. Albrechtsberger, organista di corte e luminare di scienza contrappuntistica, presso il quale il suo tirocinio compì un passo decisivo.
Beethoven incontrò anche A. Salieri, ultimo e influentissimo esponente della musica italiana a Vienna, dal quale ebbe lezioni e consigli sul trattamento delle voci e della prosodia italiana.
Nel giugno del 1801 Beethoven poteva considerarsi un musicista solidamente affermato e scrivere all'amico teologo K. Amenda: "L'assegnamento di 600 fiorini di Lichnowsky e il buon andamento delle mie opere mi mettono in grado di vivere senza pensieri per il mio sostentamento. Tutto ciò che scrivo, ora posso venderlo subito ed essere ben pagato".
Il principe K. Lichnowsky fu tra i più generosi del gruppo di cui fecero parte alcuni alti esponenti dell'aristocrazia viennese, che da tempo si erano fatti amici e sostenitori di Beethoven, lo ospitavano nelle loro dimore, lo alleviavano da ogni preoccupazione economica, lo imponevano agli editori e gli assicuravano l'esecuzione e la diffusione delle sue composizioni.
Il secolo che stava per morire vedeva, insomma, il giovane Beethoven, divenuto artista di successo, ossequiato, conteso e persino viziato, godere di quell'invidiabile posizione, che vent'anni prima era stata negata a Mozart e che Haydn poté raggiungere soltanto verso la fine della propria vita, grazie ai mutati rapporti fra una classe dirigente permeata ormai di nuovi spiriti e gli artisti che in essa operavano.
Insieme con i successi artistici e mondani, le brucianti esperienze amorose: quella, amara, con la contessa G. Guicciardi, dedicataria della celebre Sonata per pianoforte *Al chiaro di luna*; quella, tutta intellettualistica e platonica con la contessina Th. von Brunswick e quella, assai meno platonica con la sorella di costei, contessa Josephine (Pepi), maritata Deym Pepi, da Beethoven ardentemente amata dapprima sotto gli occhi del distratto marito e poi durante la precoce vedovanza.
Pepi è la probabile destinataria di quello sconvolgente documento noto come la "lettera all'immortale amata" (dall'appellativo col quale vi è invocata la donna di cui è taciuto il nome) trovato fra le carte del maestro alla sua morte e vergato tra il 6 e il 7 VII 1812 a Teplitz, villeggiatura e luogo di cura tra i prediletti di Beethoven.
Nello stesso luogo, mese ed anno avvenne l'unico incontro di Beethoven

con Goethe cui il maestro aveva dedicato le musiche di scena per *Egmont*: incontro preparato con strategica abilità da Bettina von Brentano, confidente di entrambi, e risoltosi con un'esperienza reciproca insieme stimolante e repulsiva.

MAXIMILIAN FRANZ

Non piacque a Goethe "la personalità del tutto sfrenata" del suo interlocutore; mentre Beethoven mostrò non gradire il sussiego togato del consigliere aulico, cui "l'aria di corte garbata più che ad un poeta non convenga".
In una lettera indirizzata a Zelter del 12 agosto 1812, Goethe soggiungeva, a buon conto: "Egli, d'altro canto, è da scusarsi e da compiangersi molto, giacché l'udito l'abbandona, il che forse reca meno danno alla parte musicale dell'indole sua che a quella sociale.....".
La sciagura che devastò l'esistenza di Beethoven, esacerbandone il temperamento da nevropatico e alla fine isolandolo crudelmente nell'orrendo regno del silenzio totale, aveva manifestato le prime avvisaglie quando il musicista aveva 28 anni e si era con l'andar del tempo inesorabilmente aggravata.
Finché lo ritenne possibile, Beethoven cercò di nascondere disperatamente il proprio dramma al mondo. Ciò esasperò il suo stato psichico perennemente teso in un'ansia sospettosa e rese ancor più difficili i suoi quotidiani rapporti sociali.
Verso il 1819 la sordità divenne totale, costringendo il musicista a rinunciare al pianoforte e alla direzione dell'orchestra, e a comunicare per iscritto col prossimo mediante taccuini: sono i famosi "quaderni di conversazione" (i visitatori vi scrivevano le domande, cui Beethoven solitamente rispondeva a voce) dai quali, frammento per frammento, è possibile ricostruire l'esistenza quotidiana del maestro attraverso le parole di chi lo avvicinò e talora mediante appunti di carattere riservato frettolosamente vergati dallo stesso musicista.
La crisi della sordità culmina col famoso "testamento di Heiligenstadt" vergato tra il 6 e il 10 X 1802 nel rustico ritiro alle porte di Vienna: il messaggio, bruciante testimonianza esistenziale dettata in un momento di estremo sconforto, è formalmente indirizzato ai fratelli Karl e Johann. In sostanza, però, è rivolto all'umanità intera, alla quale Beethoven rivela il proprio calvario, dichiarando alla fine, tutto il proprio disperato amore per il mondo e per la vita e l'eroica rassegnazione ai voleri della Provvidenza.
Un pugnace vitalismo, una indomita fede nei valori dell'esistenza; in sostanza, una volontà invincibile di perseverare a qualunque costo nel cammino intrapreso.
Del resto, gli anni attorno al testamento di Heiligenstadt vedono l'esplosione del sinfonismo beethoveniano, culminante con l "Eroica"

monumento dell'epos umanitaristico espresso in suoni e assistono alla nascita dell'unico melodramma realizzato dal maestro, quel *Fidelio* che è entusiastica celebrazione di un amore sublime e di una utopica ma non per questo meno agognabile libertà universale.

IL PANOFORTE DI BEETHOWEN

Ma alla categorica astrattezza ideale del mondo morale beethoveniano, echeggiante di sentenze plutarchiane e di imperativi Kantiani, fanno opaco riscontro le miserie dell'uomo incapace di risolvere decorosamente i piccoli problemi quotidiani, per le spine di un carattere esasperato dalla sordità e per l'innata difficoltà nell'intrattenere rapporti col prossimo.
Falliti i tentativi di una sistemazione matrimoniale, Beethoven non seppe mai organizzare la propria esistenza di celibe, vivendo nel più favoloso disordine e alla mercé di persone di servizio che non duravano a lungo presso un padrone diffidente, collerico e stravagante, parsimonioso fino all'avarizia ed ossessionato dall'idea di essere derubato.

La situazione, dopo il 1809, si fece più difficile a causa della crisi economica provocata dalle guerre napoleoniche e dall'occupazione francese di Vienna: gli assegnamenti dei nobili mecenati venivano a mancare e, quando ritornavano, risultavano polverizzati dall'inflazione.
Beethoven si diede da fare, senza esito, per cercare un incarico a stipendio regolare presso la direzione dei Teatri Imperiali e presso la corte di Vestfalia.
A rinverdire gli allori mondani e a ristabilire la fortuna anche economica del musicista sopravvennero, provvidenziali, l'armistizio ed il congresso di Vienna, che richiamò nella capitale asburgica i conti di tutta Europa, in un clima di festa e di euforica celebrazione del "ritorno all'ordine".
In un susseguirsi di "accademie" celebrative che sembravano resuscitare i fasti "dell' Antico regime", Beethoven ritrovò i successi giovanili esaltati da una nuova aureola di gloria: non c'è dubbio che l'Europa del potere e della cultura riconoscesse in lui il suo più grande musicista e gli tributasse gli onori dovuti, affidandogli, tra l'altro, il compito di celebrare ufficialmente con la cantata *Der glorreiche Augenblick* il definitivo trionfo dell'aquila asburgica su quella napoleonica.
Non a caso, il 1814 fu anche l'anno della seconda e definitiva rielaborazione di *Fidelio*, la creatura prediletta che, rinata a nuova vita, tra il plauso dei Viennesi, incominciò il suo glorioso cammino.
Il 1815 si chiuse con un lutto familiare che portò imprevedibili conseguenze nell'esistenza del maestro: Karl, il fratello per il quale Beethoven provava maggiore benevolenza (o, per meglio dire, quello che gli era meno inviso) morì lasciando una moglie ed un figlio di 9 anni e dello stesso nome.
Secondo la volontà paterna, la tutela del piccolo Karl sarebbe spettata alla madre unitamente allo zio Ludwig: ma quest'ultimo si arrogò tale incombenza in modo esclusivo, sottraendo il ragazzo alla cognata (che giudicò, a ragione o a torto, di cattiva reputazione) e intraprendendo contro di essa una logorante contesa che sfociò in una triplice vertenza giudiziaria.
Furono anni (dal 1815 al 1820, quando il tribunale lo riconobbe finalmente come unico tutore del nipote) spesi in trattative con giudici ed avvocati, consultazioni con amici influenti, memoriali e ricorsi alle cancellerie dei tribunali, suppliche ad autorità: il tutto complicato dalla penosa sordità e dall'inesperienza, mentre l'attività creativa forzatamente languiva.

Fortunatamente, Beethoven era sempre circondato da amici servizievoli e pazienti, pronti a fargli da segretari e commissionari senza salario.
Tra costoro si distinse A. Schindler, leguleio mancato, poi violinista e direttore d'orchestra, infine *famulus* zelantissimo e gelosissimo: bravo e onest'uomo (con i limiti e le debolezze che la storiografia beethoveniana gli ha sin troppo e ingenerosamente riconosciuto).

LA CONTESSA THERESE VON BRUNSWICH

Schindler fu, dal 1822 circa fino alla morte del maestro, la sua ombra onnipresente e devota, ripagato con malcelato disprezzo dal genio che appena ne sopportava la presenza, a dire il vero non sempre discreta, della cui mediocrità, tuttavia, non poté fare a meno per tutte le piccole e grandi necessità quotidiane.
Anche l' atteggiamento di Beethoven verso gli altri, col trascorrere degli anni, era cambiato: morti o persi di vista i nobili mecenati della prima ora, lontani gli amici di giovinezza tranne S. von Breuning, dal 1802 trasferitosi a sua volta a Vienna, accanto al maestro era rimasto un ristretto numero di persone di varia estrazione sociale e culturale, unite nell'amore della musica e nella venerazione per il sommo creatore: musicisti come: F. Ries, K. Czerny, I. Moscheles, I. Schuppanzigh,
K. Holz, tutti più e meno distintisi come primi interpreti e diffusori della musica beethoveniana; insegnanti come K. Peters, K. Bloechlinger e
G. Del Rio, cui Beethoven aveva affidato l'educazione del nipote; giornalisti come J. K. Bernard; uomini di legge come J. B. Bach; infine modesti impiegati o negozianti come F. Oliva o J. Wolfmayer (fu quest'ultimo a rifornire silenziosamente di vino, pane, legna e di altre cose indispensabili il maestro negli ultimi mesi della malattia mortale).
Di tanto in tanto bussava alla porta qualche visitatore di eccezione: Rossini nel 1822, Weber nel 1823, F. Grillparzer dal 1823 al 1826, Schubert, forse, nel 1827, pochi giorni prima che l'illustre infermo spirasse.
Anche dall'estero, soprattutto dall'amata Inghilterra, alle cui libere istituzioni democratiche andava allora tutta la simpatia del musicista disgustato dal clima oppressivo e poliziesco della restaurazione austriaca, giungevano visite, messaggi e somme di denaro. Ciò gli permise di attendere con relativa tranquillità agli estremi capolavori della lunga e laboriosissima genesi: la *Nona Sinfonia*, la *Missa solemnis*, le ultime composizioni pianistiche e gli ultimi Quartetti per archi.
Per il resto, i giorni di Beethoven trascorrevano con ritmo piuttosto monotono: sveglia a buon'ora, lavoro mattutino, lunghe passeggiate pomeridiane nei verdi dintorni fuori porta, altrettanto lunghe sedute (solo o in compagnia di amici) alla locanda dell' Uomo selvaggio, o in altri locali del Prater, dove, spesso, alzava il gomito più del lecito.
Frattanto, il nipote Karl cresciuto tra il collegio e la casa dello zio, si era fatto un giovanotto di discreta intelligenza e di buoni principi, anche se dall'indole un po' indolente e dal carattere chiuso ed ombroso, ma

spiritualmente lontanissimo dallo zio che riversava impulsivamente su di lui la piena degli affetti lungamente frustrati dalla mancanza di una famiglia, ora affliggendolo con aspre rampogne per ogni piccola mancanza, ora trattandolo con dolcezza e condiscendenza eccessive.

