

P. Alessandro Polito

CODA DI GATTO CON LATTINA

IL LIBRO. Sareste in grado di definire il rapporto tra la coda di un gatto e la condizione post-moderna? o tra un paio di calze autoreggenti e una sinfonia di Berlioz? Sapevate che l'*Inno alla Gioia* è "nascosto" dentro tutti i movimenti della *Nona*? O che la "spazializzazione" dei suoni non è un'invenzione di Webern ma di Prokof'ev? Queste e altre amenità in un volume che contiene una serie di profonde, documentate, rigorose e originali analisi musicali - tra le quali spicca quella sul pensiero di Azio Corghi - più due brillanti interviste: al duo di comici Ficarra e Picone e al direttore d'orchestra Gabriele Ferro.

L'AUTORE. P. Alessandro Polito collabora come critico musicale con la Fondazione Teatro Massimo di Palermo. È diplomato in *Composizione, Pianoforte* e in *Musica corale e Direzione di coro*. Si è perfezionato con Salvatore Sciarrino e poi con Azio Corghi, diplomandosi presso l'*Accademia di Santa Cecilia* di Roma. Ha conseguito la laurea in *Filosofia* e il *Dottorato di Ricerca* in "*Uomo e ambiente*" entrambi con tesi di argomento musicale e sotto la guida di Armando Plebe. È autore di *Pedagogia per la nuova musica* (Armando, Roma), del *Breve corso di storia della musica in 6 ore e 30* (Mnemes, Palermo) e di *Herr Kompositor – Comporre è un gioco da bambini!* (Mnemes, Palermo). Per la sua attività gli è stato conferito un *Premio UNESCO* nel 2004.

P. Alessandro Polito

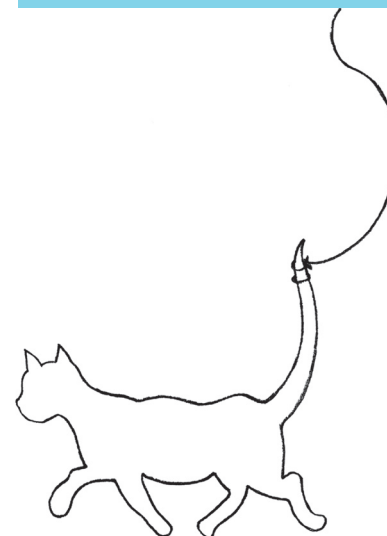
CODA DI GATTO CON LATTINA

P. Alessandro Polito



CODA DI GATTO CON LATTINA

OLTRE IL POSTMODERNO:
SAGGI SU MUSICA E TEATRO



7 - BEETHOVEN – SINFONIA N.9 OP.125

7.1 - Un fiume d'inchiostro

Sulla *Nona* sinfonia sono stati versati i proverbiali fiumi d'inchiostro: così facendo, però, si è un poco offuscato - l'inchiostro macchia, è cosa risaputa - il testo beethoveniano. Riteniamo che il lavoro di Massimo Mila (il celebre *Lettura della Nona Sinfonia*) resti ancora insuperato per chi fosse interessato ad una cronistoria completa della gestazione dell'opera (dai primi abbozzi del 1812 alla prima esecuzione - il 7 maggio 1824, con applausi a scena aperta - trascorrono ben 13 anni), degli aneddoti, della commissione da parte della *Philharmonic Society* di Londra, delle opinioni dei contemporanei e delle ipotesi formulate dagli studiosi sino all'epoca della stesura del volume.

Le diverse posizioni riportate appaiono, oggi, abbastanza simili: ad esempio, per un dato movimento si indaga intorno a quale punto inizi lo *sviluppo* o da quale prenda avvio la *ripresa*, senza sostanziali differenze tra una interpretazione e l'altra. Qual è, in fondo, il miglior modo per perdere di vista il quadro generale? Perdersi nei dettagli. In genere, si parla di *forme* come se fossero *contenitori chiusi*, dimenticandosi che questa è la visione consegnataci dalla scuola: nel caso di Beethoven, sempre in lotta con la forma, l'eccezione, invece, costituisce la regola.

