

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BARI "ALDO MORO"

---

# ANNALI

DELLA FACOLTÀ DI  
LETTERE E FILOSOFIA

---

LIV-LV  
2011-2012



CACUCCI EDITORE

Alessandro Cazzato

## Variazioni beethoveniane. Luigi Magnani tra saggio e romanzo\*

### ABSTRACT

The peculiar reading of Luigi Magnani (1906-1984), in between an essay and a novel, testifies to how every generation is naturally drawn to being educated by Beethoven's music, and to giving it a personal interpretation of its own. Beethoven absorbs all the stimuli and the spiritual uncertainties of Kant and Goethe's time, first of all the issues of 'liberty' and 'human dignity' against every oppression. For him, the moral conflict, potentially subversive not only in an artistic but also in a broadly philosophical sense, fosters the powerful creation of new musical values.

BEETHOVEN – Peristilio attraverso del quale si entra nell'Olimpo. Ogni battuta è un pezzo di architettura gigantesca. Le pause sincopate. Sembra che enormi colpi di spalla facciano rotolare giù le montagne nei laghi e il percuotere di un gran martello sfasci la terra. L'aria calamitata trema intorno ai sepolcri e la natura capovolta e divelta da una forza possente rovescia in alto le sue radici (mostruose).

BRUNO BARILLI, *Aforisma 343*

Beethoven appartiene all'età in cui sintomatiche trasformazioni artistiche e spirituali, in precisa opposizione con le forme e con il contenuto della cultura settecentesca, hanno fatto affiorare il sentimento e la sensibilità dell'individuo: con lui ogni risonanza, anche la più fiavole e lontana, di un qualsiasi atteggiamento arcadico o "galante" è interamente scomparsa.

Beethoven appartiene all'età di Kant e di Goethe: egli assorbe tutti gli stimoli, tutte le ansie, tutte le incertezze spirituali agitate in quell'età così fervida. E, di conseguenza, la 'forma musicale' rivela esplicitamente la tensione interiore che l'ha determinata, ricreando in una nuova sintesi (l'evoluzione beethoveniana della *forma-sonata*, per fare un esempio) gli

\* Saggio presentato dal prof. Giuseppe Bonifacino.

elementi offerti dal precedente linguaggio. E se Beethoven poteva apparire al Goethe «purtroppo come una personalità del tutto sfrenata» («leider eine ganz ungebändigte Persönlichkeit»), è forse vero che il grande poeta non riuscì mai a intravedere in lui quella *vis* morale che gli consentiva di andare oltre gli orrori del mondo e di affermare, con rinnovate immagini sonore, la vittoriosa liberazione dal dolore e dal pessimismo<sup>1</sup>.

La coscienza di Beethoven è intimamente compenetrata dalle esigenze morali del suo tempo: innanzitutto la questione della 'libertà' e della 'dignità dell'uomo', contro ogni privilegio e contro ogni sopruso che possano ostacolare il più autonomo sviluppo spirituale del soggetto. Il conflitto morale vive nell'arte beethoveniana al di fuori d'ogni programma coercitivo e diviene imponente creazione di originalissimi valori musicali.

In tal modo l'esperienza della musica beethoveniana è una premessa, una necessità della vita artistica dall'Ottocento in poi: ogni generazione, fino ai nostri giorni (come nel caso del romanzo-saggio *Il nipote di Beethoven* di Luigi Magnani), è naturalmente portata ad educarsi sulla musica beethoveniana e a fornirle una sua personale interpretazione.

### 1. *Preludio. Una lettura novecentesca*

La tentazione del romanzo-saggio è sempre stata endemica nel Novecento letterario. In questa categoria si ritrovano alcune tra le più significative prove narrative del secolo appena trascorso cosicché il suo statuto, pur sfuggente, è stato di fatto rinsaldato da alcuni momenti, forse ancora insuperati, di sperimentazione in concreto. All'inizio degli anni '70 Luigi Magnani<sup>2</sup> si propone quest'arduo compito con scaltrezza tale da richiamare alla mente il capolavoro del *pastiche* letterario, intessuto di realtà storica e di fantasia narrativa, qual è *Carlotta a Weimar* (1939) di Thomas Mann.

<sup>1</sup> Cfr. LUIGI RONGA, *Bach, Mozart, Beethoven. Tre problemi critici*, Neri Pozza Editore, Venezia-Vicenza 1956, p. 234.

<sup>2</sup> Luigi Magnani (1906-1984) è stato storico dell'arte, critico musicale e brillante saggista italiano. Laureato in lettere all'Università di Roma, dove è stato docente di Storia dell'arte medievale e moderna, ha compiuto gli studi musicali (pianoforte e composizione) con Alfredo Casella. Sostenuti da una profonda sensibilità e vastissima cultura, i suoi scritti spaziano dall'arte alla musica e alla letteratura, ricercandone le intime interconnessioni. Tra le sue pubblicazioni: *Miniature del Sacramentario d'Ivrea* (1934); *Le frontiere della musica* (1957); *Gli affreschi della basilica di Aquileia* (1960); *Quaderni di conversazione di Beethoven* (1962), nuova edizione con il titolo *Beethoven nei suoi quaderni di conversazione* (1975); *La musica, il tempo, l'eterno nella Recherche di Proust* (1967), nuova edizione con il titolo *La musica in Proust* (1978); *Il nipote di Beethoven* (1972); *Goethe, Beethoven e il demoniaco* (1976); *L'idea di Chartreuse. Saggi stendhaliani* (1980); *Beethoven lettore di Omero* (1984).

Crocevia tra romanzo e saggio, *Il nipote di Beethoven* di Luigi Magnani è, in narrazione libera ma non arbitraria<sup>3</sup>, la biografia spirituale del grande musicista tedesco e narra le vicende del tormentato sodalizio tra Beethoven – natura ardente, indomita, ribelle – e suo nipote Karl, figlio del prediletto fratello Kaspar Karl. È un gioco psicologico di sentimenti, di inquietanti ambiguità, di tensioni affettive, di dolcezze e sofferenze; un'avventura spirituale nutrita di gelosia, tradimento, violenza, passione, sullo sfondo di una Vienna romantica e moralista.