FRIEDRICH SCHILLER

Tutto ciò disorientava ed esasperava a tal punto il povero ragazzo (che un moderno psicologo avrebbe probabilmente definito come un soggetto disadattato) da indurlo ad un tentativo di suicidio (29 VII 1826): un episodio penoso dal quale Beethoven uscì profondamente scosso e con la consapevolezza del proprio fallimento come un "padre" ed educatore.
Per allontanare il pericolo di un arresto (il tentato suicidio in Australia era considerato reato perseguibile penalmente) Karl venne arruolato nell'esercito; prima però di vederlo partire, lo zio lo volle per qualche tempo con sé in villeggiatura a Gneixendorf, nella proprietà del fratello Johann di cui erano ospiti.
Ma un litigio più grave dei soliti convinse zio e nipote a prendere la via del ritorno durante una notte di pioggia e di vento.
Giunto a casa il 2 XII 1826, nella Schwarzspanierhaus, l'ultima della sessantina di abitazioni cambiate da quando viveva a Vienna, Beethoven si mise a letto per non alzarsene più.
Una polmonite doppia, seguita da attacco itterico, precipitò il processo della cirrosi epatica, la malattia che da tempo minava lentamente la sua esistenza.
Rasserenato dalla soave presenza di "Ariele" come egli chiamava il piccolo G. von Breuning, il figlio decenne del ritrovato amico d'adolescenza, divenuto suo infermiere e confidente, il maestro si preparò all'ultimo viaggio, dopo aver subito tre dolorosi interventi chirurgici. Il 26 III 1827, alle 17.45 del pomeriggio, Beethoven non era più.
La scomparsa del sommo creatore suscitò in Vienna la più profonda emozione.
Da 20 a 30.000 persone, tra cui si notarono le più eminenti figure della cultura, seguivano il suo feretro.
Al cimitero venne letto il discorso funebre dettato da Grillparzer: "Dal tubare della colomba fino allo scrosciare della tempesta, dall'impiego sottile dei sagaci artifici fino al tremendo limite in cui la cultura si perde nel caos delle forze tumultuose della natura, egli è passato ovunque, egli ha tutto sentito. Chi verrà dopo di lui non continuerà, dovrà ricominciare, perché questo precursore ha terminato l'opera sua dove finiscono i limiti dell'arte".

A differenza di Bach e Mozart, fioriti sotto il segno di complesse e stratificate esperienze nelle quali le più disparate componenti linguistiche trovavano carattere unitario sotto il segno di una grandiosa personalità creatrice, la formazione dello stile di Beethoven offre una problematica assai più semplice e un campo di ricerca assai più circoscritto.

IL COMPOSITORE

Relegata ai margini delle strutture formative di tale linguaggio la componente tipica italiana (ravvisabile tutt'al più attraverso il filtro di Mozart o in opere minori, od ancora in esercitazioni scolastiche); ed esclusa la francese, e rimandato alle visionarie meditazioni degli ultimi anni il recupero consapevole di un riscoperto passato musicale, l'alveo che accoglie al suo nascere lo stile di Beethoven è quello del cosiddetto classicismo musicale mitteleuropeo, riassunto nell'eredità di due sommi quali Haydn e Mozart, ma non concepibile senza l'apporto di personalità ragguardevoli come quelle dei due più geniali figli del grande Bach,
Carl Philipp Emanuel e Johann Christian, di M. Clementi, G. B. Viotti e L. Cherubini: italiani di nascita, questi ultimi, ma perfettamente assimilati ad una cultura e ad una civiltà musicale definibili come europee.
Queste le linee di forza che concorrono alla formazione strutturale del linguaggio del giovane Beethoven: linguaggio fin dal suo nascere inequivocabilmente orientato verso il polo magnetico di una vocazione squisitamente strumentale.
Pianista nato, Beethoven dedica i suoi primi esperimenti compositivi allo strumento prediletto, adeguandosi ai modelli propostigli dal maestro Neefe: in primo luogo, il Bach di Berlino e quello di Londra (di C. Ph. Emanuel, Beethoven terrà presenti l'accidentata varietà delle connotazioni europee e il pathos Sturm und Drang; di Johann Christian, il limpido taglio formale e la vaghezza melodica); i minori esponenti dell' "Empfindsamkeit", tra i quali è da annoverare lo stesso Neefe, mentre Haydn e soprattutto Mozart esercitarono la loro influenza più tardi.
Sotto il segno di una galanteria temprata da trasalimenti patetici nascono, dunque, le *Variazioni su una marcia di Dressler* (1782), le *Tre Sonate* dedicate all'elettore Max Friedrich e pubblicate nel 1783 e il *Concerto* in Mi bemolle maggiore, pervenuto privo della parte orchestrale, senza contare pagine pianistiche di minor conto.
Ma il tirocinio presso la corte elettorale e la frequentazione dei circoli colti di Bon, oltre al breve ma non del tutto infruttuoso soggiorno viennese del 1787, aprirono ben presto nuovi e più vasti orizzonti al giovanissimo compositore.
Nelle musiche da camera e da trattenimento mondano che precedettero la sua definitiva partenza dalla città natale, come anche nei due primi lavori sinfonico-vocali di vasto impegno (le cantate per la morte di Giuseppe II

e per l'incoronazione di Leopoldo II, entrambe del 1790), Beethoven appare ormai del tutto emancipato da timidezze scolastiche e provinciali, e perfettamente allineato, pur tra le acerbità di un linguaggio e di un mestiere non ancora compiutamente organizzati, con le correnti progressiste della musica europea.

TRE FIGURINI PER "EGMONT"

Nei *Tre Quartetti* per pianoforte ed archi (1786-1790), addirittura attribuiti a Mozart, prima che il De Saint-Foix nel 1823 ne stabilisse la vera paternità; nella *Sonata* per flauto e pianoforte, anteriore al 1792 ed anch'essa indubbiamente beethoveniana; nei due *Trii* per pianoforte, violino e violoncello e in quello per pianoforte, flauto e fagotto (1786-1791); infine nelle deliziose composizioni per complessi a fiato (un rondino, un ottetto e quattro duetti, scritti tra il 1791 e il 1792) sono ravvisabili una sicurezza formale, una ricchezza inventiva, un piglio così personale in taluni tratti d'autentica novità concernenti per lo più la ritmica, la dinamica e lo sviluppo tematico, da poter assicurare la fama di un eccellente compositore settecentesco al culmine della propria carriera.
Con il definitivo inserimento nella vita musicale viennese, Beethoven si

dedicò per alcuni anni, pressoché esclusivamente, al pianoforte solo, o alla composizione da camera con pianoforte o ancora al concerto per pianoforte ed orchestra.
Tale primato permase all'incirca fino agli inizi del nuovo secolo, quando la produzione pianistica fu raggiunta e pareggiata dalla grande ondata sinfonica ed al consolidamento dell'esperienza Quartettistica.
Ma anche in seguito e fino al traguardo conclusivo delle *Variazioni su un valzer di Diabelli* (1823), il pianoforte non cessò di rappresentare, quasi si può dire normalmente, nel contesto globale della produzione beethoveniana, la punta più avanzata in fatto di evoluzione sintattico-formale, la sede prima di ogni innovazione stilistica, destinata in un secondo tempo (spesso valutabile in anni) a defluire anche nel dominio orchestrale, Quartettistico e vocale.
Ecco, infatti, i tre *Trii* per pianoforte, violino e violoncello op. 1, e più le tre *Sonate* per pianoforte solo op. 2 instaurare in modo esemplare, intorno al 1795, le ardite premesse linguistiche gravide di futuro.
Le forme ereditate dal sonatismo viennese vennero investite dal fuoco di un'invenzione che ne dilatava inusitatamente l'architettura in tutte le sue parti, senza perciò allentarne l'interna tensione dialettica, anzi potenziandola ed esaltandola.
In modo particolare, l'elaborazione tematica, in Haydn e più in Mozart contenuta nella misura di un aureo equilibrio tra l'esposizione e la ripresa della forma-Sonata, assunse in Beethoven uno sviluppo senza precedenti, divenendo fulcro vitale ed elemento condizionatore per le altre parti del discorso sonatistico.
Nei movimenti lenti, la linea melodica s'incarna in una tensione patetica e con una lunghezza di respiro inaudite; mentre nei minuetti (da Beethoven adottati contro la tradizione che di regola limitava a tre o a due soli movimenti le composizioni da camera con pianoforte) l'eccitazione ritmica richiama già, di fatto, al prossimo scherzo.
Ancora un'osservazione, di carattere generale, va fatta a proposito della scrittura pianistica di tali Sonate e trii, debitrice in larga misura a
M. Clementi per la modernità della tecnica, lo spessore fonico, lo smalto timbrico del dettato e taluni inconfondibili tratti virtuosistici riscontrabili in particolar modo nell'op. 3 n. 2. Prime composizioni beethoveniane di assoluta impronta personale e di rigoroso impegno stilistico.
I *Trii* op 1 e le *Sonate* op. 2 (cui vanno aggiunti almeno il *Trio per archi* op. 3 e un folto gruppo di variazioni per pianoforte senza numero d'opus)

lungi dall'essere scaturite come in un fiotto d'incontrollata felicità creativa, costarono a Beethoven anni di meditata elaborazione; un periodo (dal 1791, prima, cioè della partenza per Vienna, e, al 1795-1796, gli anni della pubblicazione) nel quale si chiarificava, quale costante del processo creativo beethoveniano, la pertinace ricerca dell' "idea giusta" attraverso il vigoroso vaglio selettivo di numerosissime versioni elaborate in una grande quantità di appunti: i famosi *Skizzen* mediante i quali la filologia beethoveniana ha pazientemente ricostruito la genesi, talora straordinariamente lunga e complessa di capolavori che sembrano nati alla luce dell'invenzione più spontanea ed immediata.

JOHAN GOETHE

Il 1795 fu anche l'anno della prima "accademia" pubblica, da Beethoven tenuta in tre serate consecutive dal 29 al 31 marzo al Burgtheater. Durante questo "tour de force", il giovane pianista-compositore presentò il suo primo concerto per pianoforte e orchestra, in Si bemolle maggiore, pubblicato in una nuova versione rielaborata e col numero d'opus 19 nel 1801.
In tale lavoro (e nel suo gemello in Do maggiore, composto successivamente tra il 1795 e il 1798, ma noto come primo *Concerto* op 15) l'atmosfera, sotto molti aspetti, impercettibile misura del concerto mozartiano venne compromessa da un empito inventivo che tendeva a spezzare l'equilibrio concertante fra orchestra e strumento solista per sostituirlo con l'antagonismo di due forze in dialettica contrapposizione.
Tutto ciò va ovviamente visto nel contesto della generale evoluzione che in quegli anni, sotto la pressione del dilagante fenomeno del virtuosismo strumentale, andava trasformando dall'interno le strutture del concerto, sempre più tese nell'evidenziazione di un'eloquenza e di un pathos di tipo squisitamente "drammatico" o, meglio, "teatrale".
Con i due concerti Beethoven compì, tra il 1796 e il 1798, la sua unica tournée di pianista-compositore attraverso Praga, Lipsia, Dresda, Presburgo, Budapest e Berlino.
Frattanto, la *Sonata* per pianoforte op. 7, il delizioso *Quintetto* per pianoforte e fiati op. 16 e i tre bellissimi *Trii* per archi op. 9 gettarono le loro rigogliose radici nel terreno dissodato delle straordinarie op. 1 e op. 2, riaffermando le peculiarità di un linguaggio già chiaramente definito.
Un'autentica novità rappresentano le due *Sonate* per violoncello e pianoforte pubblicate nel 1797 come op. 5 (e seguite da tre serie di variazioni, su temi di Handel e di Mozart, per lo stesso organico), con le quali Beethoven creò, si può dire, un nuovo "genere" equiparando i due strumenti in una dialettica dialogante da tempo attuata da Mozart nel campo della Sonata per violino e pianoforte.
Anche in quest'ultima branca cameristica Beethoven si cimentò in tre *Sonate*, pubblicate nel 1799 come op. 12, le quali, se non raggiungono gli esiti storici ed estetici di quelle per pianoforte e violoncello, portano agli estremi sviluppi le premesse mozartiane in un clima di solare felicità inventiva e di geniali estrosità di scrittura.
La gamma espressiva si fa più varia e più fortemente caratterizzata, tra l'una e l'altra composizione come tra i vari movimenti di una medesima Sonata: mentre l'umorismo, il suo tipico, eccentrico, sanguigno e talora

violento umorismo, è la nota dominante della *Sonata* in Fa maggiore op. 10 n. 2, nell'op. 10 n. 3, in Re maggiore (la più notevole tra le Sonate pianistiche sino allora scritte da Beethoven) all'ambigua brillantezza dei tempi estremi e del minuetto, viene contrapposta la grandiosa desolazione del "largo mesto", senza dubbio la più sconvolgente e avveniristica pagina del primo Beethoven nel suo percorrere alla distanza di oltre cinque lustri le strutture, basate sulla variazione integrale, degli estremi capolavori.