La lente della critica, infine, è usualmente puntata sull'ultimo movimento che contiene *una* versione in musica - ne esistono almeno altre quaranta, infatti, molte delle quali precedenti quella di Beethoven - dell'Inno *An die Freude* (*Alla Gioia*) di Schiller.

Anche le analisi più recenti sono *in parte di seconda mano*: prendono le mosse da altre analisi - talune anche rigorosissime - risalenti al secolo scorso e date assolutamente per "certe". Il fatto che siano "certe" non significa, però, che siano anche esaustive. Potrebbe esservi, infatti, una *falla sistemica* che si presenta come una *costante* in tutte le incastellature teoriche che abbiamo avuto occasione di visionare: si da per scontato che il tema dell'ultimo movimento, essendo stato concepito da Beethoven parecchi anni prima - per di più su un calco mozartiano: la melodia del *Misericordias Domini cantabo in aeternum*, K.222, che Beethoven avrebbe ascoltato nel 1820 - ed essendo stato utilizzato in almeno altre due occasioni dal compositore con qualche piccola variazione (nella cantata *Il glorioso momento* e nella *Fantasia Corale*) non sia imparentato con tutto ciò che lo precede. La creatura beethoveniana appare sì come un *capolavoro assoluto* ma costituito da quattro mostri privi di rapporti intrinseci - ripetendo così il giudizio emesso da Schumann per la sonata in Sib min. di Chopin.

Possibile che Beethoven - abituato a costruire i suoi temi da bravo artigiano, *sezionandoli, ricorrendo anche a operazioni modernissime di taglia-&-incolla*, con una passione e una pazienza certosine - abbia per davvero fatto una cosa del genere? Abbia, cioè, creato nel suo laboratorio tre creature insolite per poi innestarle dentro una quarta - senza che questi tre *ceppi virali* abbiano alcun rapporto né tra di loro né con *l'organismo-ospite*? Si tratterebbe di una operazione di altissima ingegneria genetica, *alla Strawinsky*. E in parte lo è.

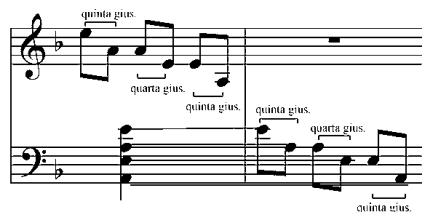
Abbiamo, però, provato a capovolgere il problema chiedendoci *se invece non siano i primi tre tempi a derivare in qualche modo dalla Freudmelodie* (la melodia dell'*Inno alla gioia*). Anzi, abbiamo osato ancora di più, ricercando una Grundgestalt, una *figura-base* da cui derivi, per sezionamento e/o operazioni simili, *il materiale di tutta* la sinfonia.

In altre parole, ci siamo chiesti se il contenitore (il quarto movimento con il suo tema caratteristico) non sia anche il contenuto (degli altri tre movimenti e temi principali). Tale modo di ragionare rispecchierebbe il procedimento compositivo tipico del Beethoven del cosiddetto “terzo stile” (di cui la *Nona* fa parte): il materiale germoglia sotto i nostri occhi e assistiamo alla creazione di un cosmo, al nascere di una vita.