L'autore, tramite un abile e camuffato artificio narrativo, ricostruisce il racconto sulla base del carteggio che Karl affidò a Karl Holz (secondo violino del quartetto Schuppanzigh e fedelissimo esecutore delle ultime composizioni del Maestro di Bonn) prima della partenza per l'Italia, dove il reggimento cui apparteneva andava a rinforzare le truppe austriache durante i moti rivoluzionari del 1831.

Beethoven aveva faticosamente sottratto Karl alla potestà materna per educarlo ad una natura eletta, per plasmargli un'*anima bella* (*schöne Seele*), scopo dei filosofi e dei poeti: «mediante mio nipote voglio erigere un nuovo monumento al mio nome». Nel deserto della sua sordità, nella solitaria 'beatitudine' della sua arte, vigilava su quel nipote, sui suoi studi e, nello stesso tempo, sui suoi sentimenti; forse per domarli, così come *Sarastro* – il gran sacerdote del *Flauto magico* mozartiano, nella cui mitica figura Beethoven si riconosceva al punto da firmarsi con tal nome – veglia sulla sua creatura *Pamina*, sottratta alla temibile *Regina della Notte*. Sarà però una lotta difficile contro se stesso e contro il mondo, lotta impari tra ragione e istinto: Beethoven, erede degli ideali dell'Illuminismo, contro il giovane Karl, figlio di una modernità libertina, a tratti torbida e blasfema, dal volto d'angelo e dal cuore corrotto<sup>4</sup>.

Pur nel malsano fascino della sua vita dissoluta, Karl osserva con commozione il grande zio, artista dell'inesprimibile, invasato dal demone della gelosia, eppure ancora 'titano'. Scrive Karl Holz, e con lui il Magnani:

«Se Karl fu colpevole, Beethoven fu talora troppo severo, esigente e forse ingiusto verso colui che egli adorava non più quale forma ideale, ma come creatura terrena e che disdegnava per averlo strappato al suo cielo. Ma egli seppe ritrovare a colpi d'ala il suo regno che, come quello di Prospero, il mago della

<sup>3</sup> Scrive Massimo Mila: «La presenza di Beethoven grandeggia nel libro di Magnani grazie alle specifiche risorse d'un musicologo che domina per lunga esperienza le relazioni e le implicazioni della sua arte con la cultura dell'epoca. Tale specializzazione non impedisce a Magnani d'inserire nei dati documentari un intrigo d'invenzione che ne stimola l'interesse narrativo e consolida la collocazione dell'opera entro il filone settecentesco del romanzo libertino, inteso con la più sobria discrezione».

<sup>4</sup> Cfr. LUIGI MAGNANI, *Il nipote di Beethoven*, Einaudi, Torino 1972, p. 21.

*Tempesta*, non era di questo mondo ma ‘si estendeva più ampio, in altre regioni, dove non si può tanto facilmente raggiungere’. Non è possibile scindere in Beethoven l’artista dall’uomo. Il suo processo formale non astrae dall’elemento sensibile, ma si evolve in concomitanza con esso, e dal momento in cui lo esprime lo purifica da ogni residuo di passione per elevarlo ad una verità più alta. La vicenda umana di Beethoven, che Karl ci narra, potrà essere illuminante se non dimenticheremo per le sue miserie la sua grandezza, per le ombre della sua vita lo splendore della sua opera, che se pur condizionata dalla vita, la vita ha riassorbito in sé senza residuo. Soltanto reciprocamente compenetrandosi, queste diverse realtà diventano ciò che sono, ed è da questo inestricabile intreccio della più profonda espressione sensibile con la più alta espressione spirituale che sorge la totalità del suo essere uomo e artista. Articolando i suoni come parole, Beethoven inserì il dramma umano nella musica, fece della musica il linguaggio dell’anima, che ‘quando parla, ahimè, non parla più’, ma che nel canto suggerisce cose che il linguaggio verbale non è fatto per esprimere»<sup>5</sup>.

Se è vero che Beethoven seppe superare i limiti specifici della sua arte e del suo tempo, è pur vero che trascese anche quelli impliciti della materia passionale che li alimenta. La sua musica sembra, infatti, liberarci dalle stesse passioni che esprime, non distruggendole in noi ma elevandole a tale altezza, da cui possiamo contemplarle, liberati da esse «quasi fossimo simili ad angeli chini sulle vicende degli uomini»<sup>6</sup>.

## 2. *Allegro Spianato. Il racconto di Karl*

Il racconto di Karl prende avvio nel ricordo del sontuoso funerale, il 29 marzo 1827: quella Vienna che aveva tenuto prigioniero il ‘generale della Musica’ – prigioniero e solo, perché non trovò mai un suo pari –, che aveva giudicato un ‘Sabba diabolico’ la sua *Nona sinfonia*, sembrava ora volerlo trattenerne nella solennità della sua stessa *Marcia funebre*, composta per la morte di un eroe<sup>7</sup>, nel pianto di una folla indomita e commossa, tra squilli di trombe lanciati come grida di accusa. Sgomento, rimorso, rimpianto assalgono Karl nel silenzio profondo e compatto del cimitero di Währing accanto al freddo tumulto coperto di corone di alloro, mentre dal fondo della coscienza emergono i desolati ricordi del doloroso abbandono. Anche la maschera funebre ricalca i segni della sofferenza, della «miseria dell’uomo, della umiliazione del vinto»<sup>8</sup>.

<sup>5</sup> L. MAGNANI, *Op. cit.*, p. 24 e sg.

<sup>6</sup> *Ibidem*

<sup>7</sup> È la *Marcia funebre* della *Terza sinfonia*, l’*Eroica*, composta nel 1804 per «festeggiare il sovvenire di un grande uomo» e dedicata a Napoleone Bonaparte.

<sup>8</sup> L. MAGNANI, *Op. cit.*, p. 37.

