

Il 4 febbraio concerto in Vaticano per l'ottantaquattresimo anniversario dei Patti Lateranensi

La svolta di Beethoven

Zubin Mehta dirige l'Orchestra del Maggio Musicale Fiorentino

di PAOLO GALLARATI

C omposita nel 1804, la Sinfonia Eroica era stata originariamente concepita come un omaggio a Napoleone Bonaparte, quando era ancora primo console, figura che Beethoven ammirava moltissimo come incarnazione vivente di quell'ideale di libertà democratica in cui credeva profondamente e che celebrerà nel *Fidelio*, accanto all'ideale della fedeltà coniugale. Quando, però, gli giunse la notizia che Napoleone si era fatto proclamare imperatore, Beethoven, in un moto di collera, strappò la dedica gridando: «Anche lui non è altro che un uomo comune! Ora calpesterà anche lui tutti i diritti umani, si porrà più in alto di tutti, diventerà un tiranno!». Nelle prime edizioni del 1806 la Sinfonia porta quindi il titolo di «Sinfonia Eroica composta per festeggiare il sovvenire di un grand'uomo» e non più quello di «Bonaparte», come previsto in origine.

Come è noto, l'Eroica determina una svolta fondamentale nella produzione sinfonica di Beethoven. In essa il musicista rompe decisamente i legami con la tradizione haydnmoztartiana cui appartenevano ancora le sinfonie precedenti per imprimere al suo discorso una monumentalità di forma e di contenuti che usciva assolutamente dai canoni consueti della composizione sinfonica.

Basta dare uno sguardo alle proporzioni generali della sinfonia, che dura più di quarantacinque minuti, circa il doppio della misura allora consueta, per rendersi conto del salto operato dal genio beethoveniano. A questa dilatazione delle proporzioni esterne corrisponde un'intensificazione dei contenuti: un afflato epico percorre i quattro movimenti e presuppone la destinazione dell'opera a un pubblico ben diverso da quello borghese-aristocratico delle «accademie» per cui Haydn e Mozart avevano scritto i loro capolavori sinfonici. Immutata, invece, rispetto alle consuetudini settecentesche, rimane l'orchestra che prevede solo l'aggiunta di un terzo corno: a quella compagine sinfonica, però, la scrittura di Beethoven conferisce uno spessore e una monumentalità del tutto nuove. Con l'Eroica la sinfonia di Beethoven si trasforma, come è stato detto, da un genere musicale destinato a una cerchia di raffinati intenditori in un discorso alla nazione e all'umanità, messaggio idealmente rivolto a un pubblico universale in un grandioso abbraccio di edificazione ecumenica.

Il «programma», cioè l'idea morale che la informa, è in questo caso la celebrazione dell'eroe stesso, come ha osservato Paul Bekker, non in senso filosofico o religioso, ma nella concretezza della sua azione pratica, tesa alla realizzazione di tutte le sue forze a favore dell'umanità. Beethoven non racconta la storia di un'esperienza, come farà Strauss in *Vita d'Erno*, ma rappresenta solo alcune possibilità di sviluppo dell'idea centrale: l'eroe è visto alle prese con una lotta vittoriosa nel primo movimento, posto di fronte al mistero della morte nella Marcia funebre e, infine, celebrato come creatore e benefattore dell'umanità nell'Allegro finale, sul tema tratto dal balletto *Le creature di Prometeo* opera 43. L'eroe greco che ruba il fuoco agli dei per donarlo agli uomini.

Oltre alla rivoluzionaria novità dell'idea morale che sottende tutta la sinfonia, anche la forma dei singoli movimenti esce dalla tradizione: solo il primo è composto in forma sonata ma la Marcia funebre, lo Scherzo che sostituisce il vecchio minuetto e il tema con variazioni non trovano precedenti di rilievo nella musica del tempo. La «classicità» dell'opera risulta, invece, dalla perfetta fusione tra le caratteristiche formali dei quattro movimenti e l'espressione propria al significato poetico di ciascuno di essi. Al loro interno, il linguaggio musicale di Beethoven compie quel balzo grandioso che condizionerà tutto lo stile sinfonico ottocentesco: l'ampiezza degli sviluppi tematici, l'audacia dell'armonia con largo uso di dis-

sonanze presentate attraverso un senso esplosivo dei contrasti, lo spessore dell'orchestrazione con affetti di massa, pieni di forza schiacciante, e delicati episodi solistici, magari affidati a strumenti come gli ottoni, generalmente utilizzati in brevi interventi di poche note, tutto contribuisce alla trasformazione del genere sinfonico verso quell'ideale di grandiosa vastità spirituale che informerà la successiva storia della sinfonia, sino a Bruckner e Mahler.