Tutta tesa nella messa a fuoco di un drammaticismo dialettico instaurato tra due principi tematici opponentisi nell'ambito della forma-Sonata, è invece la celebre *"Patetica*".
Il nuovo secolo assiste all'evento della *Prima Sinfonia* beethoveniana: ancora tutta piena di umori haydniani nella sua magistrale concezione formale, e nonostante la travolgente novità del minuetto, tale ormai soltanto di nome, già "scherzo" di fatto, essa si colloca leggermente indietro rispetto alle Sonate pianistiche ora illustrate; è la stessa posizione cautamente e serenamente tradizionalistica mantenuta, nel complesso, da Beethoven nei suoi primi Quartetti per archi, pubblicati in silloge nel tradizionale numero di sei, come op. 18 (1801).
Su tale linea d'una felice utilizzazione intensiva di moduli stilistici già stabilmente raggiunti si collocano anche le musiche per il balletto di San Viganò *Le creature di Prometeo*, rappresentato all' Hofburgteater il 28 III 1801, e, in sostanza, anche l'imponente *Terzo concerto* per pianoforte e orchestra, ultimato nel 1800 e pubblicato nel 1804.
Ma un nuovo scossone sismico (dopo un'ultima pausa serena rappresentata dall'op. 22, quasi un brillantissimo "omaggio" a Clementi) spacca di nuovo la produzione pianistica: con le *Sonate* op 26 e op. 27 (composte e pubblicate tra il 1800 e il 1802) è la stessa forma tradizionale, sinora da Beethoven puntualmente osservata nelle sue linee essenziali, ad entrare in crisi clamorosamente.
L'op. 26 consta di una serie di variazioni a carattere preludiante, seguite da uno scherzo, una "marcia funebre sulla morte di un eroe" ed un allegro conclusivo.
Ancora più eterodossa è la struttura della prima delle due *Sonate* op. 27, quella in Mi bemolle maggiore, nella quale si susseguono senza interruzioni ben nove movimenti diversi; mentre nell'op. 27 n. 2, in Do diesis minore, il celebre "Chiaro di luna", consta di un adagio e di un presto, collegati da un breve allegretto.
Tali novità formali non uscirebbero dai limiti di uno stimolante sperimentalismo se non fossero giustificate da una tensione espressiva d'inaudita potenza, che sembra accendere di sé ogni nota, caricandola di tragico, eloquente pathos epico nella marcia funebre dell'op. 26, di immota desolazione esistenziale e di proterva ribellione nel "Chiaro di luna".
Queste due vette della prima maturità beethoveniana sono, al solito, contornate da altri momenti creativi di varia temperie, quali la luminosa

Sonata per pianoforte op. 28, d'una preschubertiana "divina lunghezza", le *Sonate* per violino e pianoforte op. 23 e op. 24, il *Quintetto* per archi op. 28: complessivamente, la serena e talora gioiosa rivalsa che il fondamentale ottimismo beethoveniano immancabilmente si prende sulle effusioni tragiche e che questa volta culmina nelle pletoriche architetture della *Seconda sinfonia* in Re maggiore op. 36 (composta tra il 1801 e il 1802, eseguita per la prima volta all' An der Wien il 5 IV 1803), caratterizzata da una sovrabbondanza di idee, un'ansia di dire tutto e di non avere detto mai abbastanza.

PRINCE ELECTOR'S PALACE

Rispetto alla snella e raffinata essenzialità (dovuta anche ad un maggiore ossequio per i modelli haydniani) della *Prima sinfonia*, la seconda *Sinfonia* presenta una maggiore opulenza e sensualità di suono orchestrale, derivate anche dall'impiego sempre più ricco dei fiati.
Determinante inoltre risulta l'influsso del sinfonismo di Cherubini, il quale, fin dall'ultimo decennio del Settecento con *Lodoiska*, *Medèe*, e di poi con *Les deux journées* e la prodigiosa partitura di *Anacréon*, aveva letteralmente trasformato il suono dell'orchestra settecentesca, accendendo una tensione dinamica e un'eloquenza drammatica di tipo modernamente sinfonico, destinate a divenire retaggio beethoveniano.
Frattanto, il lavoro di ricerca stilistica in senso progressivo continuava con le *Tre Sonate* per pianoforte dell'op. 31 e con le *tre Sonate* per piano e violino dell'op. 30 (composte e pubblicate tra il 1801 e il 1804): il ritorno, in esse, alle tradizionali architetture sonastiche non significa affatto "ritorno all'ordine", ma un ulteriore ampliamento e arricchimento,

dopo le precedenti sperimentazioni eterodosse, delle possibilità insite in una forma destinata a "inverare" l'essenza della strumentalità beethoveniana.
Non spiccate novità di linguaggio, ma il fuoco di una travolgente invenzione e il respiro di una monumentale architettura collocano le *Sonate per violino e pianoforte* op. 30 n. 2 e op. 47 (quest'ultima, la mitica *Sonata* “ Kreutzer" dal nome del grande violinista franco-tedesco cui fu dedicata, fu elaborata tra il 1802 e il 1803 e data alle stampe nel 1805) sul piano dei capolavori più tipicamente "beethoveniani" che riassumono in due momenti di splendida felicità creativa un periodo di grandiose conquiste stilistiche e formali.
Nell'ambito di uno sperimentalismo problematico, valevole più per gli episodici raggiungimenti (l'introduzione orchestrale, forse la più impressionante pagina sinfonica dettata da Beethoven prima
dell' "Eroica") si colloca l'oratorio per soli, coro e orchestra *Cristo sul monte degli Ulivi*, composto tra il 1803 e il 1804 e pubblicato nel 1811.
Lo stesso straniamento stilistico, quello della musica chiesastica, si nota nella posteriore *Messa* in Do maggiore, composta il 1807 e pubblicata nel 1812.
Quell'ansia di "comunicazione" (nel senso, propriamente etimologico del termine, di far partecipe l'umano consorzio di un messaggio etico ed ideologico) che nelle prime due Sinfonie pareva circoscritta ad un generico clima espressivo di euforica esuberanza giovanile, si convoglia con la *poematicha Sinfonia* in Mi bemolle maggiore (elaborata nel 1803, pubblicata tre anni dopo) nella precisa consapevolezza di espliciti ideali da "celebrare" attraverso una forma, quella sinfonica, che Beethoven consegnerà al Romanticismo gravida di implicazioni epiche, poematiche e contenutistiche. La *Terza Sinfonia* ("Eroica") fu composta per festeggiare il sovvenire di un grand'uomo: Napoleone, liberatore, cui la composizione fu in un primo tempo dedicata.
L'immensa costruzione epica di questa composizione-celebrazione si concreta in architetture d’eccezionale ampiezza e in esiti estetici di rigorosa autonomia musicale.
Attraverso le strutture dei quattro movimenti tradizionali (nei quali lo scherzo ha sostituito il minuetto) si viene ora definendo chiaramente il tipico itinerario in cui si concreta, in valori rigorosamente musicali, il messaggio ideale di Beethoven; itinerario che riscontreremo, più teso ed essenzializzato, nelle altre maggiori testimonianze di questo bruciante

momento "epico" della creatività beethoveniana, prima fra tutte, la *Quinta Sinfonia*.
Così, dopo che la tragicità della condizione umana è stata rappresentata nel primo allegro, mediante il tormentoso e irrisolto conflitto fra le due entità tematiche contrapposte, il pathos raggiunge l'acme nella contemplazione dei movimenti lenti; mentre lo scherzo e il finale rappresentano rispettivamente i momenti di rivincita, alla luce di un ottimismo di matrice illuministica.

FRONTESPIZIO DELLA SONATA OP. 13 DEDICATA AL PRINCIPE CHARLES DE LICHOWSKY

Le tormentate vicende dell'unico melodramma di Beethoven, *Fidelio o L'amor coniugale*, capolavoro "unico" in tutti i sensi, anche se nato nel solco di una tradizione, quella dell'opera tedesca, e nell'ambito ben definito di un "genere" (la *pièce a sauvetage*, di origine francese e di argomento romanzesco, sentimentale a lieto fine, illustrata da precedenti quali *Lodoiska*, *Elisa* e *Les deux journées* di Cherubini) vanno viste non come conquista di una generica teatralità né come affinamento di uno stile vocale convenzionalmente inteso.
Se tali componenti risultavano allo stato problematico della prima versione dell'Operà, quella che apparve sulle scene dell' Ander Wien il 20 XI 1805 con cattivo esito, non uscirono, infatti, sostanzialmente "migliorate" dal primo rimaneggiamento (29 III 1806) né dalla seconda, definitiva rielaborazione (23 V 1814).
Attraverso i vari ripensamenti, doveva, bensì, farsi strada e progressivamente chiarificarsi la specifica fisionomia dell'opera beethoveniana, che non è tanto dramma di umane individualità, come poteva essere inteso da Mozart e Verdi, quanto rappresentazione scenicamente visualizzata degli stessi conflitti ideali che si agitano nelle "pure" strutture strumentali delle Sonate e delle Sinfonie.
Ancora una volta, quindi, nelle eroiche vicissitudini di Leonora, impegnata in un'impari lotta contro un potere tirannico per salvare lo sposo non da altro sostenuta che dalla propria incrollabile fede, e nel definitivo coronamento di tale fede, Beethoven aveva visto una religiosa celebrazione di quegli ideali di libertà e di amore universale dettati dal suo umanitarismo etico.
Il potenziamento della componente sinfonica, la scarnificazione di una scrittura vocale privata del suo sensuale e troppo umano peso specifico ed il progressivo allontanamento dalla commedia borghese derivati dalla fonte librettistica francese (la *Léonore ou L'Amour conjugal* di
J. N. Builly) vanno quindi visti quali mezzi atti a conseguire le finalità epiche ed esemplari, più che dialetticamente drammatiche, di un melodramma, sotto tale aspetto, assolutamente unico nella storia.
Due grandi Sonate per pianoforte, quella in Do maggiore op. 53 e quella in Fa minore op. 57 (rispettivamente note come "Aurora" e "Appassionata"), pubblicate nel 1805 e nel 1807, accompagnano la genesi di *Fidelio*, concludendo il primo, fecondissimo periodo della produzione pianistica beethoveniana.
Due mondi espressivi contrastanti, di luminosa letizia e di "eroica

protervia" (Busoni), si contrappongono quasi in voluto contrasto; una tesa concentrazione espressiva prosciuga i turgori pletorici di un tempo in un organismo formale muscoloso e scattante che rinunzia allo scherzo ed abbrevia e intensifica il movimento lento, collegandolo senza interruzione al finale di un'ansia di continuità discorsiva.