Malgrado ciò, pur relegato nel suo labirinto come un ‘drago’ incatenato, più volte aveva sussultato il grande zio con impeti di furore, personificando il suo demone in una sovrumana energia creatrice. Un genio che incute ammirazione e timore, un ‘drago’ che attirò a sé, nel suo antro del Tiefer Graben<sup>9</sup> il giovane nipote, sottratto bruscamente alle cure della madre, per educarlo allo studio, per plasmarlo alla musica, per farne una propria egoistica ‘ragione di vita’, un compagno di affetti. Da quel momento gioie e dolori, inquietudini e tormenti sarebbero divenuti le spirali portanti della sua Arte, tregenda di quello sforzo sovrumano, volto a trascendere la realtà fisica della materia sonora per intraprendere i più arditi slanci dell’anima. Slanci che si arrestarono, però, dietro il tradimento delle menzogne che Karl avrebbe imbastito contro il Maestro in tribunale per escludersi dalla rigorosa tutela, a premio di una sconosciuta libertà, dettata dall’insofferenza e dal desiderio di evasione in un effimero mondo di piaceri, che quella stessa Vienna era in grado di offrire.

E mentre Beethoven musicava i versi di Schiller

Ja – wer auch nur eine Seele  
Sein nennt auf der Erdenrund  
Mische seinen Jubel ein!  
Und wers nie gekonnt, der stehle  
Weinend sich aus diesem Bund

[Si – colui che può dire sua / anche solo un’anima sulla terra / unisca il suo giubilo al nostro. / Ma colui che non lo ha potuto / si allontani piangendo dal nostro sodalizio]

Karl tentava di scatenare la sua giovinezza mortificata. Alla tormentosa diffidenza del solitario e inquieto musicista tutto appariva provocazione, ragione di sospetto, perdizione. Risentimento e affetto si contendevano in lui; attese a lungo un gesto di pentimento, pronto al perdono. Riconquistare il nipote significava ritrovare la pace perduta, la possibilità di comporre ancora. Il silenzio però fu, per un lungo periodo, il linguaggio delle loro forti passioni.

Ritornato, dopo nuova battaglia giudiziaria, tutore legale e ‘signore’ della sua giovane anima, i due condivisero un periodo felice ed artisticamente fertile. Negli autunni di Baden, nelle lunghe passeggiate del tramonto, tra le solitudini dell’Helenenthal, Beethoven concludeva la sua *Nona* mentre Karl, anch’egli ‘inebriato d’infinito’, annotava:

<sup>9</sup> Letteralmente ‘Fossa profonda’, era il quartiere di Vienna dove Beethoven viveva all’epoca dell’adozione di Karl.

«Il suo spirito, commosso e esaltato dalla visione del firmamento, sembrava lanciarsi verso quei mondi lontani, affascinato dalla loro realtà misteriosa, animata dal ritmo di una energia creatrice primordiale ed eterna. Cosmo e musica si conciliavano per lui nell'idea di un'armoniosa organicità, estesa dal mondo fisico a quello spirituale per obbedire ad una stessa legge, per appartenere entrambi allo stesso principio originario ed eterno»<sup>10</sup>.

La *Nona* sarà terminata poco dopo a Vienna. Scrive Karl:

«La grande opera era compiuta, e la fatica, sostenuta per anni, sembrava essersi d'improvviso abbattuta sulle sue spalle, la prolungata tensione dello sforzo creativo cedere allo sfinimento. Egli contemplava assorto la sua opera, distaccata dalla sostanza umana che l'aveva nutrita, divenuta quasi a lui estranea per appartenere ora al mondo quale viva testimonianza di grandi speranze»<sup>11</sup>.

La prima esecuzione fu data a Vienna, insieme ad alcune parti della *Missa solemnis*: tre ore di musica che bruciavano sedici anni di lavoro e di vita<sup>12</sup>. Da quel concerto il musicista non si aspettava gloria ma giustizia; era l'occasione per affrancarsi dall'umiliante condizione di 'povero perseguitato', di 'disprezzato musicante austriaco'. Scrive il Magnani:

«Dinnanzi a quel piccolo uomo, che indossava un vecchio frac verde, non possedendone uno nero per l'occasione, emerso dal fondo buio dell'orchestra come dall'oblio in cui era stato relegato, a ringraziare, serio, con semplice e dignitosa calma, quella folla, quasi avesse presentito il valore del dono incompreso, con commosso unanime slancio rese trionfale omaggio al suo genio, s'inclinò dinnanzi alla sua grandezza e alla sua miseria»<sup>13</sup>.

L'autunno viennese, trascorso insieme al nipote, fu foriero di nuova vivacità spirituale per entrambi: Beethoven intraprese la composizione degli ultimi *Quartetti*<sup>14</sup>, Karl componeva versi. La lettura di Omero scan-

<sup>10</sup> L. MAGNANI, *Op. cit.*, p. 72.

<sup>11</sup> *Ivi*, p. 73.

<sup>12</sup> La *Nona sinfonia*, testamento umano e spirituale del musicista, esaltazione del suo credo artistico – «Attraverso la notte verso la luce» – fu eseguita a Vienna il 7 maggio 1824. Dodici anni erano intercorsi dalla composizione dell'*Ottava*, anni di solitudine, miseria e malattia. Richard Wagner apporgerà appropriatamente al travagliato *Primo movimento* il motto del *Faust* di Goethe: «La rinuncia è il tuo destino».

<sup>13</sup> L. MAGNANI, *Op. cit.*, p. 74.

<sup>14</sup> Sono i *Quartetti* commissionati da Nicolas Galitzin e composti nel 1825: il *Quartetto* in Mi bem. maggiore, il *Quartetto* in La minore (il cui *Terzo movimento* porta la didascalia 'Canzoncina di ringraziamento offerta alla divinità da un guarito, in modo lidico') e il *Quartetto* in Si bemolle maggiore con la grande *Fuga* op. 133.

diva le loro serate. Beethoven amava immedesimarsi in Demodoco, l'aedo amato dalla Musa che, nel concedergli un bene e un male, lo privò degli occhi ma gli offrì il dono del canto; si riconosceva anche in Ulisse, che tanto aveva sofferto e sopportato. Immerso nel lavoro fino all'oblio di se stesso, il musicista si abbandonava alla sua Musa con lacerante inquietudine. Scriveva Karl:

«Rinchiuso nella sua stanza a comporre, lo udivo battere furiosamente il tempo col piede, per determinare il ritmo destinato a dare vita e forma all'idea, cantare con quella sua voce incerta nel tono, che la sordità impediva di controllare e di graduare, simile talora a un lamento nello sforzo di riecheggiare quanto, nella sua forsennata concentrazione, l'orecchio interiore riusciva a percepire.

