

Numero centodiciotto
Febbraio 2017



Il giornale di Socrate al caffè



Mensile di cultura e conversazione civile diretto da Salvatore Veca e Sisto Capra

DISTRIBUZIONE GRATUITA

www.socratealcaffe.it

Ludwig Wittgenstein ci ha suggerito: "Il lavoro del filosofo consiste nel mettere insieme ricordi per uno scopo determinato". I miei ricordi e le mie brevi riflessioni sono dedicate a Giulio Regeni con uno scopo determinato: la difesa della libertà di ricerca e il suo elogio. Quella libertà di ricerca che fa parte del sistema delle libertà fondamentali di cittadinanza in una forma di vita democratica.

critica sul presente. John Rawls ha introdotto nella sua teoria della giustizia come equità l'idea di ragione pubblica, coerente con la forma di vita democratica e l'idea stessa di giustizia sociale. Tutto ciò è quanto odiano e temono il Faraone in Egitto e i suoi sgherri. I negatori della libertà di ricerca la odiano perché la temono. Ancora Illuminismo: Gotthold Ephraim Lessing sulla verità e i metodi di rintraccio della verità. Lessing, l'autore di *Nathan il saggio*: "... le forze che sole aumentano la perfeibilità umana non sono accresciute dal possesso, ma dalla ricerca della verità. Il possesso rende quieti, indolenti, superbi. Se Dio tenesse chiusa nella mano destra tutta la verità e nella sinistra il solo desiderio sempre vivo della verità e mi dicesse: scegli! Sia pure a rischio di sbagliare per sempre

I miei ricordi per Giulio si avvalgono del retaggio dell'Illuminismo, perché il passato è come un repertorio di possibilità e perché sembra a me che viviamo in tempi oscuri di romanticismo politico. Viene fatto di pensare a Immanuel Kant e all'uso pubblico della ragione o all'uso della ragione in pubblico.



"L'Illuminismo è l'uscita dell'uomo dallo stato di minorità di cui è egli stesso responsabile. Minorità è incapacità di servirsi del proprio intelletto senza la guida d'altri. La responsabilità di tale minorità va attribuita all'uomo stesso, quando la sua causa non risiede in una carenza dell'intelletto, ma dipende dalla mancanza di determinazione e di coraggio. *Sapere aude*. Abbi il coraggio di servirti del tuo proprio intelletto. È questo il motto dell'Illuminismo". Giulio aveva determinazione e coraggio. Ciò presuppone il presidio e la tutela di una libertà, quella di fare "pubblico uso della propria ragione" in tutti i campi di ricerca e indagine intellettuale su come stanno le cose, su che senso esse abbiano per noi e su come esse dovrebbero stare. "Il pubblico uso della ragione deve essere libero in ogni tempo, ed esso solo può attuare l'Illuminismo fra gli esseri umani". Fra gli altri, Michel Foucault ha sottolineato con forza l'importanza della risposta di Kant alla domanda su che cos'è l'Illuminismo (1784), in cui Kant inaugura una riflessione

e in eterno io mi chinerei con umiltà sulla sua mano sinistra e direi: Padre, dammela! La verità assoluta è per te soltanto." Ecco l'elogio di Lessing della libertà del porre domande e del ricercare la verità. In una mano Dio ha tutte le verità necessarie, nell'altra tutta la ricerca delle verità possibili, tutte le strade, le promesse, i metodi che possono condurre alla verità. Voi, che siete alle prese con i mutevoli limiti del possibile nelle vostre ricerche, nelle vostre sperimentazioni e nelle pratiche scientifiche, nei vostri giochi di ricerca e ritrovamento, quale scegliereste? Il grande filosofo morale, Bernard Williams, ha argomentato nel suo ultimo libro, *Genealogia della verità*, a proposito e a favore del valore intrinseco della verità e della sua ricerca in una forma di vita democratica, scrutando i segni dei tempi e anticipando i tempi oscuri della cosiddetta politica della postverità. Con accento conradiano, e con tutta l'eco dell'orrore della risposta finale di Kurtz in *Cuore di tenebra*. Giulio ha conosciuto l'orrore nel cuore di tenebra. Williams ha scritto: "La speranza non può più essere quella che la verità, una verità sufficiente, tutta la verità, ci possa rendere liberi. Ma questo è molto di più della speranza che semplicemente le virtù della

(a pagina 5)



FONDAZIONE
SARTIRANA
ARTE

**Gli architetti
alle prese
col metallo
lunare
PER ORNARE
IL CORPO
DI UOMINI
E DONNE**

**GIORGIO FORNI
Pagina 8**

Dall'uomo tamburino all'uomo indovino

CIVILTÀ E SPIRITO DELLA MUSICA

Piergiuseppe Milanese
PAGINE 2-3

IL NOSTRO GRAN ROLLA

IL GRANDE MUSICISTA PAVESE ALLA RIBALTA

Mariateresa Dellaborra
PAGINE 4-5

I misteri della Nona Sinfonia

L'OPERA DI BEETHOVEN È UN CAPOLAVORO?

Carlo Milanese
PAGINE 6-7



la Feltrinelli a Pavia,
in via XX Settembre 21.

Orari:
Lunedì - sabato 9:00-19:30
Domenica 10:00-13:00 / 15:30-19:30

la Feltrinelli
Librerie



Piergiuseppe Milanese

La particolare sensibilità dell'animo nei confronti della musica esprime una caratteristica della sensibilità umana che va al di là della semplice sfera estetica. La percezione della musica è una percezione complessa che comporta l'attivazione di una quantità di risorse emotive, cognitive e motorie che animano tutte le parti della nostra figura costringendole a fondersi in un'unica unità armonica.