Aperto da due accordi a piena orchestra che suonano come poderose mazze, d'una forza inaudita per l'incipit di una sinfonia postsettecentesca, l'Allegro iniziale rappresenta una vicenda di lotta e vittorioso superamento: il primo tema, presentato immediatamente, si affida a poco a poco con trionfale energia e straordinaria potenza costruttiva, superando le tentazioni al riposo, alla calma, all'abbandono che, sin dalle prime battute, proven-



Busto di Beethoven a Gualdalajara (Messico)

zo le enormi proporzioni di cui s'è detto.

Il secondo movimento, Marcia funebre, in do minore, rappresenta un altro momento della vicenda «eroica»: una lunga meditazione sulla morte che si apre con la visione intima e solenne di un tema tristissimo, avvolto in sonorità morbide e scure,

fremere del suo primo tema che, dal ticchettio dello «staccato» iniziale, ingigantisce in una sorta di orgiastica danza collettiva. Nessuna traccia esiste più del vecchio minuetto settecentesco: una nuova energia pulsa in ogni particolare del discorso sinfonico e si apre, nel Trio, a una vitalità quasi sportiva. I corni, che lasciano echeggiare nello spazio le loro fanfare, ricordano gli appelli dei cantorie e anticipano certi passi tipici della musica romantica, soprattutto di Weber. Da questa immersione nella natura si esce con la ripresa della danza che conclude lo Scherzo e ne suggerisce la compattezza, anticipando, nella sua leggerezza, l'idea dello scherzo romantico che, da Mendelssohn in poi, percorrerà tutto l'Ottocento sinfonico.

L'ultimo movimento si apre con il tema che Beethoven trasse dal balletto *Le creature di Prometeo* opera 43. Le variazioni sono una fantasmagoria di soluzioni diverse, ora esplicitamente melodiche, ora costruite in fitte maglie contrappuntistiche, ora danzanti con una straordinaria leggerezza, ora capaci di radunare tutta l'orchestra nel girotondo di vigorose danze popolari. A un certo punto il tempo diventa più lento e la musica si apre a una serenità di tipo religioso: finché il passaggio a un «presto» conclude la sinfonia con un'avvisarsi di tutta l'orchestra in una di quelle code trionfali che Beethoven impiegava sovente nelle sue composizioni sinfoniche per affermare il trionfo della volontà e la conquista del bene contro ogni forza disgregante o negativa.



Papa Benedetto XVI con il Presidente della Repubblica italiana, Giorgio Napolitano, a Castel Gandolfo

gono da alcuni motivi accessori e poi dal secondo tema, che sembra invitare a una dolce rinuncia. Nello sviluppo questo contrasto tra lotta e abbandono, costruzione e riposo perviene a una forza energetica che nessun compositore aveva sinora messo in opera con tanta potenza. Sono bruschi accostamenti dinamici di piano e forte, dissonanze, contrasti di motivi sovrapposti in una straordinaria densità di pensiero musicale, forze immense che, dal nocciolo di frammenti tematici magari brevissimi, deflagrano in poderosi ampliamenti, apparenti divagazioni che vengono ricondotte, con logica ferrea, al corso del pensiero principale; sono tutti questi elementi che ingigantiscono la forma sonata, sino a trasformarla nella scena di un dramma che vede alla fine l'ideale affermarsi vittorioso su ogni forza avversa.

L'effetto conclusivo è quello di una straordinaria liberazione dopo la fatica, compiuto dal primo tema, per scalare quella montagna di ostacoli che gli impedivano la visione sconfinata di libertà raggiunta alla fine del movimento, quando una lunga coda, che funge in pratica da secondo sviluppo, conferisce al pez-

zato segue un'idea più dolce e consolatoria. La morte non è dramma, strazio, dolore: è piuttosto malinconica accettazione dell'ignoto cui l'eroe va incontro con la fiduciosa coscienza del dovere compiuto. Ma, a un certo punto, ecco la ricompensa: il cielo plumbeo apre, la tonalità passa in maggiore e, su di un moto calmo e riposante di terzine, risuona nell'oboe una melodia paradisiaca, apertamente consolatoria, pulsante di sospiri leggeri, e sfocia alla fine in alcune fanfare trionfali. Dopo di che, la marcia funebre riprende, e lascia spazio a una doppia fuga, dura, aguzza nei profili tematici, quasi implacabile nello stringersi delle sue maglie contrappuntistiche: un'immagine drammatica, dolorosa e conflittuale che nuovamente, però, si stempera nel pacato ritorno del tema iniziale. Ma è solo un momento. Con una frattura improvvisa, l'orchestra grida una fanfara, poi, accompagnata da un seguito di singhiozzi, il tema della marcia funebre conclude l'Adagio con una carica, quasi fisica, di straziante dolore: all'impossibilità del corteo funebre si è ora mescolato lo sbocco del piano.