Preso da un raptus agitava talora in alto le braccia, quasi a lanciare in tutte le direzioni la melodia che inseguiva e raggiungeva; la vedeva scomparire e infine la riafferrava senza potersene più separare per dispiegarla nell'arco variopinto delle modulazioni. Così, a suo dire, da questo eroico sforzo della volontà, da questa esaltata tensione emotiva nascevano le sue opere che erano tutte, come la *Missa solennis*, "*Bitte um inneren und äusseren Frieden*, – preghiera per la pace interna ed esterna – *über alles ... Sieg! – soprattutto ... Vittoria!*"

Quando riappariva sulla soglia della sua officina, sconvolto, smarrito come si fosse allora risvegliato in un mondo estraneo, il volto duramente segnato dalla lotta con l'Angelo, ne ero attratto e respinto. Mi incuteva ammirazione e timore. La sua grandezza stava a misurare la mia mediocrità, a rendermi consapevole del mio nulla. La sua voce risuonava in me come vano richiamo, la luce dei suoi ideali feriva i miei sensi sempre in agguato. La mia anima era allora nel sangue»<sup>15</sup>.

Solo nella musica infermità e miseria gli si tramutavano in vigore e pienezza di vita, il dolore in gioia: «Durch Leiden Freude». Ma presto quel dolore non avrebbe conosciuto più confini, alimentato come fuoco dal nuovo abbandono dell'adorato nipote, proteso all'inseguimento di rinnovate chimere come promesse di felicità<sup>16</sup>. Tra queste le trame ordite dal perverso barone August von S. – moderno Mephisto dal malefico influsso – e l'infatuazione per l'attrice Leonora, donna esperta di vita e di amori, che ben gradiva la compagnia di giovani ardimentosi dai cognomi altisonanti. Due forze opposte, il Bene e il Male, contendevano l'anima di

<sup>15</sup> L. MAGNANI, *Op. cit.*, pp. 82-83.

<sup>16</sup> L'ansia, il sospetto della vita segreta che il nipote potesse condurre nella malia di Vienna, uniti al forte senso di protezione verso la fragilità di quella giovinezza, condurranno Beethoven fino alla penosa umiliazione di seguire Karl ad un ballo mascherato in cui sarà costretto a ballare, goffo e tarchiato, tra l'ilarità dei presenti.



Karl come l'Angelo e il Diavolo delle iconografie medievali, entrambi minacciosi di abiura e castigo.

Beethoven, pur solo, continuò ad amarlo, ad illudersi del suo affetto, della sua 'anima bella'; ma presto il silenzio fisico e affettivo di Karl avrebbero opacizzato il deserto della sua anima. Gli scrisse:

«Colui che pur non avendoti dato la vita te l'ha mantenuta e, ciò che più vale, si è preso cura della formazione del tuo spirito, ti prega con tutta l'anima di camminare sull'unica vera via della bontà e della rettitudine. Addio!»<sup>17</sup>

### 3. *Mestamente. Il crepuscolo*

Amarezza, sdegno, sospetto, rimprovero ed esortazione erano le diverse contraddittorie espressioni di uno stesso sentire, umiliato e deluso. E lo spettro della morte nell'abbandono rendeva ancora più struggente l'invocazione di aiuto. L'amore non ricambiato fu sventura per entrambi. Karl decise per un distacco definitivo, senza ritorno: abbandonare il grande zio alla sua Musica, alla sua rete notturna di sogno, dove solo il barlume intellettuale sorride.

Forse non sospettò neanche quale disperato dolore gli avrebbe inflitto, mentre prostrazione e annientamento intorpidivano la sua giovane anima, ormai sempre più vicina alla morte che, come in un mosaico, avrebbe frantumato gli inappagati desideri e i sogni delusi. In Karl prese allora forma il progetto del suicidio, anelito estremo di un'anima libera e liberata, dileguata nell'aria, nella luce, nel tutto: «se non mi è stato concesso di divenire un poeta nella vita, potrò almeno divenire, morendo, una poesia»<sup>18</sup>.

Comprò la pistola con l'orologio d'oro donatogli dallo zio – e fu come se ricevesse l'arma dalle sue mani –, salutò la madre, che non intese l'addio, si portò a Baden, alle rovine di Rauhenstein, dove Dio aveva parlato al musicista «con la voce delle acque, del vento, del tuono. Qui, ricurvo sul taccuino, aveva cercato di esprimere in note emozioni ineffabili. Ed era qui che io volevo morire. Egli avrebbe compreso»<sup>19</sup>. Ma sul confine dell'ignoto, sotto l'enigma del cielo stellato, provò pietà di se stesso. Tentò lo sparo fatale, ferendosi alla tempia.

Quell'arma aveva colpito anche l'anima di Beethoven, gli aveva spento lo sguardo, lo aveva reso immagine concreta del dolore. Ormai apatico,

<sup>17</sup> L. MAGNANI, *Op. cit.*, p. 109 e sg.

<sup>18</sup> *Ivi*, p. 128.

<sup>19</sup> *Ivi*, p. 130.

privo di ogni gioia, con lo sguardo vitreo dei folli e prigioniero di se stesso, intonava i silenti addii nel *Lento* dell'ultimo *Quartetto*, in cui «la pace non è che dolore dominato, il riposo rassegnazione ed estrema rinuncia; elegia pervasa di intimo, religioso raccoglimento, che racchiude il palpito appassionato e represso di una sofferta esperienza umana»<sup>20</sup>.

Torpore fisico, depressione dell'anima richiamata all'eterno assillo dell'essere e non essere, tra imperativo razionale e istinto – quell'*Es muss sein* scritto nel finale del *Quartetto* – minarono la sua salute affrettandone il disfacimento. Si affastellavano nella sua mente idee per il *Faust*, per due Oratori – *Saul* e gli *Elementi* – per l'*Ouverture* sul nome di Bach, per la *Decima sinfonia*: nella febbre della pleurite presero forma astratta ed enigmatica temi su temi, indecifrabili come formule algebriche, superstiti relitti del grande naufragio dell'anima, che traevano vigore dalla sua grigia stanza dove si annidavano miseria, malattia, dolore, morte.