“Percezione complessa” significa che, nel momento in cui percepiamo la musica, percepiamo anche *molte altre cose* che sono essenziali per la costruzione della nostra cultura. Ad esempio, la percezione del tempo in una forma che trascende la modalità naturale con cui tale dimensione viene percepita dalla comunità dei viventi, ossia la mera forma circadiana! I filosofi - in particolare sto pensando a Hegel, a Bergson, a Heidegger (ma anche a Platone!) - si sono misurati nella ricerca dei processi dell'anima che determinano la caratteristica fondamentale dell'uomo quale “abitatore del tempo”, come soggetto proiettato nell'orizzonte della storia e con ciò trasformato in soggetto della propria narrazione. Noi abbiamo immaginato questa discesa dell'anima nel tempo, con una certa irriverenza nei confronti dei grandi filosofi, servendoci della rappresentazione pittoresca di una processione che avanza danzando al frastuono di pifferi e tamburi, al seguito di maghi, indovini, visionari vaticinanti in grado di trasformare quel tempo assillante ribattuto dai tamburi in una visione di un tempo ancora più prezioso da anticipare e prevedere: il futuro! Ciò spiega la bizzarria del titolo del nostro saggio. Il nostro “tempo interiore”, il tempo che fluisce nell'anima, si identifica con lo scorrimento dei pensieri che a loro volta rappresentano un infinito interminabile scorrimento di parole senza voce. Se noi provassimo a sfogliare come petali anche queste silenziose parole, andando alla ricerca del puro flusso, del puro scorrimento, questo flusso scorrevole ci apparirebbe come una forma di trasporto musicale dell'anima. In uno studio effettuato in più fasi, prima su un campione di 6300 enunciazioni in lingua inglese (comprendenti anche inflessioni regionali e poi su un campione suppletivo di enunciazioni raccolte nel *Multi-language Telephone Speech Corpus* presso l'OGI



Dall'uomo tamburino

all'uomo indovino

CIVILTÀ E SPIRITO DELLA MUSICA

(Oregon Graduate Institute of Science and Technology) nelle lingue farsi, francese, tedesco, spagnolo, hindi, giapponese, mandarino, tamil e vietnamita, si è tentato di “impastare” le sonorità di tutte queste tracce. L'andamento dell'onda sonora risultante era sovrapponibile al gioco di intervalli della scala musicale. L'ipotesi che linguaggio e musica avessero una origine comune era già emersa nella letteratura filosofica. Rousseau e Condillac posero alla base del linguaggio un “proto-vocalismo”, un vocalizzo sonoro accompagnato da gesti e movimenti, destinati a generare il primo rudimentale alfabeto di segni gestuali. Successivamente questi segni vennero codificati e abbinati ai relativi suoni. Scomparsa infine la gestualità, rimasero infine solo i suoni codificati. L'enorme implementazione della capacità di

comunicare per segni, secondo Rousseau, costituisce un elemento distintivo in grado di separare la dimensione umana dal restante regno animale. Non sarebbe quindi del tutto nuova la tesi recentemente esposta nel libro *The Singing Neanderthals: the Origins of Music, Language, Mind and Body* di Steven Mithen che colloca l'origine del linguaggio in un primitivo vocalizzo costituito da modulazioni del suono “Mmmm”. Il *Neanderthal* (e in una certa misura anche il successivo *Sapiens*) comunicava dunque ... cantando. La capacità di passare da una gestione “olistica” della vocalità a una gestione “segmentata” del suono ha richiesto innanzitutto un perfezionamento degli apparati che controllano l'emissione della voce. Negli umani, ad esempio, la laringe si trova disposta anatomicamente più in basso e ciò favorisce

l'autonomia di strutture superiori, come la lingua che può muoversi più liberamente nel palato. La segmentazione del suono richiede tuttavia lo sviluppo di un'altra facoltà, ossia una superiore abilità nel processare gli *intervalli temporali*, di *frantumare*, *polverizzare* il *continuum* temporale in una miriade di istanti/segmenti/intervalli. Solo in questo modo è possibile cogliere le minime differenze tra i suoni: non solo riusciamo a distinguere e scandire le singole note delle veloci arcate dei violini, ma abbiamo la capacità di discriminare tra i singoli suoni che compongono e distinguono le sillabe e le parole. Il cervello può essere paragonato sotto certi aspetti a un grande orologio o a un complesso sistema di orologi sincronizzati. Il cervello processa come “sincroni” (cioè come un unico dato) fasci di eventi

compresi nell'arco di poche decine di millesimi di secondo. Superato tale arco di tempo, gli eventi vengono classificati come *distinti* o temporalmente separati. Tali minuscoli pacchetti di unità sincroniche che si susseguono potrebbero giustamente essere definiti gli “istanti” del tempo (in senso biologico). Tutti gli orologi vengono poi sincronizzati tra di loro. I circuiti cerebrali sono anche in grado di fissare dei “tempi di attesa” entro i quali deve pervenire un eventuale segnale di controllo al fine di attivare una determinata risposta neuronale.

La domanda che ci siamo posti è questa: perché mai il cervello umano ha dovuto incrementare determinate potenzialità, come quella di innalzare il livello di discriminazione degli intervalli temporali? Questa domanda è importante perché è riducibile in effetti a una interrogazione sulle origini della cultura: una domanda che ha ricevuto risposte ancora incerte. Noi riteniamo che questa superiore capacità di processare gli intervalli, da cui trae beneficio anche l'arte di discriminare anche i suoni, debba in qualche modo essere posta in relazione alla primaria esigenza di coordinare la superiore *complessità e l'armonia* dei movimenti e delle posture del corpo nel momento in cui si stabilizza la stazione eretta e la nuova modalità di deambulazione.

In principio... c'era il movimento, insomma! Possiamo ipotizzare che questa particolare postura abbia favorito una reazione a catena costringendo anche altri sistemi ad evolvere. Ad esempio il superiore apporto di dopamina, un neurotrasmettitore che gioca un ruolo essenziale nella coordinazione dei movimenti, può avere influito su altri sistemi che sono al loro volta alimentati dal neurotrasmettitore, come ad esempio i circuiti che supportano le attività superiori della coscienza, quale la *facoltà rappresentativa e la ricerca motivazionale*. In questo scenario, alzarsi in piedi e camminare significa anche incominciare a *pensare e a interrogarsi sul senso delle cose*. Camminare significa inoltre ritrovare la voce! La sollevazione della parte anteriore della figura dall'onere di supportare e guidare il peso del corpo - quella parte del corpo altrimenti impiegata nei mammiferi per la deambulazione o per il volo negli uccelli - consente anche la piena liberazione del petto e delle strutture di governo della voce. Parlare è un po' come volare e non a caso chi parla ama agitare un poco anche le braccia. Liberazione del movimento, liberazione della voce! Ecco nascere l'uomo come danzatore e cantatore originario! Il suo camminare, sotto la pressione della nuova forma del tempo che pulsa come un orologio dentro di lui, infine si trasforma in una danza - un camminare a suon di musica che si accompagna al parlare a suon di