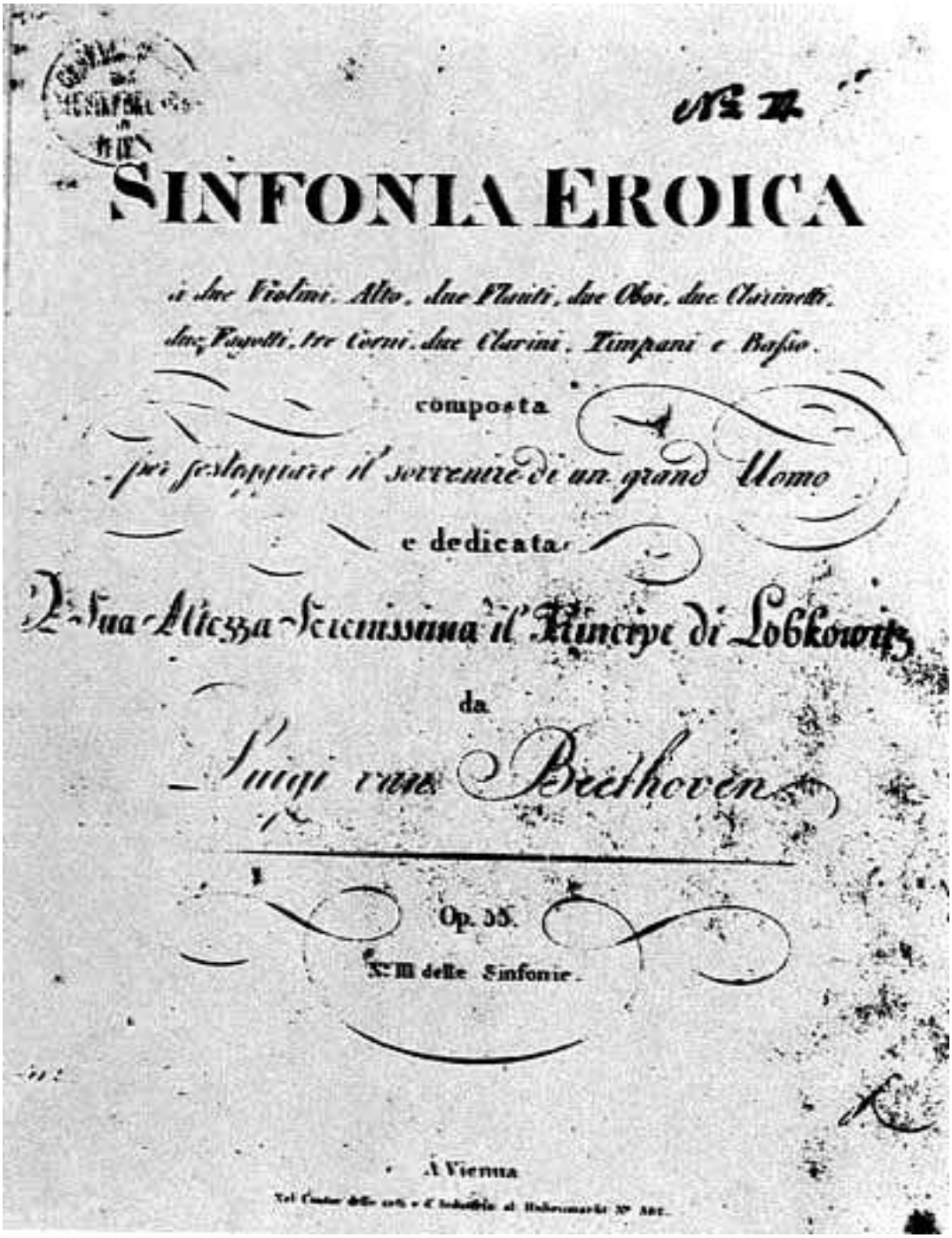
IL PRINCIPE KARL LICNHOWSKJ

Tali novità stilistiche sono presenti anche negli ultimi *Concerti* per strumento solista e orchestra: quello per violino in Re maggiore (composto nel 1806, pubblicato nel 1808), il *Triplo concerto* in Do maggiore per pianoforte, violino e violoncello (1804-1807) e soprattutto i due per pianoforte e orchestra, in Sol maggiore (1806-1818) e in Mi bemolle maggiore (1809-1811), che rappresentano il massimo esito di tale genere.
Fortissima è la caratterizzazione di questi ultimi due lavori, quasi due individualità umane dotate di inconfondibili personalità: amabilmente cavalleresca, ma non priva (nel breve ed intensissimo andante con moto) di cupi trasalimenti, quella del primo; imperiosa e magniloquente, ma con momenti di pura interiorità e di lirico abbandono, quella del secondo.
Al che la *Quarta* e la *Quinta Sinfonia*, nate praticamente insieme anche se l'una fu condotta a termine (nel 1806) quando erano già interamente abbozzati i primi due movimenti dell'altra, riflettono due diversi, anche se profondamente complementari, momenti espressivi.
Sì è detto più sopra del superamento, conseguito dal linguaggio beethoveniano in questo arco di tempo, della pletoricità giovanile in grazia di una raggiunta, concisa essenzialità che investe di rinnovato vigore le strutture sonatistiche.
Tale benessere spirituale, dopo il titanico sforzo dell "Eroica", traluce dalle trasparenti e raffinate architetture della *Quarta Sinfonia* in Si bemolle maggiore (pubblicata nel 1808). La netta separazione di diversi momenti espressivi, affrontati isolatamente nella loro assolutezza, caratterizza la *Quinta Sinfonia* in Do maggiore (ultimata nel 1808, pubblicata un anno dopo), concepita secondo un arco formale tesissimo e scattante; la violenta contrapposizione dei temi antagonisti, l'impressionante procedere dello scherzo, che dopo la pausa consolante dell'andante con moto, ricompone le fila del dramma in un inestricabile modo enigmatico, sfociando arditamente nel radioso finale cui prendono parte per la prima volta strumenti normalmente esclusi dalla compagine sinfonica tradizionale, come il flauto piccolo, il controfagotto e i tromboni: ecco altrettanti aspetti di una testimonianza ideale interamente risolta in valori di assoluta autonomia musicale.

MONETA DELL'EPOCA BEETHOWENIANA

Altrettanto può dirsi della *Sesta Sinfonia* in Fa maggiore ("Pastorale"), composta nelle estati del 1807-1808 e pubblicata nel 1809, nella quale l'intento programmatico si fa esplicito mediante didascalie apposte a ciascuno dei quattro movimenti. Questa composizione ascende di grado in grado, dall'incantevole ristoro agreste del primo e del secondo movimento ("Nessuna pittura, ma vi sono espresse le sensazioni che suscita nell'uomo il piacere della campagna e sono rappresentati alcuni sentimenti della vita dei campi ", aveva annotato Beethoven in un taccuino del 1808) attraverso il descrittivismo bonariamente divertito dello scherzo, "allegra riunione di contadini" e lo scatenamento delle forze avverse, simboleggiate dal temporale, alla conclusiva, sublime perorazione cosmica, trionfo dell'ordine sul caos.
La grande stagione del sinfonismo beethoveniano (accanto alla *Quarta, Quinta e Sesta*, va ricordata almeno l'ouverture composta nel 1807 per la tragedia *Coriolano* di H. J. von Collin, e accesa dello stesso agonismo eroico e dello stesso tragico pathos della *Sinfonia* in Do minore) vede altresì fiorire un gruppo di capolavori cameristici accomunati dalla felice padronanza dei nuovi mezzi espressivi raggiunti in questa seconda maturità stilistica.
La seconda serie di *Quartetti* per archi, composti in numero di tre tra il 1805 e il 1806 per il mecenate conte A. Razumowskij, ambasciatore russo alla corte di Vienna, e pubblicati nel 1808 come op. 59; i due *Trii* per pianoforte, violino e violoncello op. 69 (1808-1809), sono opere sostanzialmente affrancate da acuti problematicismi linguistici.
Nonostante la presunta impronta "sinfonistica" che vi si è voluta ravvisare, l'op. 59 segna in realtà la definitiva conquista di una scrittura Quartettistica di assoluta autorità, che fa proprie l'imponenza formale, la densità fonica e l'epica eloquenza della coeva esperienza sinfonica, ma per tradurle in dimensioni cameristiche di assoluta autonomia ed appropriatezza, che superano definitivamente i paradigmi haydniano-mozartiani entro cui erano ancora circoscritti i *Quartetti* dell'op. 18.
Come già si è detto, la produzione per il solo pianoforte si limita, in questi anni, ad isolati capolavori come la *Sonata* in Mi bemolle maggiore (*Les Adieu*) op. 81 (1810-1811) dove l'impulso al progressivo escavo stilistico, cui ci aveva abituato il pianismo beethoveniano, cede alla perfezione di risultati artistici basati sull'affidamento di valori già acquisiti; o a minuscole *nugae* come la *Sonata* op. 78 e op. 79 (1809-1810) nelle quali il maestro si compiace di ambigui, raffinati ritorni ad

una "facilità" e "semplicità" riscoperte sotto le lave degli eroici furori e l'imponenza delle grandi forme.



È, questa del sereno o intellettualistico *dépouillement* perseguito mediante una progressiva decantazione dell'incandescente mondo interiore, una delle vie attraverso le quali si va concretando nei suoi valori formali, stilistici ed espressivi l'ultima fase della creatività beethoveniana.
Tappe di questo cammino che porterà alle supreme vette dell'inaudito e del visionario sono alcuni altri lavori cameristici di estremo interesse: i due isolati *Quartetti* in Mi bemolle maggiore op. 74 (composto nel 1809, pubblicato nel 1810) e in Fa maggiore op. 95 (1810-1816), opere nelle quali la volitiva grandezza dell'op. 59 lascia il posto ad un eloquio più duttile e tormentato, ad un'espressività più ambigua ed elusiva: l'ultimo *Trio* per pianoforte, violino e violoncello op '97 detto "dell "Arciduca" dalla dedica a Rodolfo d'Asburgo (1811-1816) la cui maestosa e astratta monumentalità culmina, nel movimento lento centrale, col primo grandioso esempio di variazioni integrali beethoveniane; la *Sonata* per pianoforte op. 90 (1814-1815), prodigio di liederistica concentrazione lirica nella struttura, assolutamente atipica, in due soli movimenti; infine, l'ultima *Sonata* per violino e pianoforte op. 96 (1813-1816), consapevole vagheggiamento di perdute innocenze mozartiane, all'insegna di una trasparenza e purezza di dettato.
In campo sinfonico, mentre nelle musiche di scena per l' *Egmont* di Goethe (1810), culminanti nella famosa ouverture, si rilevano le ultime fiammate dell'umanitarismo liberatorio beethoveniano, nella cornice convenzionale di due altri lavori analoghi di tipo celebrativo, le musiche di scena per *Re Stefano* e le *Le rovine di Atene* di A. von Kotzebue (1810), è rilevabile la tendenza a trascendere il mediocre pretesto scenico-letterario in virtù di un ritrovato decoro di suggestione handeliana e, più in generale, di un gratuito disimpegno espressivo che si concreta nel recupero di un gesto aulico e festoso, di uno sfarzo sonoro pieno di alta retorica cerimoniale.
Tali caratteri, potenziati da ben altri valori inventivi e sublimati al fuoco divorante di un demonismo dionisiaco, ritroviamo la *Settima Sinfonia* in La maggiore (composta tra il 1811 e il 1812, pubblicata nel 1816).
Le istanze epiche e contenutistiche che urgevano nei precedenti capolavori sinfonici cedono qui, per la prima volta, alla gioia prorompente del puro "far musica", in grazia di una nuova dimensione spirituale acquisita col superamento dell'individualismo eroico e del sublime assillo del comunicare.

P. Bekker volle vedere, nelle lucenti architetture sonore della *Settima*, "una specie di sublimazione ideale dell'antica suite di danze": sagace intuizione che ben sa individuare quella gestualità splendidamente festosa e quella perenne eccitazione agogico-ritmica che ne costituiscono la forma inconfondibile.

LA CITTÀ DI HEILIGENSTADT

Ciascuno dei movimenti, compreso l'ambiguo ed inquietante allegretto, è contrassegnato da una ritmica "cellula madre" generatrice di strutture tematiche e timbriche, mentre, soprattutto nel finale, incomincia ad assumere importanza preponderante il principio dell'elaborazione polifonica.
Ancora più indicativo della profonda evoluzione in atto nella parabola creativa beethoveniana, è la creazione, in un certo senso paradossale dopo le monumentali Sinfonie della maturità, di un'opera dalle proporzioni ridotte e dal tono apparentemente dimesso, come l' *Ottava Sinfonia* in Fa maggiore (1812-1817).
Il linguaggio espressivo raggiunge le punte di un umorismo lieve ed amabile negli allegri estremi e nel pomposo, stilizzatissimo minuetto, mentre sfiora il caricaturale nell' "Allegretto scherzando".
Abbiamo seguito l'itinerario dello stile beethoveniano dal suo prepotente

emanciparsi, dai coevi modelli viennesi, attraverso il progressivo definirsi in strutture tipologiche per la massima parte determinate da una costante linea di forza.
Tale dialettica si configura come proiezione, in termini rigorosamente musicali, dei tragici conflitti dell'ethos beethoveniano, mentre allentava la propria tensione e addolciva alquanto i propri contorni in contesti espressivi più sereni (*Sesta Sinfonia*; *Quinto concerto* per pianoforte; ecc.).
In ogni caso, la gamma dell'espressione beethoveniana, nella stagione di mezzo creativa, si ripartiva in nette zone d'ombra e di luce, rifuggendo in genere dall'ombreggiatura ambigua o dalla sfumatura allusiva.
Ora, al contrario, l'estrema testimonianza dell'arte di Beethoven appare orientata proprio verso una sempre maggiore sfaccettatura espressiva, ossia, in ultima analisi, verso la totalità dell'essere spirituale.
La prima conseguenza di ciò è una nuova, definitiva crisi della forma-sonata, la quale continua a sussistere, pressoché inalterata nelle macrostrutture, ossia nelle grandi linee esteriori, subendo tuttavia una frantumazione interna che ne disperde o vanifica le tipiche energie dialettiche.
Le antiche convenzioni sonatistiche, private della loro ragion d'essere, vagano senza ormai l'indicazione apparente, "relitti..... non più compenetrati e dominati dalla soggettività" (T. W. Adorno) su uno splendido magma in disfacimento: sono i temi, anzi, i gruppi tematici del primo movimento della *Sonata* op. 109.
La stessa *Sonata* si conclude con una specie di sarabanda variata, mirabile esempio di ciò che la forma della variazione è divenuta nell'ultimo stile beethoveniano.
In realtà, nel duplice aspetto delle micro e delle macrostrutture, tutto, nell'ultimo Beethoven, diviene variazione e, tutto cioè, viene incessantemente sottoposto all'azione insieme disgregatrice e rigenerante del principio della maturazione integrale, che può anche investire tutti i parametri del discorso musicale, ossia timbro, massa fonica, intensità, dinamica oltreché i tradizionali valori tematici e ritmici.
È quanto avviene nelle esemplari visionarie *Variazioni su un valzer di Diabelli* (1823), prodigiosa proliferazione sulla traccia di un unico, elementare schema armonico, di trentatré eventi sonori dalla concezione strutturale e dalla temperie espressiva disperatissima.
Al principio, essenzialmente statico, della mutazione, che, sostituendosi a

quello dinamico della elaborazione tematica, vanifica e sdrammatizza la forma-sonata, si aggiunge il contrappunto estremamente impiegato nelle forme tradizionali della fuga o del fugato: una polifonia che per lo più aspra si compiace di sottili artifici da "musica riservata" (come quello di utilizzare un'unica cellula tematica in tutte le sue possibili mutazioni intervallari) ma anche di eversive violenze che scardinano orizzontalmente le commettiture armoniche del discorso.
Spesso è lo stesso materiale musicale adottato a ribellarsi sotto tale feroce martellamento contrappuntistico.