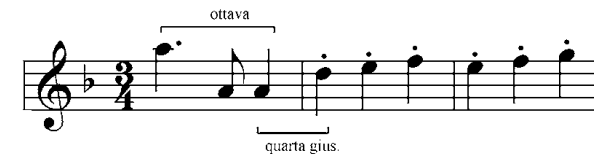
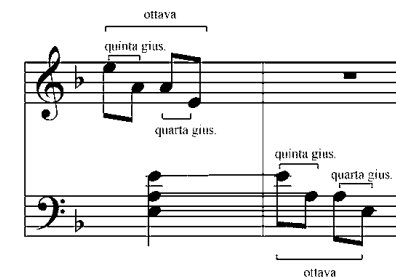
Se la nostra ipotesi di lavoro si rivelasse fondata, si getterebbe una nuova luce sulla presenza dei temi dei primi tre movimenti all'interno dell'ultimo: esso risulterebbe una sorta di *scigno* delle meraviglie, un *meta-movimento* contenente non solo frammenti degli altri movimenti ma soprattutto il *meta-tema* capace di molteplici germinazioni. Si tratterebbe dell'anticipazione di un concetto in qualche modo *affine* a quello novecentesco di *frattale*: una figura modulare, costituita da tante versioni più piccole di se stessa. Non c'è da meravigliarsi: tale concetto è già alla base del primo movimento della *Quinta sinfonia*. Era allora il caso di setacciare da cima a fondo la partitura.

7.2 - Dov'è la Grundgestalt?

Le primissime battute della sinfonia sono rivelatrici del legame tra i primi due movimenti della *Nona*. È l'accordo della prima battuta (le *quinte vuote nebulose*, così come le definisce la critica di stampo tradizionale) a determinare la melodia in tutti i suoi rapporti:



Essa, in sostanza, non è altro che un arpeggio dell'accompagnamento e ne rispetta esattamente l'ordine delle parti o voci: il che era stato sempre notato (anche se non precisamente in questi termini). Sintetizzando ulteriormente, si vede come tali relazioni intervallari siano imparentate con la testa del tema del secondo movimento, il celebre *Scherzo*:



L'incantesimo, però, parrebbe qui spezzarsi. Il resto della sinfonia sembrerebbe non avere rapporti riconducibili a questi: anche se la testa del tema del terzo movimento è un salto discendente di quarta giusta, che rapporto vi sarebbe tra i primi tre temi e la *Freudenmelodie*?

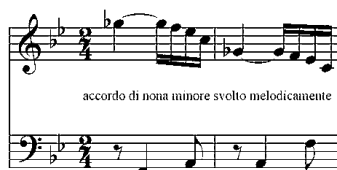
Come vi anticipavamo, sappiamo dagli aneddoti che solo

in un secondo tempo Beethoven avrebbe avuto l'idea di usare sia il testo di Schiller che una melodia scritta anni prima e parecchio somigliante alla *Freudenmelodie* effettivamente impiegata nella Nona: il che, se giustifica le ipotesi usuali che vedono un ultimo tempo "attaccato col *bostik*" a tutto il resto, *non esclude che il compositore abbia comunque ricercato una sorta di unità nella varietà a composizione già avviata*. Non solo: a Beethoven potrebbe essere venuta in mente la vecchia melodia proprio per la *somiglianza* col materiale che stava impiegando. Nulla toglie, infine, che il pensiero di Beethoven abbia raggiunto le quinte vuote iniziali *a posteriori* (un po' come accade per *l'essere e il nulla*, le prime due categorie della *Scienza della logica* hegeliana), per continua *sottrazione* da un materiale che potrebbe benissimo *non essere contenuto per intero* nelle prime battute.

La nostra ipotesi assume un duplice punto di partenza. Innanzitutto, come si può facilmente verificare scorrendo la partitura, *l'intervallo di nona minore*



(usato non solo melodicamente ma anche nelle vesti di *accordo di nona di prima specie o di semplice appoggiatura*) è caratteristico di tutta la sinfonia, quasi un *marchio*. Ecco qualche esempio:



I movimento batt. 120-121

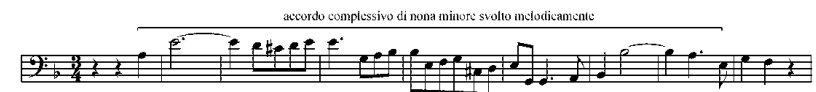


II movimento batt. 25-26



III mov. Batt. 27-28

Re magg in $\frac{6}{4}$
con appoggiatura di nona



IV movimento - I recitativo strumentale - batt. 9 (f) - 17

all'interno di esso Beethoven avrebbe ritagliato, come in un decoupage, tutto ciò di cui aveva bisogno. *La nona non è la Grundgestalt: ne traccerebbe soltanto i confini*. Quella che, secondo la nostra analisi, risulterebbe essere la *Grundgestalt* è una *figura complessa* (che vi mostreremo più avanti): essa si muove e si evolve attraverso i quattro movimenti senza mai superare l'intervallo di nona. Tale processo evolutivo è quello che Schönberg chiamava – e ce lo riferisce Adorno – *destino di un tema*: un lavoro musicale non farebbe altro che raccontare la "storia" di una determinata melodia o di una serie. Ma procediamo con ordine.

7.3 - *Tutto è Gioia*

Come mai proprio un intervallo di nona? A parte l'ovvia assonanza tra "accordo di nona" e "Nona sinfonia", che Beethoven non si sarà certo lasciato sfuggire, non ci sentiamo di azzardare altre ipotesi in merito. Ma vi è un *fatto* che è venuto a galla - e con grande evidenza - durante la nostra bizzarra manovra di smontaggio e che costituisce il nostro secondo *starting point*: la *Freudenmelodie comparirebbe all'interno di tutti e quattro i movimenti*. Beethoven la avrebbe abilmente nascosta, manipolandola in maniera tale da renderla irricognoscibile alla percezione ma non all'analisi.

I compositori, infatti, compiono solitamente due ordini di operazioni: le une le chiameremo geometriche, le altre aritmetiche. Le prime disegnano figure riconoscibili durante l'ascolto (ad esempio: addensamenti, rarefazioni ecc.); i risultati delle seconde, invece, non sono riconoscibili dall'orecchio (ad esempio: aggravamento/diminuzione di valori; inversione dell'ordine delle note di un tema ecc.) ma sono comunque presenti in partitura per la sola "gioia" dell'occhio.

Ecco, allora, la *Freudenmelodie* nella sua prima enunciazione all'interno del quarto movimento - subito dopo il quinto *recitativo strumentale* (vedi oltre):



Dopo il sesto recitativo:



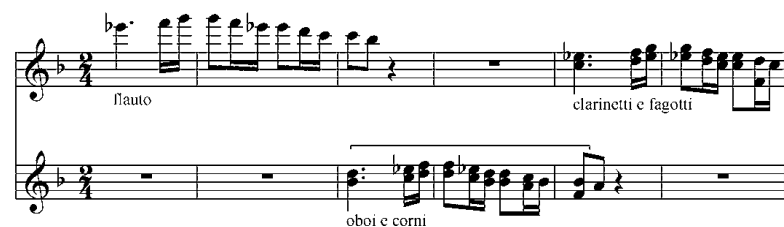
Infine, nella prima esposizione da parte della voce:



Le caratteristiche della melodia sono: 1) di essere contenuta all'interno di un intervallo di quinta giusta (la nota più grave è un Re mentre quella più acuta è un La); 2) di avere delle note ribattute che compaiono e scompaiono per le esigenze di sillabazione del testo schilleriano.