Karl, arruolatosi in caserma dopo l'inafausto gesto per incontrare una morte più dignitosa<sup>21</sup>, era nel frattempo partito per il reggimento di Iglau, al confine moravo. Finalmente 'libero' dalla schiavitù degli affetti familiari, si ritroverà presto in una folla di indifferenti, immerso in un vuoto profondo, dal quale tenterà di espiare il dolore inferto al nobile zio, 'tutore' della sua vita e dei suoi valori, che si stava spegnendo<sup>22</sup>. In tale smarrimento Karl tenterà di ricomporre i manoscritti degli ultimi tre *Quartetti*, pagine sublimi intrise di pianto, delicata elegia di dolore, dove i battiti del canto non appartengono più alla forma musicale ma al cuore che Karl aveva fatto sanguinare:

«La musica costituì l'oggetto del suo amore, non io. Io diedi solo corpo a un'ombra che era in lui; m'identificai col male che, come veleno, esalta e deprime. Se i mistici ebbero la rivelazione dell'essere dal nulla, egli dalla sofferenza ricevette la gioia, seppe trarre dal male il bene. E fu salvo. [...] Io aspirai alla libertà, e sono rimasto schiavo delle passioni, desiderai come lui di vivere mille volte la vita, di affermarmi vittorioso nell'arte, e mi arrestai deluso ai suoi margini. Tentai di por fine ad una esistenza senza più luce, e non ho compiuto che un gesto teatrale. Volli divenire un uomo, e non sono stato che un cattivo attore. Ho cercato di sottrarmi al vincolo del suo affetto, ma, appena mi mancò, è stato come se il timone della mia barca fosse caduto nel mare. Nessuno, quando esco, cerca di trattenermi, né attende ansioso il mio ritorno. Nessuno sorveglia i miei atti, né vigila trepidante sulla mia vita. Sono libero, nessuno mi ama. *Il nipote di Beethoven*»<sup>23</sup>.

<sup>20</sup> *Ivi*, p. 138.

<sup>21</sup> La scelta della vita militare fu una grande delusione per Beethoven che considerava i soldati «schiavi venduti per pochi soldi».

<sup>22</sup> Beethoven morì a Vienna il 26 marzo 1827.

<sup>23</sup> L. MAGNANI, *Op. cit.*, p. 151 e sg.

#### 4. Duetto. L'equilibrio degli opposti

La relazione tra le opere di un musicista e il pensiero che le genera è spesso problematica. È un problema che tocca Beethoven così come tutti coloro che hanno rivoluzionato il modo stesso di pensare, fare ed eseguire musica: in che termini si può parlare di una filosofia o di un'estetica beethoveniana? I grandi artefici delle più importanti 'rivoluzioni di linguaggio' hanno, nelle loro opere, un tale potenziale sovversivo non solo artistico ma di pensiero in senso lato da stimolare la critica a superare il giudizio limitatamente estetico (di valore) ed a rivolgersi involontariamente, suo malgrado, a categorie di giudizio di tipo filosofico<sup>24</sup>.

Aderendo con slancio sin dalla giovinezza al movimento innovatore dell'*Aufklärung*, Beethoven entrò presto in contatto con i principi fondamentali della morale kantiana; la visione laica e prometeica dell'Illuminismo tedesco – «sapere aude!» esemplifica Kant, parafrasando Orazio – trovò proprio in Beethoven la massima realizzazione<sup>25</sup>. Il rapporto con la filosofia di Immanuel Kant è tutt'oggi affascinante perché investe direttamente il nucleo centrale del pensiero musicale beethoveniano: l'evoluzione della *forma-sonata* e il conflitto libertà/natura.

La *forma-sonata* di Haydn era ancora alla fine del '700 uno strumento narrativo ricco di potenzialità: in una cornice di matrice illuministica, i sentimenti trovano ampio spazio e la musica intraprende un avventuroso percorso di cui il musicista tiene ben salde le fila. Ciò nonostante è un'arte che rimane nell'ambito dell'espressione degli *affetti* e dell'articolazione del sentimento, seppur nelle sue mobili sfaccettature. Se vi è "conflitto" esso deve sempre ricomporsi; è opera narrativa, non dialettica. Per spiegare il rapido evolversi della *forma-sonata* nell'arco di una ventina d'anni risulta piuttosto utile la filosofia kantiana e, in particolare, il suo senso della libertà, intesa come libertà di conoscere, rientrando ancora nella civiltà dell'*Aufklärung*, e soprattutto come possibilità di libero agire morale per l'uomo: non è un caso, infatti, che la frase conclusiva della *Critica della ragion pratica* – «la legge morale in noi e il cielo stellato sopra di noi» – fu trascritta da Beethoven in uno dei suoi *Quaderni*, il suo unico legame degli ultimi anni con il mondo esterno<sup>26</sup>. Se è vero che per poter riconoscere

<sup>24</sup> Cfr. ENRICO FUBINI, *Il pensiero musicale del Romanticismo*, EDT, Torino 2005, p. 39 e sg.

<sup>25</sup> Cfr. l'insuperata analisi di Luigi Magnani (*L'antinomia kantiana e i due principi della forma-sonata*) in ID., *I Quaderni di conversazione di Beethoven*, Riccardo Ricciardi Editore, Milano-Napoli 1962, pp. 79-90.

<sup>26</sup> A causa della sordità degli ultimi anni, non era dato comunicare con lui se non per iscritto (come testimonia, tra gli altri, FERDINAND HILLER, *Aus dem Tonleben unserer Zeit*,

una “legge” bisogna essere liberi – dal momento che potremmo anche decidere di non seguirla – allora è altrettanto vero che noi ci accorgiamo di essere liberi solo allorché siamo obbligati da un dovere: la libertà è la *ratio essendi* della legge morale (senza la quale la legge morale non esisterebbe) ma la legge morale è la *ratio cognoscendi* della libertà (senza la quale non ci accorgeremmo di essere liberi). È dunque la legge morale che dimostra l’esistenza della libertà in noi<sup>27</sup>.