BEETHOVEN

Ecco allora profilarsi quel nuovo elemento drammatico-dinamico che viene ad inserirsi quale lievito dialettico nelle vuote spoglie delle forme sonatistiche, animandole di un'altra vita: i furori contrappuntistici della *Sonata* per pianoforte opera 101 (1816-1817) o della *Sonata* op. 102 n. 2 per violoncello e pianoforte od ancora della monumentale *Sonata* op 106 per pianoforte (1817-1819) ne sono l'esempio più clamoroso.
È, infatti, ancora una volta la produzione pianistica, ripresa dopo la relativa stasi seguita all' "Appassionata", a portare il vessillo delle più radicali innovazioni stilistiche. Esse si dispiegano in una gamma straordinariamente varia di strutture spesso antitetiche nell'ambito di una medesima composizione, come avviene nella *Sonata* op. 110 (1821) il

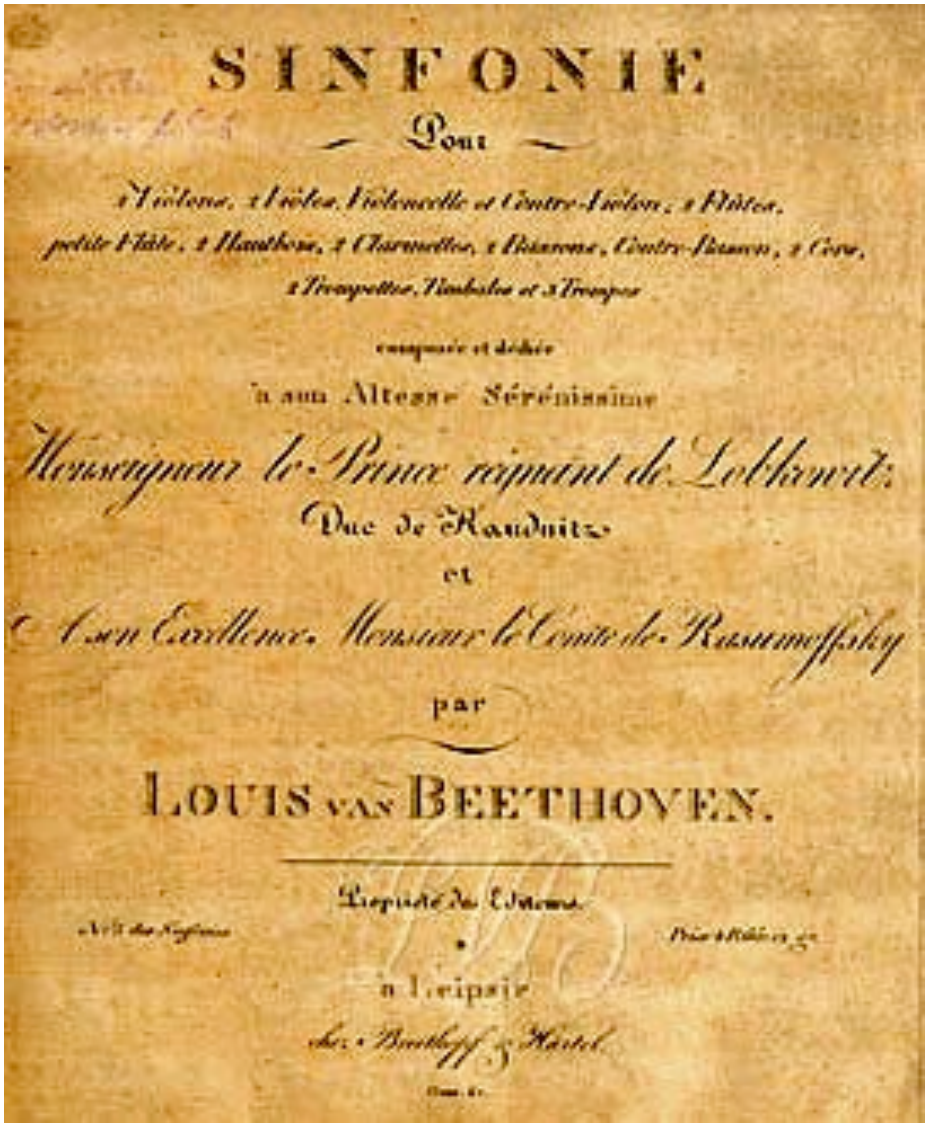
cui primo movimento dispiega una purissima melodia cantabile su un primitivo accompagnamento ad accordi ribattuti, mentre la parte conclusiva è dominata dal contrappunto; o nell'op. 111 (1822) che consta di un allegro nel quale lo spettro sonatistico degli anni eroici viene evocato tra violente raffiche di unisoni ed ispidi passaggi polifonici, e di un'arietta in cui l'arte della variazione raggiunge le vette della più visionaria trascendenza.
Compendio delle estreme esplorazioni beethoveniane nei limiti di uno spazio sonoro proiettato in un lontano avvenire è la ciclopica *Sonata* op. 106 nata in tre anni di accanito travaglio creativo ed assolutamente accostabile alla ben più universalmente mitizzata *Nona Sinfonia*, che, anzi, supera ben le avveniristiche lungimiranze del linguaggio per il complessivo esito estetico.
Qui, ancor più impressionante della fuga conclusiva, tremendo sforzo "di un grande dinamico e suscitatore di commozioni" (Mann) per drammatizzare una forma tradizionalmente pietrificata in strutture di oggettiva determinatezza mediante un discorso polifonico eversivo e provocatorio, è, nel largo che precede la fuga, l'ansia febbrile di far parlare la greggia materia sonora, ora interrogandola in tono supplichevole, ora rabbiosamente torturandola in una sorta di gridato strumentale: è l'anelito alla parola, estrema meta di un'espressione musicale configuratasi com'è la quintessenza della strumentalità, che riscontreremo in altri lavori come la già ricordata *Sonata* op. 110 e il *Quartetto* op. 132, e che si pone antiteticamente nei confronti dell'ideale romantico, vagheggiante da una parte, una "rivelazione intuitiva della poesia" (B. Brentan) liberata dalla razionale determinatezza della parola, celebrante l'illimite indeterminatezza dell'espressione musicale, della quale, "solo l'infinito è l'oggetto" (E. T. A. Hoffmann).
Tale connubio tra parola e suono, già un tempo celebrato programmaticamente nella *Fantasia* per pianoforte e coro op. 80, del 1808, è l'ambizioso e in parte frustrato intento perseguito nei due ultimi monumentali capolavori sinfonico-vocali: la *Missa Solemnis*, originariamente concepita per l'investitura dell'arciduca Rodolfo ed arcivescovo di Olmutz e lungamente elaborata dal 1819 al 1823, insieme alla *Nona Sinfonia* in Re minore, la cui genesi risale al 1815 e si conclude nel febbraio del 1824, a tre mesi di distanza dalla storica "prima" (7 maggio). Se nella prima delle due opere il consapevole recupero di un patrimonio musicale storico - quello della polifonia

rinascimentale e barocca - rappresentata principalmente da Palestrina e dall'amatissimo Handel assimilato in un contesto di assoluta autenticità stilistica, si concreta in una magnificenza di immagini i cui valori strumentali sono spesso di ausilio e di giustificazione ad una vocalità, nonostante tutto problematica, nella *Nona Sinfonia* tale precario equilibrio, non più sorretto dall'oggettivistico decoro di strutture portanti ereditate da una secolare tradizione liturgica, è fatalmente compromesso.

FRIEDRICH SCHILLER

Coerente espressione al dominio sinfonico dei precedenti compositivi già attuati nelle Sonate per pianoforte, in una ricerca costante di valori assoluti e nel più completo distacco da ogni drammaticismo esistenziale, che conferiscono al discorso un incidere maestosamente severo e contemplativo, in sostanza, statico perfino nello scherzo, i primi tre movimenti sono seguiti da un colossale epilogo con intervento delle voci soliste e del coro, sul testo dell' *Inno alla gioia* di Schiller.
Ancora una volta, dunque, l'estrema testimonianza del sommo artefice della Sinfonia andava, tramite l'esplicito riferimento testuale schilleriano, a quegli ideali di universalismo umanitario e di redenzione spirituale raggiungibile attraverso la sacra fiamma dell'arte che avevano coerentemente formato l'intera sua coscienza creatrice.
E, come già si era verificato in *Fidelio*, di siffatta celebrazione etico-religiosa, proiettata in una dimensione di trasumanato misticismo platonico, proprio la fatica "non bellezza" dell'elemento vocale doveva paradossalmente diventare mezzo più puro e commovente, conciliando il contrasto apparentemente insanabile con la strumentalità, in un superiore esito d'arte.
Dopo la *Nona*, e dopo la magnifica *ouverture* op. 124 "Per l'inaugurazione del teatro" del 1822, intenzionale omaggio a Handel nelle sue incandescenti innervature polifoniche, l'universo sonoro beethoveniano lascia per sempre la dimensione sinfonica (del ciclopico progetto per una *Decima sintonia* dalle eccezionali dimensioni foniche non rimangono che scheletrici appunti), smaterializzandosi negli ultimi *Quartetti* per archi, composti per il principe russo N. Galitzin in un lasso di tempo che va dal 1822 al 1826: l'op. 127 in Mi bemolle maggiore, l'op. 132 in La maggiore; l'op. 130 in Si bemolle maggiore; l'op. 131 in Do diesis minore e l'op. 135 in Fa maggiore.
Sono creazioni protese ancor più delle ultime *Sonate* pianistiche (fatta eccezione per l'op 106) in un futuro che avvertiamo assai prossimo a noi; un futuro che, in ogni modo, si spinse ben oltre le normali capacità di comprensione della generazione beethoveniana e di quelle immediatamente successive, che di fatto si alimenteranno dei capolavori della stagione di mezzo, aggirando con reverenziale timore quelle che dai più erano ritenute follie o stravaganze di un genio.
La tonalità di una costante ispirazione che tende ad annullare ogni violento contrasto dialettico e ogni spiccata caratterizzazione tra opera ed opera rende estremamente sottile l'individuazione dei singoli momenti di

questo unitario, prodigioso fiotto inventivo.
Le componenti stilistiche dell'ultimo Beethoven vi risplendono di una bellezza, definitivamente depurata d'ogni residua traccia di tensione sperimentalistica, con in più la nuovissima conquista di un'angelica indecenza mozartiana, di una metafisica levità spirituale capace di rievocare i fantasmi dell'antico divertimento settecentesco in echi trasumanati di cassazioni, *Marce* e *Landler* (opere 127, 130, 132), in celestiali "cantabili" o in supremi omaggi agli spiriti haydniani (op. 130: cavatina e nuovo finale).


SINFONIE

Pour

2 Violons, 2 Altos, Violoncelle et Contre-Basse, 2 Flûtes,
petite Flûte, 2 Hautbois, 2 Clarinettes, 2 Bassons, Contre-Basson, 2 Cors,
2 Trompettes, Timbales et 3 Trompes

composée et dédiée

à son Altesse Sérénissime

Monseigneur le Prince régnant de Lobkowitz:

Duc de Raudnitz

et

à son Excellence Monsieur le Comte de Rasumoffsky

par

LOUIS VAN BEETHOVEN.

Propriété des Editeurs.