(a pagina 3)

Il giornale di Socrate al caffè

Direttore Salvatore Veca - Direttore responsabile Sisto Capra

Editore Associazione “Il giornale di Socrate al caffè”

(iscritta nel Registro Provinciale di Pavia delle Associazioni senza scopo di lucro, sezione culturale)

Direzione e redazione via Dossi 10 - 27100 Pavia

0382 571229 - 339 8672071 - 339 8009549 siscapr@tin.it

Redazione: Mirella Caponi (editing e videompaginazione), Pinca-Manidi Pavia Fotografia

Stampa: Tipografia Pime Editrice srl via Vigentina 136a, Pavia

Autorizzazione Tribunale di Pavia n. 576B del Registro delle Stampe Periodiche in data 12 dicembre 2002

SPORTELLLO DONNA

INCUBATORE D'IMPRESA

START UP/INNOVAZIONE/CREATIVITÀ

Non cercare lavoro, crealo

PAVIA, via Mentana 51

isa.maggi@tin.it - 366 2554736

(da pagina 2)

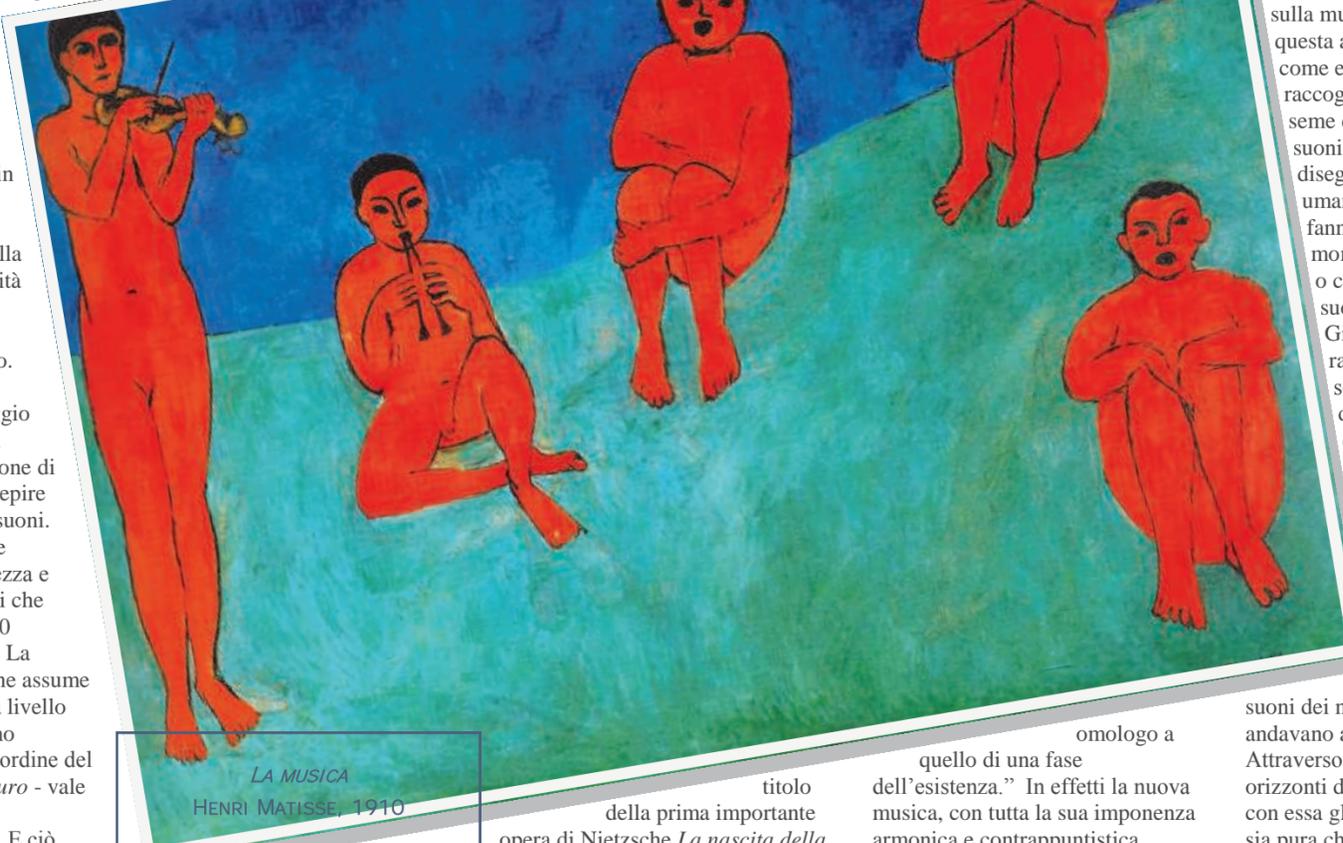
vocalizzi come si diceva prima a proposito del *Neanderthal*. È opportuno a tal fine evidenziare la caratteristica, tipicamente umana (non riscontrabile in altre specie) di rispondere istintivamente con i movimenti del proprio corpo al ritmo musicale. Basta la semplice esposizione ai ritmi regolari della musica perché tutte le nostre membra incomincino istintivamente a scuotersi al ritmo giusto della musica, come se il nostro corpo rivivesse il piacere primordiale di *battere il piede per terra o le mani ormai libere l'una contro l'altra* (come istintivamente ci ritroviamo a fare assecondando il ritmo)! - quasi a celebrare il memoriale della raggiunta stazione eretta e delle sue posture. Questa superiore "umana" sensibilità al tempo per cui tutti si mettono a volteggiare al ritmo della musica si traduce in una analoga sensibilità al linguaggio. I neonati, dopo soli 3-4 mesi di vita sono già in grado di percepire cambi di ritmo nel tempo. Insomma lo spozializio heideggeriano tra essere - in questo caso tra esserini, neonati - e tempo avviene precocemente nel corso della vita umana. Questa precocità nella percezione del ritmo predispone alla successiva acquisizione del linguaggio. Bambini con disturbi di apprendimento del linguaggio incontrano anche maggiori difficoltà nella segmentazione di eventi temporali e nel percepire una rapida successione di suoni. Noi riusciamo a riprodurre "istintivamente" con esattezza e scansione matematica ritmi che battono a intervalli tra i 200 millisecondi a 1,2 secondi. La regolarità della riproduzione assume un importante significato a livello cognitivo. Il cervello umano dimostra di saper gestire l'ordine del tempo in quanto *tempo futuro* - vale a dire gestire un sistema di *aspettative e anticipazioni*. E ciò conferma quanto detto all'inizio, ossia che l'uomo nasce non solo come tamburino, ma (proprio per questo) anche come indovino. Questa regolarità è un dono esclusivo della musica, perché il linguaggio, pur procedendo esso stesso al ritmo delle accentuazioni delle parole non presenta questo ritmo in modo regolare. Musica e linguaggio hanno subito un progressivo processo di separazione - o meglio di "specializzazione". Il linguaggio ha trovato casa nell'emisfero sinistro sviluppandosi su percorsi che ne accentuano la valenza semantica e concettuale. I suoni vengono filtrati e identificati come componenti di un sistema linguistico per essere poi convogliati verso aree della corteccia associativa dove si arricchiscono di contenuti semantici, metaforici, simbolici ecc. moltiplicando in tal modo la loro funzione rappresentativa. Cessano pertanto di essere semplici "suoni" per trasformarsi in strumenti in grado di veicolare messaggi sempre più complessi in grado di codificare l'universo dell'esperienza umana - funzione che la musica non è certamente in grado di assolvere. Alla fine del suo percorso verso l'astrazione e verso il puro pensiero, il linguaggio perde infine anche la voce e occulta la sua origine nel silenzio della scrittura. Tuttavia questa separazione non è mai definitiva. Entrambe le sfere trovano ancora momenti in cui ripropongono la loro originaria unità. Pensiamo in primo luogo al canto, oppure alla variazione dei toni nel pronunciare