Nella musica beethoveniana agiscono due opposte forze e, di conseguenza, due principi generatori. «Nell’anima come nel mondo fisico – scriveva il maestro di Bonn – agiscono due forze entrambe ugualmente grandi, ugualmente semplici, desunte da uno stesso principio generale: la forza di attrazione e quella di repulsione». In tal modo Beethoven riformula quell’originario impulso insito nella materia, individuato da Kant nei *Fondamenti metafisici della scienza della natura* (1786): Beethoven inaugurerà nella musica, come già Kant nella filosofia, la concezione dei *principi opposti* – *widerstrebende* e *bittende Prinzip*, *principio di opposizione* e *implorante* – contraddistinti l’uno da un primo tema di vigore ritmico, concisione melodica e decisa determinazione tonale, l’altro da un secondo tema caratterizzato da indeterminatezza tonale ed afflato amabile e accomodante. Una lotta tra senso e ragione, kantianamente intesi: l’istinto negativo della materia contro l’istinto costruttivo della forma. Il *principio di opposizione* incorpora in sé, con la sua forza di espansione, il *principio implorante* conferendo alla musica quella *vivente unità* che Hegel, continuando la dialettica delle antinomie kantiane, andava in quegli anni elaborando.

Ma il conflitto non è sempre aperto, chiaro e marcato: l’elemento contrastante del secondo tema può essere contenuto già nel tema principale (*Sonata* op. 106), o lo stesso motivo iniziale racchiudere *in nuce* entrambi i temi (*Lex Adieux*). L’idea accoglie virtualmente in sé il divenire melodico, armonico e ritmico: l’impulso vitale genera la forma, perché la musica «dal cuore possa di nuovo andare ai cuori». Tuttavia l’antinomia tra libertà e necessità, tra mondo etico e natura, come si profila nel Kant precritico e come si preciserà nel Kant critico, non genera alcun conflitto; e, a differenza di Beethoven, manca dunque il senso del divenire storico

Neue Folge, Leipzig 1871, pp. 169 e sgg.). I centotrentasette Quaderni superstiti dei quattrocento rinvenuti alla sua morte sono quanto ci resta di ciò che costituì il suo fragile ponte col mondo. Beethoven stesso, porgendo uno di questi quaderni al giovane artista A. von Zuccalmaglio, che si era recato a visitarlo, rivelava: «in tal modo non sono del tutto separato dal mondo e da coloro che mi amano».

<sup>27</sup> Per approfondire cfr. l’introduzione di Vittorio Mathieu (pp. V-XXX) a IMMANUEL KANT, *Critica della ragion pratica* (a cura di V. Mathieu), Bompiani, Milano 2004.

generato dal conflitto. L'atteggiamento prometeico beethoveniano – l'uomo che si erge «frei aber einsam», libero ma solo – è più vicino alla “concordia discors” che Friedrich Schiller, e con lui i primi romantici, andavano in quegli anni professando.

Le similitudini con Kant terminerebbero qui. Anche il concetto di Natura, sintomatico della produzione beethoveniana, parrebbe profondamente diverso: regno della necessità per Kant, retto da leggi che l'uomo può conoscere tramite l'esperienza; mondo animato da un soffio divino panteisticamente sentito sarà, invece, la natura proteiforme della *Sinfonia Pastorale*, luogo di un'esperienza privilegiata di carattere mistico. In quegli stessi anni – scrive acutamente il compositore Francesco d'Avalos – con la consapevolezza dell'Io Assoluto è nata una musica autonoma, auto-sufficiente, non più legata alla Poesia; mai come allora la Coscienza ha celebrato se stessa. Da ciò è nata la musica assoluta, dipendente solo da sé, che nei momenti più significativi ha rappresentato ed espresso la Soggettività. In questa intuizione della centralità dell'Io nasce il Romanticismo<sup>28</sup>.

##### 5. *Fuga. Un insolito destino*

Il concetto di linguaggio musicale è per noi oggi un'ovvietà: ma dal Settecento all'incipiente Romanticismo, Poesia e Musica sono arti che tendono ad unirsi e a separarsi, pur rivendicando ognuna la propria autonomia<sup>29</sup>. A tal riguardo, le esperienze artistiche di Beethoven e di Goethe rivelano un quadro di connessioni e interrelazioni straordinariamente sintomatico ed esemplificativo<sup>30</sup>.

Il pensiero musicale di Goethe, come il pensiero letterario di Beethoven, non furono organici; tra lettere e testimonianze se ne possono solo racco-

<sup>28</sup> Cfr. FRANCESCO D'AVALOS, *La crisi dell'Occidente e la presenza della storia. Il significato del Ventunesimo Secolo attraverso l'evoluzione della musica*, Bietti, Milano 2005. Il libro riassume la visione della musica connessa con altri aspetti della coscienza. L'evoluzione della musica rappresenta lo strumento con cui leggere la condizione della società che la esprime e che fa riconoscere la pericolosa crisi cui versa la Civiltà Occidentale. Da musicista, da uomo di pensiero e di ricerca, d'Avalos medita sull'idea della cultura, e quindi sull'arte, e sottolinea i livelli raggiunti da questa in Occidente durante il secolo XIX, in sintonia con il senso profondo della sua storia.

<sup>29</sup> Cfr. CARL DAHLHAUS, *Musikästhetik*, Laaber-Verlag, Laaber 1986; trad. it (a cura di R. Culeddu) *L'estetica della musica*, Astrolabio-Ubaldini, Roma 2009, p.40 e sg.