à Leipsic

chez Breitkopf & Härtel

Ed è, questa "seconda semplicità" sbocciata in un estremo stato di grazia come un fragile fiore raro sulle ceneri di grandiosi conflitti esistenziali e sui roveti delle ultime, impressionanti convulsioni contrappuntistiche (l'originario finale "Grande fugue tantot livre, tantot recherchée" dell'op. 100) la più prodigiosamente remota meta cui poteva alla fine pervenire, quasi trasfigurandosi da sé, l' *humanitas* di Beethoven.

IL COMPOSITORE

FIDELIO

Una drammaturgia esemplare

Per la prima volta nella storia, sull'onda degli eventi politici succeduti alla Rivoluzione e all'imperialismo napoleonico, la Francia era riuscita ad imporre sul mercato internazionale e persino in Italia il proprio teatro musicale.

FOTO DI SCENA

A ben vedere, c'erano stati i precedenti dei precari connubi tra la *tragédie-lyrique* di Rameau e l'opera seria di Traetta a Vienna, della cosiddetta riforma gluckiana, inconcepibile senza l'apporto della cultura melodrammatica e coreografica francese.
Ma si era trattato di esperimenti maturati su un terreno elitario e sperimentale avulso dal sistema produttivo e dalla domanda di un vasto pubblico; esperimenti i cui esiti egregi, almeno per quanto riguarda Gluk, non avranno rispondenza immediata se non in seno a quella stessa civiltà melodrammatica francese che aveva assistito alla loro gestazione e nella quale finiranno per convogliare le loro acque.
Mentre l'onda lunga che da Parigi invade tutta l'Europa continentale, lascia dietro di sé i prodotti di una nuova cultura melodrammatica capace di soppiantare per breve tempo la secolare egemonia italiana, e di stimolare la curiosità, l'interesse, l'entusiasmo di un Beethoven intento, intorno al 1803 a porre in musica senza troppa convinzione *Vestas Feuer* (Il fuoco di Vesta) un intreccio eroico-fantastico, tra gli ultimi trasalimenti dell'ormai stanca vena di Emanuel Schikaneder, il vecchio amico e collaboratore di Mozart.
La cessazione del Teatro An der Wien del barone Peter von Braun, direttore dei teatri di Corte ed ostile a Schikaneder, fu tra le ragioni pratiche che concorsero a quella decisione dalle incalcolabili conseguenze ideali, che fu l'abbandono da parte di Beethoven del progetto di *Vestas Feuer* e la richiesta di un nuovo soggetto a Joseph Sonnleithner, uomo di legge, editore di musica e musicista dilettante che proprio allora, probabilmente attraverso la sua amicizia con Braun, aveva ottenuto la carica di segretario dei teatri di Corte.
In realtà, in questo mutamento di uomini e di orientamenti artistici ai vertici della gestione dell' An der Wien, Beethoven trovò un ottimo pretesto per liberarsi dall'impegno assunto con Schikaneder, "un individuo così infatuato della propria opinione" da rendere impossibile ogni richiesta di miglioramento di un libretto scritto "in un linguaggio e con dei versi quali potrebbero uscire soltanto dalla bocca delle nostre fruttivendole viennesi", e per di più consegnato a pezzi e a bocconi senza "un piano generale né qualsiasi altra cosa" (lettera a J. Fr. Rochlitz del 4/1/ 1804).
La politica culturale di Braun e Sonnleithner poneva fine al generale fantastico-spettacolo della *Zauberoper*, un teatro di remota matrice gozziana intriso successivamente dei detriti della vecchia mitologia

massonico-illuminista (un substrato dal quale si era levato altissimo il prodigio della *Zauberflote*), aprendo le porte, per dirla ancora una volta con le parole di Beethoven alla "luce delle brillanti e seducenti opere francesi".
Gaveaux, Dalayrac, Berton e Cherubini sono i nuovi invasori giunti tra il trambusto delle armate napoleoniche a contendere il terreno ai casalinghi maestri come Singspiel, Humlauf, Heibel e compagni.

BOZZETTO

Desideroso di facile successo (una componente del suo carattere che mai lo abbandonerà, mescolandosi in bizzarro contrasto con il rigore delle sue aspirazioni ideali ed artistiche) Beethoven si adegua prontamente alla moda del momento, dietro l'esempio di altri operisti di fama europea che non hanno perso tempo.
È l'ora della cosiddetta *pièce a sauvetage a Rettungsoper*, l'ultima delle metamorfosi cui nella sua storia quasi secolare è andato incontro all' *opéra-comique* giungendo così alla sua massima saturazione, come contenitore teatrale provvisto di specifica drammaturgia musicale, dopo avere fagocitato nel suo ventre capace l'elemento patetico e romanzesco

derivato dalla *comédie larmoyante* e dalla narrativa borghese, e quello che potremmo definire di "attualità" o di "vita vissuta": di un siffatto spettacolo del 1800.
Luigi cherubini aveva prodotto con *Les deux journées* l'esemplare più paradigmatico e famoso.
Genere teatrale nato con la Rivoluzione, la *pièce à sauvetage* si configura in primo luogo come esemplare rappresentazione didascalica dei suoi ideali e dei suoi modelli di comportamento morale e civile; ma insieme come prima espressione, nel teatro moderno laico e nella fattispecie in quella musicale, di una istanza religiosa sempre più ansiosa di dichiararsi.
È, questo, un problema poco indagato e sul quale converrà soffermarsi. Avviene infatti che proprio nel teatro musicale rivoluzionario di Cherubini alle varie *Léonore* di cui ora si parlerà, il principio di un Dio provvidenziale si espliciti come guida e fine imperscrutabile delle azioni umane, garanzia di un superiore ordine di giustizia, fortezza e consolazione del dolore e del perseguimento.
Spezzando le barriere con le quali le cautele ecclesiastiche e i rigori "distinguevano" tra sacro e profano, ora è il Dio cristiano della tradizione popolare, non quello dei *filosofi* e tanto meno l' Ente Supremo della liturgia robespierriana, a venire invocato nelle *assemblee* della nuova *opéra-comique*: paradossalmente, la sola, autentica musica religiosa in un momento storico che vede, per ovvie ragioni, cessare in Francia ogni produzione di genere sacro, sostituita dall'innologia di regime delle feste civili.
Ma altri motivi concorrono a fare della *pièce à sauvetage*, l'emblematica espressione teatrale del momento storico.
La Rivoluzione aveva rivelato la grandezza morale del fatto di cronaca, dell'episodio di vita vissuta colto nella sua realistica immediatezza, e il suo inaudito potenziale epico.
Gli eroi non erano esistiti soltanto ai tempi dei *Greci e Romani* e relative propaggini, come pretendevano Metastasio, Voltaire e l'Académie Royale de Musique, ma si potevano riconoscere anche nei volti anonimi dei *giovani* caduti attorno alle mura della Bastiglia o l'assedio di Tolone; e, perché no, anche in quelli di coloro che, dall'altra parte della barricata o sulle carrette della morte, avevano saputo sostenere con dignità e coraggio la causa perdente.
Ragioni intuibili potevano indurre a trasporre azioni e personaggi di

un'improbabile Polonia (*Lodoiska*), nella Spagna del XII secolo (le varie *Léonore* e lo stesso *Fidelio* che da esse deriva) o nella Francia del cardinale Mazzarino (*Les deux journées):* non per questo lo spettatore contemporaneo di Marat, Danton e Robespierre cessava di riconoscersi e riconoscere i propri tempi in quelle vicende, pressoché tutte uguali, di carcerati e carcerieri, perseguitati e persecutori, tradimenti e lealtà eroiche, spericolate evasioni e temerarie operazioni di salvataggio (donde il nome attribuito al genere di spettacolo) che costituivano la cronaca recente e cadevano sotto l'immediato giudizio dell'opinione pubblica.
Filo conduttore, anzi tema fisso per le diversificate variazioni librettistiche, le avventurose peripezie di due innamorati o sposi, vittime di un potere ingiusto e tiranno.

FOTO DI SCENA

Coinvolti nei casi della coppia nobile, troviamo quelli di alcuni personaggi plebei, simboleggianti la schietta virtù degli umili e l'innata bontà del popolo di Dio contrapposta all'iniquità di chi abusa del potere. Costui, si chiami Durlinski, Pizarro o Mazzarino, è il vero *personaggio* destinato ad una esemplare punizione da parte del potere *vero*, in un sistema di valori politici ed ideali che appare assillato da una secolare brama di giustizia riparatrice.
Ed è alla luce di tale ottimismo etico e politico, emanazione di una cultura che ha spostato il proprio ago magnetico dall'Illuminismo utopico del tardo Settecento agl'imperativi Kantiani, se non piuttosto all'idealismo progressivo di Schiller (*Sulla poesia ingenua e sentimentale*, 1795-96) ed etico di Fichte (*La missione del dotto*, 1794-1805); è sotto l'impulso di aspirazioni e sentimenti collettivi non ancora arginati e frustrati dal sistema napoleonico, che avviene lo scioglimento del dramma.
Quando tutto ormai sembrava perduto, non è più la gluckiana divinità ad intervenire *ex machina* con funzioni risolutrici e consolatorie, ma la Provvidenza stessa della persona, ben immanente e concreta, del partigiano Titzikan con le sue squadre d'azione (*Lodoiska*) dei monaci del Gran San Bernardo (*Eliza*) o del giusto ministro Don Fernando, nel *Fidelio*.
Sonnleithner propose dunque al compositore uno di questi soggetti "di attualità", collaudato da recenti, strepitosi successi europei.
Si trattava del dramma in due atti *Léonore*, *ou l'amour conjugal* di Jean-Nicolas Bouilly (1763-1842), il quale nelle proprie *Memorie* asserirà di averne tratto lo spunto da un episodio realmente accaduto al tempo del Terrore nel dipartimento di Tours, dove egli allora era governatore.
La *Léonore* era andata in scena al teatro Feydeau di Parigi il 19 febbraio 1798 con musica di Pierre Gaveaux (1761-1825), un successo che andò aumentando negli anni successivi tanto da invogliare altri musicisti a ripercorrere i tracciati. Così Ferdinando Paer (1771-1839) e Giovanni Simone Mayr (1763-1845) su libretti italiani daranno, rispettivamente una *Leonora ossia l'amore coniugale* (Dresda, 1804) e una "farsa sentimentale, dal titolo *l'amour coniugale* (Padova, 1805).
Da parte sua, Sonnleithner ricavò da questa *pièce* di successo un libretto in tre atti. La stesura originaria, comprendente brani in prosa e "numeri" musicali in versi, secondo la forma tipica dell'*opéra-comique* venne omologata alla struttura analoga del *Singspiel*.

Né si trattò di una semplice traduzione in "accettabili versi tedeschi, come sembrava credere Beethoven, nella lettera sopra citata.
In realtà Sonnleithner ebbe il merito d'introdurre importanti cambiamenti, allo scopo principale di offrire al compositore uno spazio d'invenzione drammaturgica di gran lunga maggiore di quello concesso da Bouilly alla musica di Gaveaux.
In particolare, i punti chiave dell'azione drammatica, ossia il dialogo tra Rocco e Pizarro, nel quale il tiranno chiede al buon vecchio la sua collaborazione per eliminare Florestan, e tutto l'episodio dell'assassinio sventato, con il colpo di scena del riconoscimento di Fidelio-Léonore, che nell'originale francese si svolgevano attraverso un "parlato", vennero trasformati rispettivamente in un duetto e nel famoso quartetto interrotto a metà dai fatali squilli di tromba che annunciano l'arrivo del Ministro.

