

elementi timbro e ritmo con forza sempre maggiore fanno valere le loro ragioni sulle altre componenti tradizionali del discorso musicale, è ricco anche l'« Adagio », la cui fluente e forse, a lungo andare, un po' insistita vaghezza melodica, non deve lasciar passare inosservati altri particolari strutturali d'importanza e ricchezza singolari: come la pulsante ossatura ritmica trocaica (« quasi timpano », avrebbe annotato un compositore contemporaneo) che, proposta all'inizio dai secondi violini, percorre incessantemente tutto il brano, ora come subordinata figura di accompagnamento, ora balzando in primo piano attraverso stupefacenti « mutazioni » foniche (battute 9, 39-40, 50, eccetera), ora frantumandosi in ondose figurazioni di terzine e di gruppi di biscrome, e che immerge talora la bellezza un po' languida del canto in un'atmosfera livida e soffocante. Tutto incanti di suono e delicate ombreggiature è il bellissimo terzo movimento: non « Scherzo », ma « Minuetto » sta scritto in testa al brano; e sappiamo ormai quali significati rivesta, per il Beethoven del 1806, il « ritorno » alla vecchia danza di Haydn e di Mozart. Qui, alla piccante ambiguità ritmica della prima parte, la cui frase principale è pensata in tempo pari nell'ambito della misura ternaria, e alla sua iridescenza armonica, fa riscontro il soavissimo Trio, tutto echi e richiami boscherecci dei legni, cui si aggiunge ben presto il lievissimo alitare degli archi, come una fresca brezza che agiti le fronde. Come avverrà nella *Settima*, il « Minuetto » viene ripetuto integralmente, Trio compreso, per poi riapparire una terza ed ultima volta da solo e concludersi con un emozionante richiamo dei corni. Ancora gli strumentini, con le loro melodie rustiche e danzanti su una specie di moto perpetuo degli archi, sono i protagonisti dell'alato « Finale », capolavoro di virtuosismo orchestrale animato dal principio alla fine da un'intima letizia dello spirito.

La *Quarta Sinfonia*, nata insieme all'*Appassionata* durante la

felice estate del 1806 trascorsa da Beethoven a Martonvásár dove era ospite dei Brunsvik, ed eseguita per la prima volta a palazzo Lobkowitz nel marzo 1807, fu incominciata quando già erano interamente abbozzati i primi due tempi di quella che sarebbe stata la *Quinta Sinfonia* beethoveniana. Non conosciamo le ragioni che indussero il maestro ad accantonare questa ultima partitura, già a buon punto, per intraprendere la composizione di una nuova Sinfonia dal contenuto musicale e spirituale così radicalmente antitetico; ma forse, proprio in ciò sta la risposta a tale interrogativo. Dopo i primi due tempi della *Sinfonia in do minore*, l'*Appassionata* e i *Quartetti Razumowsky* che erano stati quasi un'eco, un'irrefrenabile conseguenza della grandiosa eruzione epica ed eroica della *Terza Sinfonia*, il musicista sentì finalmente il bisogno di riprendere fiato e di volgere l'animo a visioni interiori più distese e serene: la *Quarta* (e il *Concerto per violino*, composto subito dopo) nacquero così come insopprimibile contrappeso distensivo ed equilibratore a uno sforzo titanico, secondo un processo che potremmo chiamare di compensazione spirituale, ravvisabile nella parabola creativa di molti grandi artisti (anche Mozart, nel mezzo del cerchio magico infuocato del *Don Giovanni*, sentì la necessità di comporre la *Piccola Serenata notturna in sol maggiore*).

La *Quinta Sinfonia op. 67* fu dunque ripresa e condotta a termine solo nel 1808, e venne eseguita per la prima volta il 22 dicembre dello stesso anno al teatro An der Wien sotto la direzione dell'autore. Nel corso di una serata memorabile, durata quattro ore, il pubblico poté ascoltare altre tre novità beethoveniane: la *Sesta Sinfonia*, la *Fantasia* per pianoforte e coro *op. 80* e il *Concerto* per pianoforte *in sol maggiore* oltre ad alcuni brani della *Messa in do maggiore op. 86*. La *Sinfonia del destino*, come presto fu soprannominata in seguito alla celeberrima frase attribuita da Schindler a Beethoven (il quale,