Il terzo movimento, Allegro, introduce un forte contrasto, con il

Una perfetta sintesi musicale

di FRANCO MANFRIANI

Composta per la seconda, e definitiva, versione dell'opera, andata in scena al Teatro alla Scala di Milano il 27 febbraio 1869 - mentre alla première pietroburghese del 1862 vi era solo un breve preludio - la Sinfonia della *Forza del destino* è unanimemente riconosciuta come il massimo esito verdiano, assieme a quella dei *Vespri siciliani*, nel genere dell'ouverture d'opera. E sarà anche l'ultimo brano sinfonico creato da Verdi a inizio di un suo melodramma, poiché quella composta per *Aida* non lo convinsse e fu da lui rapidamente espunta fin dal primo ascolto, tanto che oggi viene proposta raramente in forma di concerto e a titolo di curiosità.

Ben diversa invece la sorte della Sinfonia della *Forza*, che resta fra i brani sinfonici verdiani più eseguiti ed è nel repertorio dei più celebrati direttori e delle più prestigiose orchestre: di quella italiana, in particolare, è fra queste l'Orchestra del Maggio, che ne fanno un brano privilegiato anche come bis nelle tournée all'estero. Di questa predilezione è testimonianza una vasta discografia.

La Sinfonia che apre *La forza del destino*, infatti, si impone per serrata tensione ritmica, per la perfetta calibratura fra il disteso lirismo di certi temi e l'impeto drammatico di altri e per l'orchestrazione raffinata. Verdi rielabora qui in forma sinfonica alcuni dei motivi che rappresentano altrettanti snodi drammatici cruciali della *Forza*: essi non rappresentano però una mera ricapitolazione, ma nascono dall'esigenza di mettere in rilievo il significato e l'importanza che quei motivi rivestono nella complessa drammatur-

gia dell'opera. Nella struttura formale della *Forza* infatti ricorrono temi peculiari che accompagnano taluni personaggi e situazioni e si è voluto in ciò vedere un riflesso dei *leitmotiv* wagneriani. Ma non di questo si tratta, quanto piuttosto di quelli che sono stati definiti come «motivi di reminiscenza» (e presenti già in forma meno evidente in precedenza nel *Ballo in maschera*, e successivamente in modo altrettanto esplicito in *Aida*).

Di queste «reminiscenze», la Sinfonia rappresenta non solo una splendida sintesi, ma riafferma il loro ruolo centrale nello sviluppo drammatico dell'intera opera.



Giuseppe Verdi

Ecologia della vita

Rifiuti urbani e rifiuti umani

di CARLO BELLINI

Nel suo ultimo libro *Bon pour la casse. Les débris de l'obsolescence programmée* (Paris, Les liens qui libèrent, pagine 138, euro 13) l'economista Serge Latouche lancia un inquietante allarme: è fra stesso consumismo a incrinare le basi dell'economia; il consumismo che per sopravvivere deve creare bisogni inesistenti, deve generare una spesa pubblica senza limiti e far passare «da una concezione di vita basata su sobrietà ed economia a una basata sulla soddisfazione immediata»; che deve sfruttare in crescita esponenziale ambiente e risorse fino all'esplosione delle crisi.

È bene riprendere queste parole in occasione della Giornata per la vita: ci si riflette poco, ma considerare l'ecosistema come un oggetto da usare e gettare a piacere, in barba alla salvaguardia della biodiversità, e considerare la vita umana come qualcosa da «usare» e «sfruttare» solo quando ha certe qualità, vanno spesso di pari passo. In questo clima utilitaristico che genera attentati alla vita, si capisce che la difesa della vita deve iniziare contrastando la mentalità che respiriamo, dove il debole viene

ridotto a «consumatore», come nella visione mercantile dell'economia, o a «non-persona», come in una certa bioetica utilitarista.