FOTO DI SCENA

La composizione di *Fidelio oder eheliche Liebe* (Fidelio o L'Amor coniugale), tale il nuovo titolo imposto dai dirigenti dell' An der Wieen per distinguere la nuova opera dalle varie *Léonore* già in circolazione, tenne occupato il Maestro dal 1803 a quasi tutto il 1805.
L'opera andò in scena il 20 novembre davanti ad un pubblico composto per la grande maggioranza di ufficiali dell'esercito napoleonico occupante la capitale asburgica, i quali, come era prevedibile, si annoiarono a morte.
Nel corso di una tempestosa seduta plenaria tenuta in casa del principe Lichnowsky, gli amici e i sostenitori di Beethoven, si trovarono d'accordo nel convincerlo ad apportare varie modifiche intese a snellire la partitura mediante tagli e soppressioni di "numeri".
Stephan von Breuning si accollò l'incarico di apportare i necessari aggiustamenti al libretto all'insaputa dell'ombroso Sonnleithner e l'opera, così rimaneggiata e ridotta a due atti, tornò sulle scene dell'An der Wieen il 29 marzo 1806 col vecchio titolo di *Léonore*, riportando un successo di stima.
Se non che, dopo le prime tre rappresentazioni, per un diverbio avuto con Braun, che gli lesinava le promesse percentuali sugli incassi, Beethoven ritirò la partitura e se ne andò sbattendo la porta.
Non si riparlò più di *Fidelio* fino alla primavera del 1814 quando Beethoven, approfittando della popolarità procuratagli dalle esecuzioni viennesi della *Vittoria di Wellington*, rispolverò la partitura sottoponendola ad una nuova e meditata revisione.
Questa volta ebbe a collaboratore letterario Georg Friedrich Treitschke, poeta, drammaturgo ed attore che proprio in quello stesso anno aveva assunto la vicedirezione dell'An der Wieen e la direzione generale dei teatri imperiali.
Beethoven si mostrò assai soddisfatto del lavoro svolto da Treitschke: "Ho letto con grande piacere le sue correzioni all'opera e mi dedico sempre di più a fabbricare sulle deserte rovine di un antico castello (.....) Quest'opera mi acquisterà la corona del martirio; se Ella non se ne fosse data tanta premura e non vi avesse rimaneggiato tutto così felicemente - della qual cosa La ringrazierò in eterno - io non mi sarei potuto indurre al lavoro. Ella ha salvato ancora alcuni buoni testi di una nave arenata". (Lettera a Treitschke dell'aprile 1814).
Beethoven aveva ogni ragione per essere contento del suo nuovo collaboratore. Treitschke non si era infatti limitato a sfrondare

ulteriormente il testo, riducendo anche le parti recitate, ma aveva operato col preciso intento di mettere a fuoco quei motivi ideali che avevano incendiato l'ispirazione beethoveniana, ossia le eroiche virtù coniugali di Léonore-Fidelio e, in senso più lato e profondo, quelle istanze di giustizia, di rispetto per la dignità umana, di universale comunione fraterna che stanno alla base dell'immensa tensione etica che pervade ogni fibra di quella musica, tanto diversa dalle altre musiche melodrammatiche, e non soltanto per la sua assoluta eccellenza.

FOTO DI SCENA

L'intrigo da commedia costruito da Bouilly sulla passioncella che Marzelline, la figlia del carceriere Rocco, crede di provare per la persona che gli si presenta nelle sembianze di un giovane reticente ed oppresso da una misteriosa mestizia, intrigo che nella Léonore di Gaveaux, Paer e Mayr aveva una funzione drammatica di primo piano e che ancora nelle prime due versioni di *Fidelio* occupava buona parte del primo atto, nel rifacimento del 1814 viene liquidato rapidamente nelle prime scene del dramma.
Non è possibile descrivere minuziosamente tutti i particolari della definitiva rielaborazione dell'opera, che comportò il ripensamento parziale o totale di alcuni brani, la soppressione di altri, integrazioni e ritocchi anche di poche battute e la revisione generale delle parti vocali e dell'orchestrazione.
Gli anni trascorsi dalla prima e seconda versione a quella del 1814 avevano segnato per Beethoven la conquista definitiva del dominio sinfonico; e l'osservanza, più volte ripetuta dall'esegesi storica, che nell'unica opera beethoveniana i valori sinfonici superano quelli vocali condizionandoli e subordinandoli potrebbe suonare ovvia, se non ne deducessimo che proprio a questo spostamento del centro di gravità *Fidelio* deve la sua specificità e il suo carattere di eccezionale modernità.
Se il dramma di "coloro che hanno fame e sete di giustizia" (Matteo, V, 6) ha assunto una posizione unica nella storia del teatro musicale di ogni tempo, ciò non si deve né alla novità delle sue forme, che sono quelle del tradizionale *Singspiel* corroborate dalle esperienze mozartiane e cherubiniane, né (come pretendeva il Chantavoine) alla "forza dell'accento drammatico, l'esattezza della declamazione, la libertà del dialogo musicale nelle sue scene d'assieme" che certo toccano momenti impressionanti, ma, in sé o per sé, non aggiungono molto a quanto Mozart e prima di lui Gluck avevano realizzato.
La soluzione di questo problema critico va in realtà cercata al di fuori delle tradizionali coordinate che inquadrano i casi del melodramma coevo, ed affronta con altre argomentazioni ed altri strumenti critici da quelli usuali.
Occorre, insomma, partire dal presupposto che *Fidelio* si colloca in una sorta di zona franca sostanzialmente estranea al mondo dell'opera, alla sua intima essenza, alle sue leggi e ai suoi valori drammaturgici.
Abbiamo già visto come, attraverso una lenta chiarificazione ideologica che si estrinseca nelle tre rielaborazioni della partitura, Beethoven avesse

preso le mosse da una delle tante *pièce à sauvetage* condita di equivoci amorosi e di romanzeschi colpi di scena, per arrivare alla celebrazione di sublimi ideali etici attraverso un'azione progressivamente decantata in una specie di sacra rappresentazione laica, con personaggi assurti a significazione simbolica di passioni, nefandezze e virtù.

FOTO DI SCENA

Per Beethoven, a contare veramente in un testo teatrale non erano tanto i fatti, quanto le idee. Tale atteggiamento squisitamente antirealistico, che colloca il compositore al di qua della shakespeariana oggettività drammaturgica di un Mozart, un Verdi, un Mussorgsky, sta alla base della travagliata genesi dell'opera e ne configura l'itinerario come la faticosa conquista di una realtà teatrale che propriamente tale non può dirsi, idonea com'è a rappresentare non tanto vicende esistenziali e caratteri delineati nella loro concreta umanità, quanto verità di ordine etico, Kantianamente postulate, da rappresentarsi anzi, da celebrarsi mediante il mezzo di comunicazione di una vicenda esemplare.
Il problematicismo insito in ogni vero teatro, nel quale fatti e idee entrano in conflitto dialettico, bene e male vengono presentati nudi e crudi al giudizio dello spettatore ed alla fine il sipario cala dinanzi ai suoi occhi ma non davanti alla sua coscienza turbata e libera di fare o di non fare delle scelte; la commedia umana, in una parola, cedeva il posto ad una concezione eminentemente pedagogica ed edificante, condotta e conclusa nel cerchio luminoso della propria esemplarità.
Significativo il fatto che mentre Beethoven si adoperava a ridurre al minimo indispensabile l'elemento da commedia borghese ereditato dall' *opéra-comique*, di pari passo conferisse respiro ed ampiezza sempre maggiori agli episodi che ai fini della propria drammaturgia esemplare riteneva più confacenti e significanti: alla feroce gioia vendicativa di Pizarro (nell'aria del quale, come osserverà Berlioz, l'orchestra beethoveniana esplode per la prima volta dall'inizio dell'opera in tutta la sua potenza); alla grande aria eroica di Léonore, che Beethoven rielaborò più volte con ostinata pertinacia e che, come si è detto, uscirà arricchita del nuovo, stupendo declamato introduttivo; al monologo di Florestan in carcere, potenziato e come infiammato dall'addizione dell'impressionante "cabaletta" e preceduto da un grandioso preludio sinfonico e da un recitativo il cui declamato focale viene catturato dalle spire di uno tra i più audaci giri armonici inventati dal musicista.
Per contro, sempre più discreto e come rincantucciato ai margini del dramma si faceva l'innocente cicaleccio di Marzelline, Rocco e Jaquino: gli umili che l'aristocratico Beethoven traccia con bonaria condiscendenza a cui impone di tacere o almeno di tirarsi in disparte quando sono in gioco personaggi ed eventi più grandi di loro.
Sono queste figurette a reggere le ultime fila che collegano *Fidelio* con l' *opéra-comique*, e la loro cordiale mediocrità lungi dall'inserirsi, come

nel teatro di Mozart, tra gli eventi terribili e fatali con funzioni dialettiche, ne viene respinta come oggetto estraneo o di disturbo.
Gratificati Marzelline e Jaquino in un duetto, l'occhio impaziente del compositore perde ben presto di vista ogni aspetto lieve e quotidiano dell'intreccio, letteralmente dimenticando sulla scena i suoi personaggi del famoso quartetto a canone (Quando per me ciò è affascinante), n. 3 mentre la sua immaginazione si leva alta in zone accessibili a lei sola e dominante dell'assoluto: un'altra dimensione conoscitiva trascendente quella fenomenica e che potremmo definire metafisica, sembra in questo momento invadere le scena e dischiudervi orizzonti illimitati, "ove per poco/il cor non si spaura".

FIGURINO

Un momento di definizione interiore dei personaggi come sostiene il Dahlhaus, definizione semplicemente impossibile, data l'immota circolarità dei materiali tematici nei quali il solo parametro variante è costituito dal timbro orchestrale e dalle sue figure; bensì vanificazione totale del dramma, posto semplicemente in *epoché* in vista di qualcosa d'altro che lo trascenda, ma insieme lo esprima in entelechia.
Alla stessa audace trascendenza contemplativa s'apre, nella versione definitiva dell'opera, il grandioso blocco del Finale secondo. Eliminati d'un sol taglio tutti gli episodi didascalici mediante i quali, nelle edizioni precedenti, era possibile apprendere nei particolari come fossero andate le cose dopo gli squilli di tromba che annunciano l'arrivo di Don Fernando e l'esaltato duetto della coppia riunita (ripreso da un frammento del *Vestas Feuer*), Beethoven isolerà l'ultima scena come sopra un invisibile piedistallo imprimendole un carattere solenne e sacrale di apoteosi epico-religiosa.
Se, nella sua esemplarità celebrativa trascendente la mera teatralità, tale scena sembra accostarsi ai caratteri dell'oratorio, quanto meno della festa teatrale di aulica memoria; per altro verso essa fa presagire lo sviluppo per grandi blocchi orchestrali e vocali contrapposti del finale della *Nona Sinfonia*.
Così l'umanesimo beethoveniano, appropriandosi di un genere di spettacolo popolare nato dagli eventi rivoluzionari e destinato ad estinguersi con essi, ne seppe mettere a fuoco, di là dell'aneddotica romanzesca, e dell'effimero richiamo cronachistico, quei motivi ideali ed etici che affondavano le radici del travaglio spirituale dell'Europa e ad essi impresse quella tensione etica che Schiller aveva terrorizzato ed esemplificato nella propria drammaturgia.
Fidelio, primo dramma musicale moderno nato da intellettualistico atto di fede nella cultura e nella civiltà, incominciava il suo solitario cammino.

La trama

Antefatto:

In una prigione di Stato spagnola a poche miglia da Siviglia, il governatore Pizarro tiene rinchiusi illegittimamente alcuni prigionieri politici, fra i quali si trova anche il suo avversario Florestano. La moglie di quest'ultimo, Leonora, sì è messa alla sua ricerca travestita da uomo e spera di liberarlo dal carcere con l'aiuto di Don Fernando, un ministro del re. Essa ha assunto il nome di Fidelio ed è stata impiegata di Rocco, il guardiano delle carceri, riuscendo a conquistarne la fiducia con il proprio lavoro.