Sulla base del punto 2, abbiamo ritenuto che i ribattuti siano ininfluenti per determinare la fisionomia della melodia. Ecco, quindi, alcuni dei luoghi in cui la *Freudenmelodie* farebbe inequivocabilmente capolino:

primo movimento



I movimento batt. 74-79

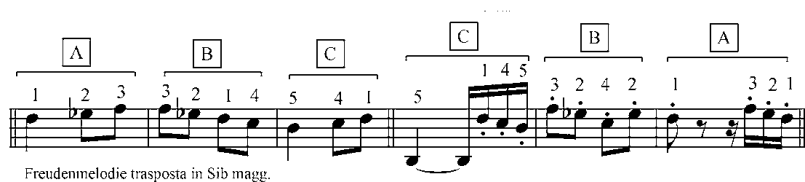
secondo movimento



Nei primi due movimenti, la *Freudenmelodie* è sottoposta semplicemente a variazioni di ritmo. Dobbiamo fare un passo indietro, invece, per scovare *dove* sia nascosta nel III movimento. Abbiamo notato, infatti, che uno dei primissimi sviluppi del tema del I movimento è contenuto entro un intervallo di quinta giusta (ricordate? si tratta del *range* della *Freudenmelodie*):



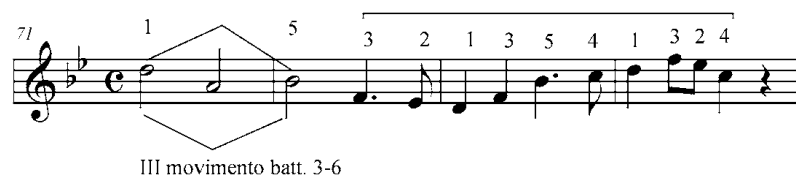
Quando questo tema passa al modo maggiore, rivelerebbe di essere una permutazione dell'ordine delle note della *Freudenmelodie*:



Se abbiamo visto giusto, la *Freudenmelodie* diverrebbe addirittura pervasiva non solo rispetto al primo movimento ma all'intera *Nona*. Non vi sarebbe, infatti, frammento melodico di rilievo che con un semplice gioco permutativo *non possa non essere attribuito alla sua paternità*. La coda del

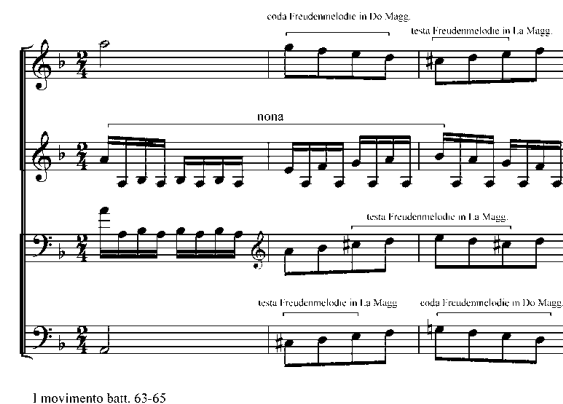
tema del III movimento - costruita sul calco di uno dei temi della *Patetica* (l'intero movimento, inoltre, pare la trascrizione di una sonata per pianoforte) – presenterebbe, allora, questi rapporti:

terzo movimento



Potrebbe, però, essere vero anche il contrario: durante il gioco di permutazioni, Beethoven avrebbe notato una *figurazione* in parte impiegata in passato e avrebbe deciso di migliorarla per farne il tema del quarto movimento. In ogni caso, ed è quello che più conta, la *Freudenmelodie* non salta fuori all'improvviso ed è parte del materiale impiegato in tutta la sinfonia.

Ed ecco, infine, la *Grundgestalt*, la *figura-base*, che secondo noi, contiene tutto il materiale della sinfonia e si trova per intero nel I movimento:



Come potrete facilmente controllare, elementi di questa macro-figura compaiono variamente sezionati in tutti e quattro i movimenti della sinfonia. La testa della *Freudenmelodie* è sovrapposta a distanza di tredicesima (ovvero, una sesta più un'ottava) dal basso: la sequenza di bicordi ottenuti col basso è la medesima della prima esposizione della *Freudenmelodie* dopo il quinto recitativo strumentale (solo che, in quel luogo, il fa al basso è diesis mentre qui è bequadro per ragioni di tonalità).

I conti, in sostanza, tornerebbero: una economia di mezzi davvero impressionante.