una frase: variazione di toni che costituisce un criterio di discriminazione semantica. Pensiamo ad esempio alla frase interrogativa il cui effetto viene ottenuto *innalzando il tono* dell'ultima sillaba/parola, analogamente a quanto avviene nel gioco delle cadenze musicali che tende a innalzare, con effetti sospensivi, la nota finale di una frase musicale al fine di richiamare l'esigenza di una "risposta" che viene poi elaborata dalla frase successiva. Nonostante i semiologi abbiano ripetutamente sostenuto che non vi è nessuna sovrapposibilità o affinità tra le regole che governano il linguaggio e quelle della musica, in realtà vi sono molte rintracciabili analogie tra musica e linguaggio, non solo con riferimento alla intonazione,

principio vale la regola opposta - ma sempre regola è! - per cui un suono non deve essere ripetuto se prima non siano comparsi anche tutti gli altri. Ogni costrutto musicale è fortemente "razionale" - ed è anche in forza di questa caratteristica per cui la musica, insieme al linguaggio, entra a far parte di un unico integrato sistema che gli antichi avevano indicato con il termine *logos*. Non è un caso che gli dei consigliassero Socrate di tornare ad esercitarsi nella musica proprio nel momento di maggiore crisi del suo rapporto con l'umana ragione. Orbene, per concludere questo nostro *excursus*, volendo accentuare il ruolo svolto dalla musica nella evoluzione dell'umana specie, potremmo parafrasare il

Bach. Esiste una correlazione tra lo sviluppo della musica e il grande rivolgimento di cultura che a partire dal Rinascimento costruì un modello di umanità completamente rinnovata? Troviamo in questo caso due posizioni apparentemente contrapposte. Secondo Levi-Strauss nell'età della ragione "... la musica va ad occupare il posto lasciato libero del mito! Miti codificati in forma di suoni e non più di parole." - scrive Levi Strauss nel suo articolo sul *Bolero* di Ravel - "Ogni frase melodica o sviluppo armonico propongono una avventura. Una frase melodica giudicata bella e commovente è tale per cui il suo profilo appare

realtà il rapporto tra musica e razionalità, che Weber riscontra nell'età "borghese" affonda le sue remote radici nella più antica concezione del *logos*. La teoria della musica trovò presso i Greci il suo primo e decisivo sviluppo, innanzitutto con la scoperta del rapporto intercorrente tra relazioni sonore e relazioni matematiche. La scuola pitagorica, in particolare, si colloca al centro di questa ricerca di una fusione tra l'ordine dei suoni e l'armonia dei rapporti razionali che pervadono il cosmo. Il *logos* greco, il seme della ragione, ha dunque anche un'anima musicale. Non sono solo pensieri di altri tempi. Sotto certi aspetti la attualissima teoria delle stringhe evoca, almeno nella nostra immaginazione, la rappresentazione di un universo nel cui centro pulsa un cuore musicale. Il concetto di "razionalizzazione" che Weber applica al suo studio sulla musica occidentale riprende questa antica accezione del *logos* come elemento pervasivo che raccoglie in un'unica sfera il seme della ragione - seme di suoni e parole che crescono e disegnano i destini delle cose umane. Sono le parole che fanno nascere o crollare i mondi come castelli di sabbia o come le mura di Gerico al suono della tromba di Giosuè. Ecco! Dobbiamo rappresentarci questo scenario all'inizio dell'età della ragione: come se dalla sorgente del *logos* fosse iniziata a scorrere nuova acqua sempre più copiosa in forma di suoni e di parole, immaginando perciò che lo spirito della modernità sia stato inizialmente nutrito dalla musica e dai