LA  
QUINTA

interrogato dal *famulus* circa il « significato » del primo tema dell'« Allegro », avrebbe risposto: « Così batte il Destino alla nostra porta ») fu ed è tuttora l'opera beethoveniana maggiormente sottoposta a quel processo di mitizzazione cui accennammo all'inizio di questo capitolo e, naturalmente, al logorio mistificatorio delle innumerevoli « interpretazioni » dei retori del beethovenismo. Alla base di ciò sta tuttavia un dato di fatto critico della piú profonda serietà: forse in nessun'altra opera della maturità Beethoven seppe tradurre con piú esemplare evidenza in valori musicali assoluti la carica dei contenuti del suo individualismo eroico, tutto teso nell'esaltazione di un umanesimo nutrito di principî etici kantiani. Tale « esemplarità » della *Quinta Sinfonia*, la piú « beethoveniana » tra le Sinfonie di Beethoven, quella comunque, che rispecchia con maggiore evidenza il volto piú universalmente noto del maestro e la *Weltanschauung* del suo piú tipico periodo creativo, in termini rigorosamente musicali si identifica nella massima accentuazione di quella dialettica degli opposti che, come già si è detto, il musicista aveva consciamente mutuato dalle antinomie kantiane (« Nell'anima come nel mondo fisico agiscono due forze entrambe ugualmente grandi, ugualmente semplici, desunte da uno stesso principio generale: la forza di attrazione e quella di repulsione », troviamo annotato nel manoscritto Fischhoff: dove il pensiero beethoveniano non certo casualmente si rifà alle formulazioni kantiane dei *Fondamenti metafisici della scienza della Natura*); dialettica che, come ben sappiamo, risulterà dal conflitto tra il « principio di opposizione » e il « principio implorante », i due poli che governano il meccanismo della forma-sonata.

Ora in nessun'altra opera coeva di Beethoven era avvenuto che tale dualismo strutturale apparisse tanto perentoriamente accentuato ed esasperato come nel primo movimento della *Sinfonia in do minore*, dove l'incalzare brutale e soverchiante del « tema

del destino » (e la parola « destino », per Beethoven, non poteva che significare le forze oscure e tremende dell'irrazionale) quasi minaccia di soffocare la tremebonda fiammella della seconda idea, unica luce fugace di amore e di bontà in tanto scatenarsi di cieche potenze avverse. Contrasto messo ancora piú in evidenza e drammatizzato da una concezione formale, che, rispetto alla eloquenza un po' pletorica dell'*Eroica*, ha guadagnato in concisione, scattante energia ed essenzialità. Tutto appare qui infinitamente piú « a fuoco », preciso, necessario, come passato attraverso il filtro di una coscienza chiarificatrice tutta tesa in un processo di approfondimento che ha come mezzo la semplificazione. Il carattere fatalistico e oscuramente demoniaco della *Sinfonia in do minore*, già stupendamente intuito dal sagacissimo Hoffmann, che a proposito dell'*incipit* dell'« Allegro con brio » parlò di « brama paurosa e inquieta » rilevando altresí la suggestione suscitata dalla indeterminatezza armonica di quel fatale tema scandito all'unisono, in tempi piú vicini a noi e in ben diverso clima culturale è stato perfettamente compreso e illustrato con immaginosa suggestività poetica da Edward M. Forster, nella celebre pagina di *Casa Howard* dove è descritto il concerto beethoveniano cui assistono le sorelle Schlegel: *Me IV*

« “ Non fatevi sfuggire quel punto in cui sembra che i folletti se ne siano andati e invece ritornano ”, sospirò Helen, mentre la musica [si tratta, qui, dello « Scherzo » della *Sinfonia*] aveva inizio con un folletto che scorrazzava tranquillamente sull'universo, in lungo e in largo. Altri lo seguirono. Non erano creature aggressive; era questo che li rendeva tanto terribili per Helen. Si limitavano a osservare, passando, che nel mondo non c'era niente che somigliasse allo splendore e all'eroismo. Dopo l'interludio degli elefanti che danzavano [il Trio in do maggiore dello « Scherzo »] tornarono i folletti e ripresero da capo ad os-