7.4 - La forma a finestre

Dopo tre movimenti dallo schema formale classico molto allargato (I mov. in re min: forma-sonata; II mov. in re min: incrocio tra forma-sonata e schema tripartito dello Scherzo; III mov. in Sib Magg: schema riconducibile a quello del rondò), Beethoven sperimenterebbe nel quarto movimento quello che - secondo Salvatore Sciarrino - sarebbe il *prototipo* della *forma a finestre*. Di che si tratta?

Stiamo ascoltando un evento X che ha un suo corso e, improvvisamente si spalanca una finestra che ci porta su di un altro mondo (che potremmo chiamare Y) e che poi si richiude come se nulla fosse accaduto. L'effetto è sorprendente: il pubblico viene colpito, la sua attenzione è catturata ma le reazioni non sempre possono essere piacevoli. La prima esecuzione della *I sinfonia* di Gustav Mahler, infatti, fu quasi un disastro a causa del terzo movimento. Oggi, esso appare innocuo ma alla sua prima apparizione presentava una forte carica eversiva. Mahler, infatti, mescolò due generi (il tragico e il grottesco) e il pubblico non gradì che una orchestrina jazz interrompesse una musica grave e solenne. Ma cosa accade? Dal punto di vista puramente percettivo, si spalanca una finestra "leggera" sopra il mondo del con-

trappunto severo, il quale viene bruscamente sospeso senza che vi sia una motivazione che non sia quella dell'effetto sorpresa. Un autentico colpo di genio.

L'evoluzione della tecnica "a finestre" conduce a *Efebo con radio* di Salvatore Sciarrino che ne fa un uso smalzito: un'orchestra classica - senza l'ausilio di alcuna apparecchiatura elettronica - imita perfettamente quello che accadrebbe se si giocasse con la manopola del sintonizzatore di una vecchia radio a valvole, cambiando continuamente stazione e pescando a caso pubblicità, rumori, suoni disturbati, canzoni e così via.

Cosa fa, invece, Beethoven nella *Nona*? Il quarto movimento si apre con una *Introduzione* cui seguono ben sei variazioni sulla *Freudenmelodie*. Tutti gli interpreti sono concordi nel ritenere che nell'*Introduzione* si avverte una tensione fortissima: la musica si trasforma in un recitativo tipico da teatro dell'opera ma solo strumentale. Non vi è alcun testo. Massimo Mila assimila questa *Introduzione* a un *prologo-pantomima*. Si tratta, infatti, di un *teatro invisibile* ma fortemente presente nell'immaginazione di chi ascolta: i temi musicali divengono veri e propri *attori di una scena illusoria*.

Con una raffica iniziale di accordi si apre il sipario immaginario. Negli appunti di Beethoven sugli schizzi della *Nona* si trovano queste parole:

"Oggi è un giorno solenne: amici, sia festeggiato con canto e [danza?]".

Segue il primo recitativo dei violoncelli. E Beethoven annota:

"No, questo ci ricorderebbe della nostra disperata condizione".

Allora, salta fuori un brandello del *primo movimento* cui segue un altro recitativo. Beethoven scrive nei suoi appunti:

“*Oh, no, questo no; qualchecos’altro di più piacevole è ciò che chiedo*”.

Ed ecco una scheggia impazzita del *secondo tempo*. Ma il nuovo recitativo commenterebbe:

“*Anche questo non va; solo burla qualcosa di più bello e migliore*”.

Allora, si fa avanti il tema del *terzo tempo*. E il recitativo:

“*Anche questo... è troppo tenero, qualcosa di sveglio bisogna cercare*”.

Finalmente, compare la *Freudenmelodie*. Vi è, però, ancora un ultimo recitativo dei violoncelli:

“*Ah, ci siamo, ora è trovato: Gioia!*”

Così, l’*Introduzione* ha termine e senza soluzione di continuità la *Freudenmelodie* si dispiega, seguita dalle sue variazioni, in tutta la sua bellezza.