LA MUSICA
HENRI MATISSE, 1910

ma anche alla stessa costruzione. Anche la frase musicale è organizzata, al pari dell'enunciato linguistico, come un intero scomponibile in elementi simmetrici e ordinati che sono sintatticamente funzionali alla costruzione della linea narrativa e non è poi vero, come affermano i semiologi che nella musica, a differenza del linguaggio, sia possibile far seguire a un suono qualsiasi altro suono! Tutt'altro! Le note non sono rumori e i compositori conoscono quanto sia difficile costruire una melodia originale! Esistono regole di "aspettativa musicale" per cui ad esempio ci si aspetta che a un suono segua quello più prossimo, oppure che a un salto di intervallo in una direzione segua un salto in direzione opposta. Inoltre, gruppi di note che formano un tema melodico, costituiscono un modello tematico che ricompare ripetutamente, in molte forme variate, durante l'intera composizione. Vale ovunque, nella costruzione della frase musicale, la regola della *simmetria* e della *specularità* delle forme per cui l'intera costruzione assume un aspetto bilanciato in tutte le sue parti. Inoltre, nella tradizione classica, ogni suono è sempre inserito in una "cornice" tonale che agisce come una *forza gravitazionale* che costringe le note a inserirsi in sequenze più o meno obbligate. Anche nella dodecafonia, dove viene ripudiato ogni condizionamento tonale o altra forma di egemonia armonica, proprio per rispettare questo

omologo a quello di una fase dell'esistenza." In effetti la nuova musica, con tutta la sua imponenza armonica e contrappuntistica, nell'opera di Bach, diventa parte essenziale per un nuovo linguaggio della fede in una dimensione religiosa rinnovata. Ma, rispondendo a Levi-Strauss, vediamo anche che proprio la nuova sensibilità religiosa che viene ad affermarsi insieme alla nuova musica è essa stessa portatrice di un *principio di ragione* all'interno della cieca fede! Il protestantesimo ha anche significato il rifiuto di ogni cieco dogmatismo, vale a dire è stato anch'esso l'effetto di quella rivoluzione globale che interessò tutte le sfere dell'attività umana. Dobbiamo quindi partire piuttosto dalla tesi di Max Weber (*Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik*) (I fondamenti razionali e sociologici della musica) che tende a dimostrare l'esistenza di un solido rapporto tra lo sviluppo organico e funzionale della musica e il parallelo processo di razionalizzazione di tutte le sfere dell'attività umana. La domanda che ci poniamo è se una rivoluzione di così vasta portata sia stata attivata da qualche particolare componente della struttura sociale. Ormai usiamo imputare quasi per inerzia ideologica ogni rivolgimento nella società o nella cultura ai mutamenti della sfera economica. Sarebbe quasi impossibile convincere un interlocutore che *anche* i modelli di sviluppo economico potrebbero essere a loro volta l'effetto indotto da altri sommovimenti ancora più profondi, imputabili ad esempio a dinamiche di tipo biologico o a mutamenti intervenuti nella fase evolutiva della nostra specie. In

quello di una fase dell'esistenza." In effetti la nuova musica, con tutta la sua imponenza armonica e contrappuntistica, nell'opera di Bach, diventa parte essenziale per un nuovo linguaggio della fede in una dimensione religiosa rinnovata. Ma, rispondendo a Levi-Strauss, vediamo anche che proprio la nuova sensibilità religiosa che viene ad affermarsi insieme alla nuova musica è essa stessa portatrice di un *principio di ragione* all'interno della cieca fede! Il protestantesimo ha anche significato il rifiuto di ogni cieco dogmatismo, vale a dire è stato anch'esso l'effetto di quella rivoluzione globale che interessò tutte le sfere dell'attività umana. Dobbiamo quindi partire piuttosto dalla tesi di Max Weber (*Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik*) (I fondamenti razionali e sociologici della musica) che tende a dimostrare l'esistenza di un solido rapporto tra lo sviluppo organico e funzionale della musica e il parallelo processo di razionalizzazione di tutte le sfere dell'attività umana. La domanda che ci poniamo è se una rivoluzione di così vasta portata sia stata attivata da qualche particolare componente della struttura sociale. Ormai usiamo imputare quasi per inerzia ideologica ogni rivolgimento nella società o nella cultura ai mutamenti della sfera economica. Sarebbe quasi impossibile convincere un interlocutore che *anche* i modelli di sviluppo economico potrebbero essere a loro volta l'effetto indotto da altri sommovimenti ancora più profondi, imputabili ad esempio a dinamiche di tipo biologico o a mutamenti intervenuti nella fase evolutiva della nostra specie. In

suoni dei nuovi linguaggi che andavano a sostituirsi al latino. Attraverso l'arte si ampliano gli orizzonti della percezione umana e con essa gli orizzonti della ragione, sia pura che pratica. Come il pittore ci costringe a vedere, a guardare qualcosa che non sarebbe altrimenti visibile, così la musica è in grado di scavare nuove profondità nell'animo e di aprire orizzonti che giungono ad ampliare gli orizzonti dell'intelligenza. All'alba dell'età nuova, la rivoluzione nella musica segue quella dalla pittura. La pittura scopre la *terza dimensione*: la profondità, la prospettiva. La musica scopre anch'essa ben presto la sua terza dimensione, la sua profondità, ossia l'*armonia*. Non ci troviamo più di fronte a una successione di singole note che si dispongono in salmodiche sequenze, bensì a una successione di *accordi*, ossia di più melodie sovrapposte che si sviluppano in contemporanea, ciascuna con una propria individualità e disegno melodico. Nella storia della pittura noi abbiamo assistito *anche* a una nuova, più recente rivoluzione tendente a spingersi oltre la tridimensionalità per arrivare a rappresentare una ulteriore dimensione, la percezione *quadrimensionale* dello spazio, ad esempio nell'arte di Picasso. Esiste forse una parallela spinta verso la quadridimensionalità anche nella musica? Può forse la dodecafonia o la caotica dispersione delle varie avanguardie rappresentare questo tentativo, ancora cieco, di ampliare ulteriormente quella cavità sonora costruita dall'armonia classica, cercando ulteriori e inesplorati riverberi nel fondo di quella cavità? Una domanda ... da lasciare ai posteri. Personalmente mi fermo con fare dubbioso.