servare... Helen non poteva contraddirli, perché, una volta tanto, aveva avuto la stessa sensazione, ed aveva visto persino le solide mura della sua giovinezza crollare. Panico e vuoto! Panico e vuoto! I folletti avevano ragione. Suo fratello alzò un dito: era il passaggio del timpano. [battute 324 e segg.] ... Come se le cose stessero andando troppo oltre, Beethoven afferrò i folletti e fece far loro quello che voleva lui. Intervenne di persona. Diede loro una piccola spinta, ed essi incominciarono a camminare in tonalità maggiore, anziché minore; e poi soffiò ed essi si dispersero. Fiammate di splendore, dei e semidei che lottano con enormi spade, colori e fragranze diffusi sul campo di battaglia, magnifica vittoria, magnifica morte!... Ogni fatto era titanico; ogni lotta desiderabile; conquistatore e conquistato sarebbero stati egualmente applauditi dagli angeli delle stelle più alte. E i folletti — o forse in realtà non c'erano stati affatto? Erano soltanto i fantasmi della codardia e dell'incredulità? Un sano impulso umano bastava a disperderli? Uomini come i Wilcox o il presidente Roosevelt direbbero di sí. Beethoven la sapeva più lunga di loro. I folletti c'erano stati davvero. Potevano tornare, e tornarono. Era come se lo splendore della vita potesse traboccare e consumarsi in vapore e schiuma. Panico e vuoto! Panico e vuoto! Alla fine Beethoven decise di mettere tutto a posto. Ricostruí i bastioni. Soffiò un'altra volta, e di nuovo i folletti si dispersero. Fece ricomparire fiammate di splendore, di eroismo, la giovinezza, la magnificenza della vita e della morte, e in mezzo a tali scrosci di gioia sovrumana, portò la *Quinta Sinfonia* alla sua conclusione. Ma i folletti maligni c'erano. Potevano ritornare. Egli lo aveva detto coraggiosamente, ed è per questo che si può credere a Beethoven quando dice di queste cose ».

Tale vena profonda di fatalismo, che già si era manifestata

nella *Appassionata*, nella *Quinta* serpeggia un po' ovunque attraverso i primi tre movimenti: nell'« Allegro » ha i suoi momenti culminanti nell'esitante passaggio ad accordi alternati a silenzi (battute 196-227), sorta di angoscioso ripiegamento sulle ombre del dubbio e del mistero, prima della precipitosa corsa verso la ripresa, e nell'affannosa coda, inesorabile e fatale come una sentenza di Minosse. Neppure l'« Andante con moto » con la sua voce così consolante nella sua virile fermezza, riesce a dissolvere del tutto le nubi nere: esse si addensano poco prima della fine, alla spettrale riapparizione modulante del tema esposto dal fagotto sul sommesso accompagnamento a note staccate degli archi e seguito dalle interrogative interiezioni dell'oboe, per formare spesso coltre nell'« Allegro » successivo, concepito in forma di « Scherzo », ma che l'autore non osò chiamare con questo nome e tanto meno con quello, originariamente progettato, di « Minuetto ». Qui (e Forster lo ha ben avvertito nel passo sopra riportato, che riguarda proprio questa parte della *Sinfonia*) tutto è tortuoso, enigmatico, oscuro e sembra nascere come da un immane sforzo doloroso: dal tema iniziale, (non casualmente derivato da quello del Finale della *Sinfonia in sol minore* di Mozart) che esala in « pianissimo » dai bassi, al motivo successivo (un'ennesima trasformazione del « tema del destino »), che vorrebbe essere marziale e invece procede greve e affannoso, come oppresso da un'immensa mortale fatica, al ruvido e spigoloso Trio fugato, quasi un furioso moto d'impazienza in una atmosfera tanto opprimente.