Tale testo doveva effettivamente essere inserito nei recitativi ed intonato da una voce solista? Non lo sapremo mai con certezza. Sta di fatto che *la musica descrive il processo mentale seguito da Beethoven per trovare il suo tema. E questo fatto non ha precedenti nella storia della musica.*

Il testo di Schiller espone il concetto tipicamente settecentesco di felicità: la felicità del genere umano, il sentimento della simpatia che attira tutti gli esseri, la solidarietà e la fratellanza universale. La missione del genere umano è

raggiungere questa condizione: si tratta di un ordine futuro che Schiller chiama *Elysium*. È, quindi, un concetto antitetico rispetto a quello dell’Arcadia o della felicità perduta (e che, ad esempio potrebbe caratterizzare le opere mozartiane). Stanley Kubrick userà questa musica in *Arancia Meccanica* per commentare le scorribande violente e gratuite di Alex, il protagonista del film: “scandali” a parte, è la dimostrazione che lo sganciamento tra testo e musica è possibile e che anche una musica gioiosa possa commentare scene violente. In tal modo, si rompe per sempre non solo un *cliché* cinematografico ma anche l’aderenza e l’identificazione – cominciata all’epoca di Mozart - della opposizione maggiore/minore con quella gioia/dolore. Kubrick, comunque, non è stato l’unico a sganciare il testo e il suo significato dalla musica.

7.5 - *Un finale amaro*

Tutti sanno che l’*Inno alla Gioia* è stato adottato come inno europeo. Le cose non stanno esattamente così. L’autentico inno europeo è un arrangiamento di Herbert von Karajan che non supera i due minuti e mezzo. Pare che il celebre direttore avesse rinunciato a percepirne i diritti ma non siamo riusciti ad appurare dove vadano a finire attualmente i soldi che spetterebbero all’elaboratore. Siete sbalorditi? Aspettate di sentire il resto, allora. Come mai un arrangiamento e non l’originale? Perché – e pare incredibile – la Commissione europea ha *ripudiato* il testo di Schiller: parla di fratellanza universale e non europea. Troppo generico, dunque, e non adatto ad esprimere “peculiarità europee”. E quale sarebbe la peculiarità dell’Europa unita? Il fatto che si vergogni a definirsi cristiana per evitare sciovinismi? O forse le particolarissime banconote che hanno tagliato via le teste dei personaggi storici sostituendoli con anonimi palazzi? Via il testo, via le teste...che rimane? Rovine postmoderne (sia

nelle *note* che nelle *banco-note*) che non hanno più storie da raccontare. In barba al sogno di Beethoven

Bibliografia

- AA.VV., *Enciclopedia della musica*, Milano, 1996.
AA.VV., Van Beethoven. *Le sinfonie e i concerti per pianoforte*, Milano-Roma, 2001.
Adorno, Theodor W., *Beethoven. Filosofia della musica*, Torino, 2001.
Beethoven, Ludwig van, *Autobiografia di un genio*, a cura di M. Porzio, Milano, 1996.
Dahlhaus, Carl, *Beethoven e il suo tempo*, Torino, 1990.
Epstein, David, *Al di là di Orfeo*, Milano, 1998.
Michels, Ulrich, *Atlante di musica*, Milano, 1997.
Mila, Massimo, *Lettura della Nona Sinfonia*, Torino, 1977.
Morale, Ugo, *Introduzione a Beethoven*, Milano, 1999.
Polito, P. Alessandro, *Pedagogia per la nuova musica*, Roma, 2003.
Polito, P. Alessandro, *Breve corso di storia della musica in 6 ore e 30*, Palermo, 2003.
Sciarrino, Salvatore, *Carte da suono*, Palermo, 2001.
Sciarrino, Salvatore, *Le figure della musica*, Milano, 1998.