Mariateresa Dellaborra

Definito «uno dei chiari ingegni che professarono la musica; sommo regolatore di orchestre ed eccellente suonatore di violino e viola», maestro e amico di Paganini, «restauratore della musica strumentale e creatore del suono della viola», fu contornato di fama e ammirazione non solo nazionali e vide la sua musica pubblicata presso i più importanti editori europei. Già dal suo primo apparire in pubblico, a Milano, **nella basilica di Sant' Ambrogio**, nel 1772, (mentre Wolfgang Amadeus Mozart compiva il terzo viaggio in Italia e faceva rappresentare al teatro Ducale di Milano il suo *Lucio Silla*) il giovanetto quindicenne, proponendo un concerto per viola di sua composizione, colpisce pubblico e critica. Da questo momento il suo nome viene regolarmente inserito negli organici orchestrali dei teatri cittadini ed è presente, nel 1778, tra quello dei violisti, alla serata di inaugurazione del Teatro alla Scala. Il soggiorno milanese è **alternato all'attività svolta a Parma**, dapprima (1782) quale prima viola presso la Reale orchestra e in seguito (1783) come primo violino **dell'Accademia filarmonica**. È chiamato per la fondazione di compagini strumentali presso varie città e nel 1786 dà alle stampe a Parigi la sua prima **opera presso l'editore Imbault, allora all'avanguardia nell'edizione della musica alla moda** (si pensi anche solo alle pubblicazioni degli italiani Viotti, Boccherini, Cherubini) i *Tre duetti per due violini* op. 3. La consacrazione definitiva, sia come direttore sia come compositore, giunge nel 1792, quando gli viene assegnato il ruolo di primo violino della Reale

orchestra di Parma e scrive il *Concerto in sol maggiore per violino e Tre trii per archi* op. 1 libro 1. La direzione di opere di Cimarosa e Paisiello, la pubblicazione della *Serenata a sei strumenti*, dei *Tre duetti per violino e viola* op. 1, dei concerti op. 3 e 4 per viola e orchestra si affiancano alle esecuzioni solistiche, tra cui quella del 1799 a Bergamo dove un attento critico apprezza «un suo bellissimo concerto di viola». Dichiarato direttore del Real

concerto di Parma nel 1801, **l'anno successivo riceve da parte degli impresari della Scala l'offerta di assumere il ruolo di capo d'orchestra, incarico che prenderà solo alla morte di Ferdinando di Borbone**, suo protettore. A Milano Rolla trae soddisfazioni professionali e ampi consensi di pubblico e di critica tanto che nel 1805, il vicerè Eugenio Beauharnais lo elegge primo violino e direttore **dell'orchestra di corte. Tre anni dopo, all'apertura del conservatorio di Milano** viene nominato professore di violino e viola, e il suo catalogo editoriale si è ormai arricchito di numerosi titoli sia per violino che per viola (solo per citarne alcuni: *Tre duetti per violino e viola* op. 2, *Tre duetti concertanti per due violini* op. 3, *Trattenimento notturno concertato per due violini, violoncello e viola*; *Concertino in mi bemolle per viola e orchestra*; *Tre duetti concertanti per violino e viola* op. 6). La sua didattica e le sue doti interpretative attirano in conservatorio diversi allievi, e gli intellettuali cittadini e i critici musicali, anche stranieri, regolarmente commentano le sue interpretazioni. Celebre la famosa frase espressa nel 1810 da Vincenzo Monti che lo ascoltò in duo con Bonifazio Asioli, censore del conservatorio di Milano, che lo accompagnava al pianoforte: «le corde dolcissime del nostro Rolla» e molto interessante, per la comparazione con il mondo musicale europeo, la recensione che Peter Lichtenthal gli riserva nel 1812 sulle colonne dell'*Allgemeine Musikalische Zeitung* «Rolla in Italia è considerato il primo suonatore di violino e può ben esserlo. Chi non conosce Viotti, Kreutzer, Rode, Spohr e parecchi altri violinisti francesi e tedeschi, lo ritiene addirittura il primo violinista del mondo». Rolla è anche un vivace e lungimirante promotore culturale: nel 1813, ad esempio, dirige tra i primi in Italia, la quarta, la quinta la sesta sinfonia di Beethoven, pubblicate da poco; nel 1814 il *Così fan tutte* di Mozart seguito due anni dopo dal *Don Giovanni*, da *Il flauto magico* e dalla prima assoluta de *Il barbiere di Siviglia* di Rossini e nel contempo accoglie nelle proprie stagioni concertistiche giovani emergenti o affermati musicisti stranieri. È il caso di Paganini (che Rolla aveva ricevuto per un'audizione tra il 1795 e il 1796 e al quale aveva dichiarato la propria ammirazione) con cui suona in quartetto nel 1813 (accanto a Moria

Il nome del musicista pavese ALESSANDRO ROLLA (Pavese) in occasione del 260° anniversario. Diverse sono le iniziative organizzate a... e di conseguenza molte le opportunità di av...

e Storioni) e sul quale esprime un giudizio subito riportato **dall'*Allgemeine Musikalische Zeitung*** dopo il trionfale concerto tenuto alla Scala «Paganini è per il meccanismo, come lo afferma anche Rolla ed altri rinomati suonatori che esistono al mondo. Dico per il meccanismo giacché per il semplice, il sentimentale e il bello nel suonare vi saranno dovunque molti a lui simili e certamente anche non di rado superiori, come qui il sig. Rolla». In effetti la qualità di esecuzione di Rolla è apprezzata ovunque e su di lui incominciano a circolare voci fantasiose. Ad esempio il critico Giuseppe Bertini scrive che gli è stato vietato di suonare la viola in pubblico «perché le donne non potevano sentirlo senza andare in deliquio e esser colte da attacchi di nervi». Nel 1816 il Pavese fa esibire alla Scala il celebre violinista tedesco Louis Spohr che esegue il suo Concerto per violino op. 47, cui aggiunge una parte di pianoforte. Lo stesso Spohr frequenta assiduamente il teatro dove spesso ascolta brani di Rolla e si compiace anche di eseguire in casa dello stesso i suoi duetti per due violini op. 39. Nonostante le ristrettezze economiche in cui versa a partire dal 1816, quando gli viene sospesa la pensione della reale corte ducale di Parma, non smette di lavorare in modo frenetico in Milano: nel 1823 organizza alla Scala una grande *accademia* durante la quale esegue, con il figlio Antonio, *l'Adagio, tema con variazioni* per viola e un *Duetto* per violino e viola, facendo dire a Federico Caraccini: «Rolla è uno dei più **abili virtuosi d'Europa** particolarmente sulla viola». Prosegue sia la ricerca di titoli da proporre in prima assoluta al pubblico milanese, curandone la rappresentazione (va ricordata *La Vestale* di Pacini e quattordici opere di Rossini realizzate nel volgere di pochi anni), sia la pubblicazione di opere: *Serenata* per violino e viola; *Tre duetti concertanti per violino e viola* op. 5, *Duetto* in do maggiore per violino e viola; *Tre quartetti concertanti* op. 2; *Tre trii concertanti* per violino, viola, violoncello; *Tre duettini* per violino e viola op. 13, spesso recensiti in modo lusinghiero, come nel caso dei *Tre duetti dell'op. 15* per violino e viola che *l'Allgemeine Musikalische Zeitung* presenta come «i migliori di questo tipo dopo il famoso duetto