E la società in cui viviamo è alla base utilitarista: pronta a dare il dovuto valore a cose e persone ma solo se ne può trarre profitto o una utilità qualsiasi. La «società del rifiuto» consuma e scarta, finisce per farlo con le stesse persone e non può che diventare autodistruttiva. «La società sviluppata», scrive Latouche - si basa sulla produzione massiccia di rifiuti, ovvero su una perdita di valore e una degradazione generalizzata tanto delle merci quanto degli uomini». Non a caso dopo aver parlato di obsolescenza delle merci, il libro parla di «obsolescenza dell'uomo», cioè di perdita di utilità e di significato della persona umana. Ridurre gli individui utilitaristicamente a consumatori è un problema addirittura per la medicina, come scriveva Wolfram Henn sul «Journal of Medical Ethics» del 2000 parlando di «consumismo nella diagnosi prenatale», o come spiega il «Journal of Intellectual Disabilities» del giugno 2012 parlando di un'illusoria utilità del

mondo consumista per chi non è «normodotato». E nella prima era in cui l'uomo produce in maniera irresponsabile ed eccessiva rifiuti, è significativo l'allarme del sociologo Zygmunt Bauman secondo cui la società consumista accanito ai rifiuti urbani produce «rifiuti umani», entrambi assimilati da una presunta «inutilità», la ragione d'essere dei primi essendo il venir

**La «società del rifiuto» consuma e scarta finendo per farlo con le stesse persone
Ma è una strada dall'esito imprevedibile
L'autodistruzione**

consumati e quella dei secondi il consumare («Consumo dunque sono»). L'arte può essere d'aiuto per meglio comprendere questo scenario; il cinema a volte ha ben dipinto l'umanità trattata come un «prodotto»: sin da *Tempi Moderni* di Chaplin, fino a *Si può fare* di Giulio Manfellona, in cui si descrive il fiorire di una cooperativa di disabili (gli «scarti» della società) che creativamente

utilizzano gli scarti della produzione industriale per creare arredamenti; o fino a *Non lasciarvi* di Mark Romanek, che descrive un mondo in cui vengono creati in laboratorio esseri umani come fornitori di pezzi di ricambio per persone ricche.

Insomma, senza rispetto per la vita non si ama l'ambiente e il bene dell'uomo, e senza un amore che comprenda ambiente e scelte sociali a favore di chi ha bisogno, la difesa della vita resta zoppa. Invece scelta per la vita e scelta per l'uomo vanno di pari passo; non a caso laici e credenti si sono incontrati fianco a fianco in alcune lotte contro le manipolazioni genetiche o contro la brevettabilità degli esseri viventi, incontro che potrebbe continuare in tanti altri ambiti dell'alba e del tramonto della vita. Non è un incontro impossibile. Avverrà o perché le persone sono state colpite dai disastri ecologici prodotti dall'utilitarismo mercantile, o perché - in una visione più profonda - hanno recepito le parole profetiche dell'Apocalisse: «ogni creazione di Dio è buona e nulla va rifiutato» (1 *Timoteo*, 4, 4). Ma è inevitabile che ci si incontri sulla strada del bene reale e completo dell'uomo.

A braccetto con Paolo Isotta

La prima cosa che si impara avvicinandosi alla musica è che tutti - in orchestra e nella vita, che sono la stessa cosa - contribuiscono con la propria voce, diversa dalle altre, a costituire un tutto armonico, o anche disarmonico e dissonante quando serve: l'importante è che ognuno faccia la propria parte. Nell'apprendere l'inquietante notizia secondo la quale il critico musicale del «Corriere della Sera», Paolo Isotta, non potrebbe più entrare al Teatro alla Scala di Milano per esplicita disposizione del sovrintendente, in quanto reo di avere espresso delle riserve sul livello artistico di un concerto, nasce spontanea una domanda: è possibile che i vertici della Scala proprio ascoltando l'ottima programmazione che propongono - ogni anno non abbiano raffinato oltre al gusto anche il senso dell'etica? Se la musica non fosse anche, e soprattutto, capacità di accoglienza, riflessione sul senso della vita, sui propri limiti e sulle ragioni degli altri, si ridurrebbe a mero intrattenimento. E soprattutto, anche volendo solo essere pragmatici, che valore hanno le critiche positive se quelle negative sono bandite? Sarebbe bello vedere i critici italiani rifiutati in blocco di entrare al Teatro alla Scala se non a braccetto con Paolo Isotta, in particolare quelli che, come chi scrive, non sempre condividono le opinioni che esprime. (marcello fluter)