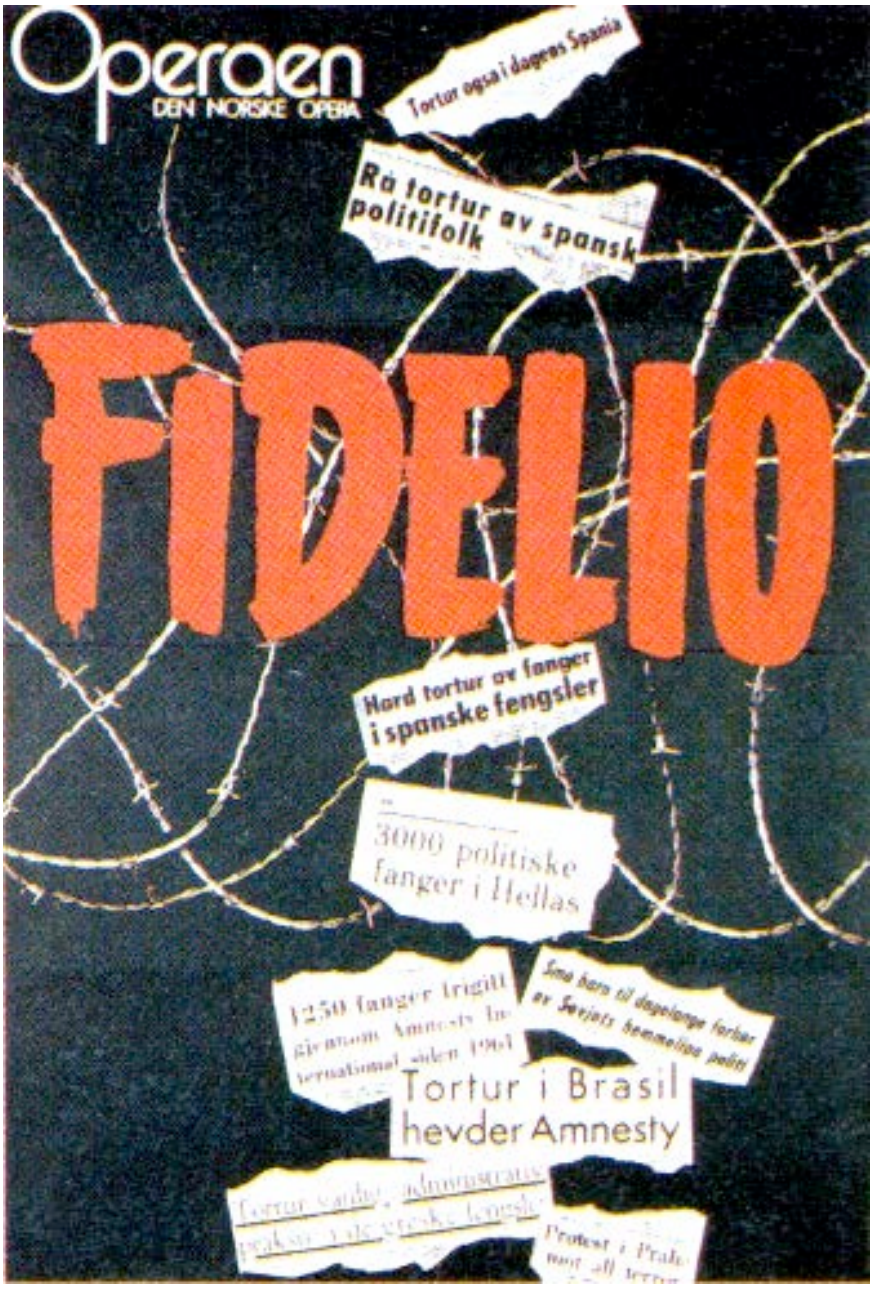
FOTO DI SCENA

ATTO I

Mercellina, figlia del carceriere Rocco, sta stirando la biancheria davanti alla sua porta nel cortile delle carceri di Stato. L'ingenuo portinaio Jaquino vorrebbe dichiararle il suo amore, ma i suoi tentativi vengono disturbati, con grande sollievo di Mercellina, da diversi avventori che bussano alla porta; essa infatti non è in grado di ricambiare i sentimenti del ragazzo da quando si è innamorata del giovane Fidelio, il quale ha incominciato a lavorare nel carcere da qualche tempo.
Quando Jaquino viene richiamato al lavoro, Mercellina, convinta che Fidelio sia un uomo, esprime i profondi sentimenti che prova per lui, proprio mentre Leonora sta sbrigando una faccenda fuori della prigione e viene urgentemente attesa da Rocco.
Alquanto costernata per le illusioni e le speranze di Mercellina, Leonora diventa consapevole della contraddizione fra l'identità che ha assunto e il vero motivo delle sue azioni, quello di liberare il marito dalla prigionia.
Rocco dichiara che fra qualche giorno vedrebbe volentieri Fidelio come suo genero, e con un'aria intona un inno da piccolo borghese in lode della proprietà e della sicurezza materiale.
Leonora scongiura Rocco di aver fiducia in lei e, col pretesto di volergli alleviare le fatiche, gli chiede il permesso di lavorare anche nel carcere sotterraneo, che finora il guardiano ha dovuto mantenere nascosto da lei e nel quale languisce da due anni un prigioniero di cui nessuno conosce né il nome né le colpe.
Su ordine del governatore, Rocco ha ridotto sempre di più la razione di cibo per questo prigioniero misterioso il quale, privato della luce del sole nel carcere sotterraneo e senza paglia per coricarsi, sta andando lentamente incontro alla morte.
Leonora intuisce che il prigioniero potrebbe essere suo marito Florestano e prende la decisione di andare a trovarlo.
Una marcia cupa annuncia l'entrata di Pizarro accompagnato dai suoi ufficiali e dalle guardie. Fra le lettere e i dispacci che gli vengono consegnati da Rocco si trova anche un avvertimento anonimo: il ministro Fernando è venuto a sapere che Pizarro tiene incarcerate nelle sue prigioni alcune vittime del suo potere dispotico, ed entro qualche ora arriverà per compiere una verifica.
Pizarro rivela il suo carattere brutale e vendicativo. Egli ha deciso di assassinare l'acerrimo nemico, ed ordina alla sentinella di dare un segnale

con la tromba quando vede avvicinarsi la carrozza del ministro.
Con una borsa piena di denaro Pizarro tenta di corrompere il vacillante Rocco, coinvolgendolo ad assisterlo nell'azione e a scavare la fossa.
Si precipita in scena Leonora, piena di oscuri presagi; essa tuttavia ritrova il coraggio ed infine, cantando, partecipa anche lei all'entusiasmo e all'allegria generale.

MANIFESTO



Mercellina si trova nuovamente costretta a respingere il corteggiamento del deluso e geloso Jaquino, al quale ormai nemmeno Rocco dà più speranze di un matrimonio.
Per accertarsi che Florestano non si trovi fra gli altri carcerati, Leonora prega che ai prigionieri rinchiusi nelle celle in superficie venga data l'occasione di uscire per una passeggiata all'aperto nel cortile; con un canto tranquillo i carcerati salutano la luce e l'aria.
Mentre i prigionieri si spargono per il giardino, evitando di parlare per timore, Rocco confida a Leonora che il governatore non ha obiezioni contro il matrimonio con Mercellina: ora può aiutarlo anche lei a scavare la fossa per il prigioniero.
Mercellina e Jaquino riferiscono a Rocco che Pizarro è infuriato, essendo venuto a sapere della passeggiata non autorizzata dei carcerati.
Quando compare in scena Pizarro, Rocco lo tranquillizza con la scusa che "quello laggiù" dovrà morire in ogni caso.
I prigionieri ritornano nel loro celle.

ATTO II

Scena I

In una oscura cella sotterranea Florestano, legato con le catene ad una pietra, lancia un grido disperato; il suo lamento giunge ad un culmine di "esaltazione al limite della follia, ma pur sempre serena" quando, come in sogno, crede di vedere la consorte Leonora, per poi crollare a terra privo di coscienza.
Con una lanterna Rocco e Leonora riescono a rischiarare appena il buio.
I due incominciano a scavare. Florestano riprende coscienza.
Leonora lo riconosce ed in seguito all'enorme tensione psicologica perde i sensi per qualche istante. Soltanto ora Florestano apprende da Rocco che è stato Pizarro a rinchiuderlo in questo carcere.
Leonora gli porge una caraffa di vino e del pane, ma Florestano non la riconosce.
Ad un cenno d'intesa Pizarro, mascherato, entra nel luogo di sofferenza; egli ordina a Leonora di allontanarsi e sta già pensando di assassinare Rocco e Leonora per non lasciare testimoni della sua azione.
Egli prova un grande senso di piacere per la sua superiorità e per la vendetta ma quando sta per sferrare il colpo di pugnale Leonora si getta

fra i due uomini gridando "Uccidi prima sua moglie".
Essa ha in mano una pistola: in quel momento suona la tromba, il segnale di Jaquino che annuncia l'arrivo del ministro.
Ora sono Florestano e Leonora che cantano. Leonora narra al marito degli sforzi compiuti per ritrovarlo.
Il giubilo della coppia riunita è immenso. Rocco annuncia l'apertura delle celle che si trovano in superficie e fa salire Florestano il quale è ancora incatenato, affinché le sue catene vengano apposte al governatore.

FOTO DI SCENA

Scena II

Nella piazza in cui si svolgono le parate davanti al castello si è riunita una folla giubilante. Il ministro annuncia l'amnistia dei prigionieri nel suo convinto discorso umanitario.
Egli riconosce in Florestano l'amico che aveva creduto morto e il "nobile che lottò per la verità".
Il tiranno Pizarro viene arrestato.
In un'immensa manifestazione di gioia tutti intonano l'alto inno d'amore coniugale: "Chi ha conquistato una tale donna, s'unisca al nostro giubilo".

Politica ed amore

Probabilmente il *Fidelio* si basa su un evento realmente accaduto durante la Rivoluzione francese. All'epoca, una donna impavida sarebbe riuscita a liberare dal carcere il suo consorte, appartenente all'aristocrazia.
A questo precedente si ispirò Jean-Nicolas Boully nella stesura del libretto per Pierre Gaveaux, la cui *opéra-comique* dal titolo *Leonore L'amour conjugal* venne rappresentata a Parigi di 19 febbraio 1798.
Nonostante il libretto di Bouilly traesse origine da un comportamento antirivoluzionario, il pubblico parigino associò le azioni del palcoscenico alle storiche vicende di Parigi, anche se il luogo dell'azione era stato trasportato in Spagna.
Infatti, tanto Bouilly - e ancor più - il traduttore viennese Sonnleithner temevano, con ragione, la censura: era meglio non essere sospettati di nutrire "sentimenti rivoluzionari".

"Fidelio" un inno alla libertà?

Le autorità viennesi dovevano temere l'incisività politica di quest'opera più di quelle parigine. In Austria, infatti, al tempo dell'imperatore Francesco I le famigerate carceri di Stato, le roccaforti di Spielberg e di Kufstein, erano ancora intoccabili.
L'aristocrazia temeva i francesi, che avevano distrutto la Bastiglia e giustiziato il loro re.
Sonnleithner dovette quindi evitare accuratamente qualsiasi riferimento cronologico.
La concezione beethoveniana della fratellanza fra gli uomini conferì all'opera un significato simbolico ed ideale fin dai suoi esordi: *Fidelio* divenne un ardente manifesto contro le carceri di Stato in generale.
La vicenda non è legata ad un luogo o ad un tempo particolare.

BOZZETTO

Opera sinfonica o Sinfonia in forma d'opera?

Sebbene *Fidelio* sia un soggetto tipicamente operistico, addirittura avventuroso, la musica è concepita in senso sinfonico.
Beethoven ha composto quattro *ouvertures* per le diverse versioni dell'opera (le tre "*Leonore*" e quella del *Fidelio*).
Il punto culminante dell'opera tradisce la predilezione di Beethoven per la musica strumentale: nell'istante in cui Leonore decide di uccidere Pizarro, risuona il segnale di tromba che annuncia l'arrivo del ministro.
Pertanto, la soluzione del dramma avviene attraverso una musica senza parole - in contrasto con l'enfatizzazione della parola cantata.
Commovente è il significato musicale del momento della liberazione: una melodia toccante, innodica. Le radici dell'opera si ritrovano in una cantata scritta da un Beethoven ventenne per la morte del suo idolo, l'imperatore Giuseppe II.
In questa cantata, la musica esprime e dà voce tanto all'oscurità del dispotismo e del fanatismo quanto al potente raggio di luce dell'Illuminismo: "Giunsero allora gli uomini alla luce, la terra girava felicemente attorno al sole".
Questa melodia viene riproposta da Beethoven nel finale ultimo del *Fidelio*, quando Leonore libera lo sposo dalle catene.
Inizialmente viene suonata dall'oboe, quindi viene ripresa in guisa di inno dall'intera orchestra ed infine viene fatta propria anche dagli altri solisti e dal coro.
Anche il coro dei prigionieri è stato concepito in modo sinfonico.
L'orchestra conduce nuovamente il discorso musicale: un motivo in crescendo paragonabile ad una mano tesa verso la luce.
Come accecati dal sole, i prigionieri arrancano verso la luce; quando un prigioniero proclama la lode alla libertà, il loro canto si estende quasi minaccioso, fino a che l'ammonimento di un altro prigioniero non ristabilisce la quiete.

Il carceriere e gli altri

Nel *Fidelio* si susseguono, uno dopo l'altro, momenti molto eroici, ma anche la quotidianità ha il suo spazio, e con essa l'uomo comune con i suoi problemi: il carceriere Rocco, sua figlia Marzelline ed il portiere Jaquino. Si è spesso parlato di una certa frattura drammatica, presumibilmente dovuta all'inesperienza di Beethoven in campo operistico: ma cosa sarebbe quest'opera senza la cosiddetta "gente semplice"? Con quale metro andrebbero misurate le azioni degli eroi?
Nel quartetto (Marzelline, Leonore, Jaquino, Rocco) le voci si cercano e si susseguono come in un canone, creando un'atmosfera di profonda progettazione paragonabile alla lenta frase di un Quartetto per archi: limpida ed intima. Anche su questo piano Leonore compie un miracolo presagito dalle parole di Jean-Nicolas Bouilly: "Dare al popolo una lezione di umanità".

FOTO DI SCENA