segue...

IL NOSTRO G...

1757 - Milano 1841) torna quest'anno alla ribalta
anniversario della nascita.
suo nome da varie istituzioni della città
vicinare la sua musica e la sua personalità.



di Spohr». Nel 1827 esce la prima biografia a firma di Giovanni Gherardini e la sua fama è all'apice sia come esecutore solista sia come direttore d'orchestra tanto che tutti i critici riconoscono che, grazie a lui, l'orchestra della Scala è divenuta la «più numerosa e la migliore d'Italia». Nel 1833 lascia l'incarico direttoriale e, due anni dopo, quello didattico, mentre prosegue indefesso nell'esecuzione cameristica, suonando con assiduità quartetti e quintetti di Beethoven e Spohr e alternandosi al primo e secondo violino con Antonio Bazzini, astro nascente del violinismo italiano. Il 14 settembre 1841 muore per gastro-epatite. Da questa rassegna, seppure sintetica, si può forse definire la tipologia della carriera musicale di Rolla e comprendere che il suo ruolo all'interno di molteplici aspetti della vita musicale, era decisamente significativo. **Nell'ambito didattico,** impresariale, concertistico e compositivo ha dato un apporto non secondario, imprimendo, anzi, trasformazioni lungimiranti condivise e adottate anche dai successori. Si pensi anche soltanto all'organizzazione dell'orchestra scaligera (relativamente alla disposizione dei posti degli orchestrali e alla creazione di una nuova tavola armonica) che sotto la sua direzione migliorò sensibilmente il proprio livello esecutivo tanto da divenire una delle migliori d'Europa, oppure all'interazione e collaborazione generata tra le varie istituzioni concertistiche milanesi sia private che pubbliche. Per quanto riguarda le sue composizioni, invece, molti sono ancora gli elementi da investigare. Esigua parte della sua produzione - che supera la cinquecento unità - è stata infatti affrontata e studiata dagli interpreti (se si eccettua qualche concerto per violino, due per flauto, i quartetti con flauto e i duo per violino e viola o flauto e violino) e dunque sono auspicabili in tal senso tutti gli apporti che possano aiutare a meglio definirne la personalità. Va apprezzata ad esempio la serie di manifestazioni programmate nel 2007 in occasione del 250° anniversario della nascita, all'interno di un progetto condiviso dall'Amministrazione provinciale di Pavia, il Teatro "Fraschini", l'Università di Pavia con ADRAT e CUP, l'Istituto

Superiore di Studi Musicali "Vittadini" con il patrocinio della Società Italiana di Musicologia e la Facoltà di Musicologia di Cremona (Università di Pavia). In quella circostanza furono pubblicati dall'etichetta Dynamic tre cd: l'uno contenente l'opera integrale per flauto nel repertorio cameristico, l'altro concerti e sinfonie e l'ultimo i *Six Duets for Flute & Violin - 3 Caprices for Viola*; si tennero nell'aula del '400 alcuni concerti con l'esecuzione di brani inediti; si svolse un convegno internazionale i cui atti sono raccolti nel volume *Alessandro un caposcuola dell'arte violinistica lombarda* (Libreria Musicale Italiana, Lucca, 2010) e all'interno dello stesso convegno vennero eseguiti per la prima volta i quartetti op. 2 dal Quartetto Petrassi. Al Fraschini l'Europa Galante propose altre pagine cameristiche (Divertimento op. 6 n.3 in sol minore per violino e viola; 3 Walzer per 2 violini, 2 corni e basso dedicati alla nobile Madamigella Donna Cristina Triulzi; Quartetto per archi "per conversazione" in la maggiore opera postuma; *Serenade à six instruments ou quatuor pour 2 violons et 2 violes avec 2 cors ad libitum*) e l'Istituto Vittadini organizzò nel nome di Rolla alcune serate. Tre anni prima (2004) era stata edita l'incisione dei Sei quartetti per flauto e archi (Mario Carbotta flauto e Quartetto Erasmus per Tactus) che aveva aperto uno spiraglio assai interessante sul repertorio cameristico testimoniando il riguardo speciale riservato dal compositore all'organico degli archi con flauto, che all'epoca (primo ventennio del 1800), in ambito italiano, non era molto coltivato. Da quel momento altri interpreti si sono interessati al repertorio rolliano e sono stati incisi alcuni concerti per viola, per violino e ancora duetti per violino e viola ancora per le case discografiche Tactus e Dynamic, nonché pubblicate alcune edizioni critiche per le Edizioni Suvini Zerboni di Milano. Finalmente nel nome di Rolla si stava muovendo qualcosa e il repertorio strumentale italiano dell'Ottocento, spesso snobbato dagli interpreti, ansiosi di cimentarsi soltanto con il grande strumentalismo tedesco, tornava a farsi luce e a rivestire interesse e curiosità. Queste incisioni e pubblicazioni hanno così consentito di cogliere alcuni aspetti significativi della scrittura e dello stile del compositore, tra cui spiccano la cura estrema nel trattamento dei singoli timbri strumentali e l'attenzione riservata alla struttura formale, sempre ben articolata e di un certo impegno. Il musicista di origine pavese si pone dunque come *trait d'union* tra la declinante tradizione italiana e il repertorio austro-tedesco. Il trattamento degli strumenti sia all'interno della compagine cameristica sia sinfonica è sempre molto accurato. **Nell'ambito dei concerti, tutti in tre tempi,** secondo la tradizione italiana, la scrittura orchestrale si mantiene elegante e, di solito, in secondo piano, mentre il solista sfodera le sue abilità toccando vertici virtuosistici considerevoli, soprattutto pensando alle pagine destinate alla viola. Tra le mani di Rolla questo strumento raggiunge un virtuosismo assolutamente raro per il suo tempo, affrontando difficoltà e funambolismi non ancora uditi e offrendo agli esecutori le iperboli tecniche che Paganini riserverà in