<sup>30</sup> Connessioni già indagate da Luigi Magnani in *Beethoven, Goethe e il demoniaco*, Einaudi, Torino 1976. Per un più completo approfondimento aggiungiamo: CARL DAHLHAUS, *Beethoven e il suo tempo*, EDT, Torino 1990; ROMAIN ROLLAND, *Goethe e Beethoven*, Harper & Brothers, New York-London 1931; LUIGI RONGA, *Goethe e la musica* in «La Rassegna Musicale», XXIV, aprile-giugno 1954.

gliere citazioni e spunti occasionali. Goethe conosce Beethoven ai bagni termali di Teplitz nel luglio 1812. Dopo averlo ascoltato al pianoforte annota: «suona in modo delizioso». Quindi scrive alla moglie Christiana: «non ho mai visto un artista più energico, più profondo». Si stupisce del suo talento (lo farà anche per il dodicenne Felix Mendelssohn e per la giovanissima Clara Wieck, futura moglie di Robert Schumann) ma di fronte a quella natura sregolata e quasi demoniaca l'ammirazione si tramuta in diffidenza. Il giudizio finale tuona come condanna: «Beethoven è una natura totalmente sfrenata!». Gli preferirà il composto pianista Hummel, ospite a Weimar, paragonato a Napoleone per la sua innata facilità di “essere in armonia” in ogni circostanza, di passare indifferentemente da un *Adagio* ad un *Allegro*.

Beethoven, che custodisce con cura nella propria biblioteca i 24 volumi del *corpus* di scritti di Goethe, è invece fortemente attratto dallo spirito del poeta. Gli scriverà per anni, ricordando le ore felici del loro incontro: gli mostra venerazione, promette di musicare le sue poesie (alcuni *Lieder* risalivano già agli anni 1809-1811), auspica un sodalizio artistico per musicare l'*Urfaust*, chiede finanziamenti per la *Missa solennis*. Ma nonostante l'ammirazione dei comuni amici Clemens e Bettina Brentano – i primi a riconoscere in Beethoven il “maestro dell'arte profonda”, capace di schiudere un nuovo ciclo allo spirito dell'uomo rivelando la presenza del Divino nel Creato – Goethe non risponderà mai alle lettere del musicista. In quel silenzio naufraga la loro amicizia.

Dal canto suo, Goethe è ostile alle innovazioni che non corrispondano ai propri ideali estetici. Si oppone all'idea romantica della Musica quale “filosofia dell'inesprimibile”, superiore persino alla Poesia, culmine dell'esperienza estetica; osteggia la tendenza al “naufragio del *logos*” nell'emozione musicale. Considera l'Opera lirica non come sintesi artistica, ma artificiosa *contaminatio* fra mezzi espressivi eterogenei, dove la musicalità dei versi rischia di degenerarsi nella forza di suggestioni musicali. Eppure Goethe sarà, per la liederistica romantica, un pilastro letterario, come lo fu Petrarca per il madrigale e Metastasio per il melodramma.

Beethoven, dunque, dovrà arrendersi all'idea di musicare l'*Urfaust*. Nel 1824 confida alla Società degli Amici della Musica di Vienna che preferisce «mettere in musica Omero, Klopstock o Schiller», i poeti che dalla natura, dalla religiosità e dal sentimento hanno colto ed espresso il sublime. Aveva già scritto che «se Goethe è magnifico per l'intelletto, Schiller lo è per l'intelletto e per il cuore», aggiungendo: «Goethe è un egoista!». Replica del poeta: «I tedeschi si accapigliano per sapere chi, fra me e Schiller, sia il più grande. Dovrebbero rallegrarsi di avere due gagliardi come noi su cui poter discutere!».

Goethe non si ravvedrà mai su Beethoven, a differenza dell'amico Zelter che, se nel 1808 aveva espresso giudizi negativi e beffardi sul titanismo beethoveniano («con stupore e spavento si vedono dei fuochi fatui all'orizzonte del Parnaso, dei talenti della maggior importanza, quali Beethoven, impugnare la clava di Ercole per schiacciare le mosche»), nel 1827 collaborerà di persona alle trionfali esecuzioni della *Missa solemnis* e della *Nona Sinfonia* a Berlino.

Eppure, alla fine del percorso artistico, come Goethe, che dopo aver costruito per Faust il paradiso terrestre lo farà ascendere al cielo del paradiso cattolico, così Beethoven, dopo aver cantato nella *Nona* la fratellanza, volgerà l'ispirazione al sacro, proponendosi di comporre una terza *Messa* o un *Oratorio* per cantare la riconciliazione del mondo antico con il mondo moderno<sup>31</sup>.

Nella scena finale del *Faust*, nella coreografia delle gole montane (*Bergschluchten*) con dirupi, torrenti, antri, eremiti e leoni, fino al coro mistico dei *fanciulli beati* che coronano l'apparizione della *Mater Gloriosa*, Goethe fonde immagini tradizionali di misteri religiosi cattolici con sfondi di pittura medievale per dare veste sensibile alla sostanza religiosa della trasumanza di Faust nel doppio movimento dell'anima verso il cosmo e del cosmo verso l'anima. Ad un'attenta osservazione si comprende però che Goethe mira non tanto alla rappresentazione dell'aldilà quanto alla realizzazione drammatica del gioco delle interferenze tra le opposte, ma non avverse, forze della Natura e dello Spirito. Per questo motivo il *Faust* resta fino all'ultima scena non dramma della trascendenza ma «dramma della demiurgia immanentistica creatrice di armonie cosmiche eternamente rinnovantisi»<sup>32</sup>. Virtù animatrice: l'amore, *eros* concepito come eterno principio femminile.

Anche la *Nona sinfonia* di Beethoven è aspirazione alla suprema armonia. Con il corale finale il musicista trasforma la sinfonia in un oratorio religioso e, allo stesso tempo, profano, nell'oratorio della propria religiosità laica fondata sul sentimento dell'amore per l'umanità intera, della lotta per la Libertà e per l'affermazione della dignità umana. Dal vuoto esistenziale delle 15 battute iniziali di *quinte vuote* all'innodia bacchica dei versi di Schiller si snoda la *Weltanschauung* beethoveniana in un finale che, come il *Faust*, presenta una duplice soluzione, laica e religiosa, che si concilia nella *fuga* a due voci<sup>33</sup>.

<sup>31</sup> Cfr. ROMAIN ROLAND, *Vie de Beethoven*, Librairie Hachette, Paris 1917, p. 70.

<sup>32</sup> Cfr. LADISLAV MITTNER, *Storia della Letteratura tedesca II, Dal Pietismo al Romanticismo (1700-1820)*, Einaudi, Torino 2002, Tomo Terzo, par. 474 (*La coreografia pseudocristiana dell'ultima scena del "Faust"*).