Il vertice della *Sinfonia* (ed uno dei vertici della musica beethoveniana) viene raggiunto nella ripresa dello « Scherzo »: le centotrentasette misure che precedono l'esplosione radiosa del « Finale » sono un prodigio di potenza drammatica ed emotiva ottenuta mediante un susseguirsi ininterrotto di stupefacenti intuizioni strumentali e risolta in puri valori musicali, con la

più rigorosa esclusione di quegli effetti esteriori verso i quali lo stesso Beethoven in più di un'occasione si era mostrato tutt'altro che mal disposto. Attraverso un sapiente gioco di pizzicati e di piccoli arpeggi degli archi, il « tema del destino » ritorna fantomatico e svuotato, per esalare l'ultimo fremito nel sordo pulsare del timpano sulla glaciale immobilità di un lunghissimo pedale di *do* tenuto dai primi violini e dalle viole. Il ristagno sonoro è reso ancora più allucinante dall'ambiguità tonale (dovuta a un *la* bemolle tenuto dai bassi) e dalla riapparizione del motivo iniziale dello « Scherzo » che faticosamente emerge da questo brusio indistinto per ascendere modulando fino all'accordo di settima di dominante (« sporcato » da un pedale di tonica tenuto da fagotti e timpano) che risveglia tutta l'orchestra dal suo sopore. Al tripudio del « Finale », che squarcia l'angosciosa nuvolaglia come un raggio di sole abbagliante, prendono parte per la prima volta alcuni strumenti esclusi dalla compassata orchestra haydniana: l'ottavino, con i suoi arguti trilli di gioia, il controfagotto, gli epici e « religiosi » tromboni, cari a Gluck, a Mozart, a Cherubini. Per la fanfara di vittoria della Ragione, della Verità, della Libertà sulle oscure potenze avverse del fato nessuna orchestra deve sembrare troppo possente; nessuna sala da concerto troppo vasta. Circa un quarto di secolo dopo, Berlioz descriverà in termini enfatici ma efficaci lo *choc* provocato da questo Finale sull'animo degli ascoltatori durante un'esecuzione parigina della *Sinfonia*. Oggi, dopo che tant'acqua è passata sotto i ponti della civiltà musicale europea, la nostra stupefatta meraviglia di fronte a questa pagina, una tra le più universalmente note e frequentemente eseguite, è ovviamente dovuta più alla consapevole ammirazione per i suoi assoluti valori musicali nutriti di un'eccezionale carica di motivi ideali, che non al trascinate potere emotivo, all'eccitamento psichico, alla facoltà inebriante ed « orfica » (manifestazione della « volontà » come l'aveva chiamata

Schopenhauer) da essa esercitata sull'ascoltatore del periodo romantico. La parabola kantiana e beethoveniana della *Quinta Sinfonia*, incominciata sul baratro delle cieche forze del « destino » e conclusa alla luce radiosa della coscienza razionale, raggiunge nelle esemplari architetture di questo capolavoro una sua perfezione etico-formale destinata a rimanere insuperata nell'ambito della forma-sonata. Quando Beethoven irresistibilmente vorrà ripercorrerla, nella *Nona Sinfonia*, sarà per portarla a inaudite altezze attraverso un nuovo ordine costruttivo.

La composizione della *Quinta* si svolse contemporaneamente a quella di una nuova Sinfonia che doveva esserne l'antitesi e, in un certo senso, il superamento spirituale, aprendo l'animo del musicista a nuovi orizzonti non più esclusivamente contrassegnati da epico individualismo e da drammatici conflitti dialettici. Come è noto, la *Sesta Sinfonia*, denominata *Pastorale*, volle essere un deliberato omaggio musicale di Beethoven all'adorata natura, in seno alla quale il suo spirito tempestoso trovava spesso pace e ristoro. Ma che cosa rappresentò per Beethoven la natura? Figlio del Settecento illuminista e fervido seguace degli ideali di Rousseau, che egli conobbe per lettura diretta, oltre che tramite la mediazione di autori come Johann Jakob Engel e Klopstock (per i quali ebbe un'ammirazione sconfinata), Beethoven fin dai suoi anni giovanili si sentì spontaneamente attratto dalla natura, cui guardò come a una fonte incontaminata di verità e conoscenza, alla grande madre dell'umanità, depositaria di ogni legge morale e civile razionalmente accettabile. Tale concezione originaria era però destinata a subire nel suo animo ulteriori trasformazioni. Il manoscritto Fischhoff ci ha conservato interi brani che il musicista ricopiò dalla *Storia naturale generale e teoria del cielo*, il trattato scientifico di ispirazione newtoniana che il Kant « precritico » aveva pubblicato nel 1755.