<sup>33</sup> Particolarmente interessante risulta essere a riguardo L. MITTNER, *Op. cit.*, par. 451 (*Beethoven. L'arte «metafisica» della vecchiaia e la lotta contro il sistema metternichiano*).

Con Beethoven la *sinfonia* stessa è, in quanto forma di musica assoluta, rappresentazione della Coscienza nei significati e nelle strutture così come si erano andati costituendo, alla luce dell'egemonia della soggettività, nell'evoluzione dell'Occidente. La *Nona* di Beethoven, come le grandi sinfonie del XIX secolo, si propongono come «sintesi totale del Reale poiché rappresentano, nella forma chiusa, il significato più profondo dell'esserci dell'Uomo nell'Universo e come autocoscienza della Realtà»<sup>34</sup>. Sono il dramma in musica della presenza dell'Uomo e della Storia nella Realtà. La musica, divenuta *sostanza dinamica dell'Io*, afferma la Libertà, concretizza l'aspirazione dell'uomo alla Totalità<sup>35</sup>.

Beethoven, come Goethe, ha coscienza della forza spirituale tedesca: un nuovo umanesimo, indipendente e dominante sulla cultura europea. Entrambi, in realtà, si oppongono all'arte morbosamente romantica che deforma il sentimento del sublime, ed utilizzano forme salde e organiche, ben lontane dalle vaghe immagini del sogno, che vivono la propria dialettica nella conciliazione di forze opposte: un'arte ispirata agli ideali umani, ai valori dello spirito, e che investirà l'uomo nella totalità delle sue aspirazioni.

Oltre un secolo più tardi, respirando già aria di crisi della civiltà occidentale, Thomas Mann, lo scrittore dell'antitesi tra vita e spirito, che "sente" nella musica la forza oscura della disgregazione, farà dire al protagonista del *Doktor Faustus*, Adrian Leverkühn, musicista immaginario intento a progettare la sua opera fondamentale: «Ho trovato ciò che non deve essere! Ciò che è buono e nobile, ciò che si dice umano, benché sia buono e nobile. Ciò per cui gli uomini hanno combattuto, per cui hanno dato l'assalto alle rocche. Ciò che i vincitori hanno annunciato trionfanti, ecco, non deve essere. Venga ritirato. Io lo voglio ritirare». E alla domanda «cosa vuoi ritirare?» risponderà: «La *Nona Sinfonia!*»<sup>36</sup>.

<sup>34</sup> FRANCESCO D'AVALOS, *Op. cit.*, p. 73 e sgg.

<sup>35</sup> Cfr. *Ivi*, pp. 77-78 e 93-94.

<sup>36</sup> THOMAS MANN, *Doktor Faustus*, cap. XLV.



LUIGI TODISCO, *Rilievi romani con ghirlanda, maschera gorgonica e strumenti di lavoro a Orsara di Puglia (Foggia)*

GIUSEPPE MASTROMARCO, *Il Diverso, dalla Grecia antica al mondo contemporaneo*

ANNA TIZIANA DRAGO, *Commento all'epistola I di Claudio Eliano*

PIERLUIGI PERRONE, *Men. Georg. 77s. e la tradizione di un apóphthegma sulla povertà*

MARIO ANDREASSI, *Barbieri, umorismo e la redazione del Philogelos*

DOMENICA PAOLA ORSI, *Le pere di Catone l'Uticense (Plutarco, Cato Minor 46,4)*

NICOLA BIFFI, *La Giudea e i Giudei nella Geografia di Strabone*

ANDREA FAVUZZI, *L'«Eracleide» nascosta della Suda*

ANDREA FAVUZZI, *Congetture su due frammenti anonimi della Suda*

CLOTILDE CRACA, *Marziale 12,38 e 39: ritratti di damerini*

FEDERICA MONTELEONE, *Tempi e strumenti di potere nella Puglia meridionale tra età bizantina e normanna*

ALESSANDRA MASTRODONATO, *Cittadinanza e mestiere: appartenenza corporativa e privilegi nella Napoli moderna (secc. XV-XVIII)*

ANTONIA ACCIANI, *Petrarca e i nipotini*

MONIA DE BERNARDIS, *Forme e retorica del conflitto nell'Agata di Luca Riccio*

EMILIO FILIERI, *Mater dolorosa e mulier giacobina. Momenti e scritture in Eleonora de Fonseca Pimentel*

STEFANIA RUTIGLIANO, *Al centro della circonferenza: la poesia di Emily Dickinson*

ROSSELLA ABBATICCHIO, *Speed reading e educazione letteraria: un esperimento "di classe"*

ALESSANDRO CAZZATO, *Variazioni beethoveniane. Luigi Magnani tra saggio e romanzo*

ANTONIO GIAMPIETRO, *I sistemi impossibili: filosofia e libertà in Renato Serra e Charles Péguy*

ROSANNA BIANCO, *Ordini monastici, spazio sacro e liturgia. Gli altari della basilica di S. Caterina d'Alessandria a Galatina*

ANDREA LEONARDI, *Gio Antonio Sauli e una lettera di Giovanni Battista Manzini. Su dieci quadri di Guido Reni acquistati da Anton Giulio I Brignole-Sale*

CHRISTINE FARESE SPERKEN, *Il nero nell'arte sacra contemporanea*

NICOLA ZITO, *Dinamiche di un recupero "reportagista". La "Scuola di piazza del Popolo" tra Pop Art e tradizione*

ALESSANDRA GIANNELLI, *Le Isole Tremiti nella realtà e nella cinematografia*

GIANVITO CAMPANILE, *Il culto di un Santo come "risorsa" per rafforzare un'identità territoriale e culturale in era di globalizzazione*

ANNAMARIA DICHIO, *Le possibilità di realizzazione dell'etica del discorso di K. O. Apel*

SABINO PAPARELLA, *Di comune disaccordo. Il "paradosso democratico" da Chantal Mouffe a Jacques Rancière*

DOMENICA DISCIPIO, *Viaggiare in terre notturne Loren Eiseley e l'antropologia onirico-futurista di The Night Country*

*Direttore Scientifico:*

GRAZIA DISTASO

*Direttore Responsabile:*

PIETRO SISTO