Nelle immagini
ALESSANDRO ROLLA
VISTO DA MARCO GIUSFREDI

Nella foto in basso
NICCOLÒ PAGANINI A DODICI ANNI
CON IL PADRE
ALLA SCUOLA DI CONTRAPPUNTO
DEL MAESTRO ALESSANDRO ROLLA.
ANTONIO VILLA (1883-1962),
OLIO SU TELA

quegli stessi anni al violino. Anche nelle composizioni cameristiche i singoli timbri sono sfruttati appieno ponendo in evidenza le possibilità tecniche ed espressive più efficaci; violino e viola riescono a proporre pensieri autonomi, ora contrapponendoli ora sovrapponendoli tra loro oppure, nel caso di quartetti col flauto, condividendoli con lo strumento a fiato; il violoncello ha un ruolo alterno - ora di accompagnatore ora di solista - e si 'adatta' a dar vita ad un discorso brillante oppure languido e malinconico. L'alternanza tra questi due mondi è organizzata in modo molto vario all'interno dei tre movimenti che di solito compongono i quartetti. Se il primo è rigorosamente di andamento pacato (*Largo o Moderato o Andante sostenuto*); il secondo può variare e presentare una danza (*Minuetto*, il secondo quartetto) oppure un tempo lento (il terzo - *Moderato* - e il quarto quartetto - *Largo cantabile*) oppure un *Allegro* (gli ultimi due numeri); il movimento finale invece è ora un brillante *Minuetto* seguito dal suo trio e ora un travolgente *Presto* (secondo quartetto) ora un *Andante brillante* più intricato nella successione delle idee tematiche e con passaggi di un certo impegno. In rari casi i quartetti prevedono due soli momenti: l'iniziale, lento, seguito da un grazioso *rondò*. All'interno delle forme classiche, dunque, Rolla ha l'abilità di 'inventare' un discorso tecnico molto mirato ed efficace, dando vita a uno stile nobile, sempre elegante, meditato, riservato eppure libero da influssi scolastici e da "automatismi formali". Pur partendo da posizioni tradizionaliste, ancorate a una scuola violinistica all'epoca ormai in declino, Rolla si mostra dunque aperto alle tendenze stilistiche, espressive e formali del suo tempo, riuscendo a studiare e ad adattare le forme classiche alla realtà contemporanea e ad 'inventare' un discorso tecnico molto mirato e uno stile nobile e sempre elegante.

... DALLA PRIMA PAGINA

verità continueranno ad esistere - in una o nell'altra forma, esse debbono continuare ad esistere fino a quando gli esseri umani comunicheranno. La speranza è che esse continuino a vivere in qualcosa simile alle forme più coraggiose, intransigenti e socialmente efficaci che hanno acquisito nella loro storia, che possano esistere Istituzioni che sia sostengano, sia esprimano tali virtù, che i modi in cui le persone che vivranno nel futuro arriveranno a dare senso alle cose le metteranno nelle condizioni di vedere la verità, e non di essere schiacciate da essa."

Salvatore Veca

GRAN ROLLA



I misteri della Nona Sinfonia di Ludwig van Beethoven

Carlo Milanese

Dal 2008, da quando il film di Alessandro Baricco "Lezione 21" è apparso sugli schermi, un tarlo insidia molti melomani: la tesi del professor Mondrian Kilroy (alias Baricco), secondo la quale la Nona Sinfonia di Beethoven figurerebbe a sproposito fra i capolavori della musica, è fondata?

Giova ricordare a beneficio degli interessati che da sempre l'attribuzione del titolo di "capolavoro" è assegnata dalla comunità degli stessi musicisti in primis e dalla critica musicale a seguire. Un criterio analogo vale anche per le arti figurative. Se dovessimo partire dal giudizio di tutti i musicisti del secolo XIX sulla Nona Sinfonia, dovremmo convenire che il professor Kilroy sia un visionario, ma prendendo per buone le sue provocazioni, varrebbe la pena addentrarci nel capolavoro. Partendo dalla considerazione che Beethoven dopo il 1812 per anni non scrisse sinfonie, il professore gli attribuisce il significato di perdita d'interesse da parte del pubblico verso la sua musica, va ricordato che anche Mozart negli ultimi tre anni di vita non scrisse sinfonie; d'altro canto proprio Beethoven aveva trasformato la sinfonia da opera di "consumo quotidiano" a composizione di respiro universale e di estrema unicità ed eccezionalità. Beethoven scrisse solo nove sinfonie mentre Haydn 104 e Mozart 41. Questo prolungato "silenzio" depone invece a favore dell'eccezionalità dell'opera. Per Beethoven dopo il successo di pubblico del Fidelio (1814) e l'acclamazione dell'aristocrazia nel Congresso di Vienna seguì un periodo di relativa inattività che durò sino al 1818. I quaderni di appunti lo mostrano intento a cercare nuove strade, questa volta guardando molto indietro, a Palestrina, ma soprattutto all'amato Handel e a Bach. In lui c'è un inesausto senso di autocritica nei confronti di tutto quello che è stato prodotto precedentemente. Tanto la *Missa Solemnis*, quanto la *Nona sinfonia* assimilano caratteristiche che emergono dalla sua familiarità con il contrappunto bachiano. Tra gli appunti di lavoro dei suoi quaderni, tra gli esercizi di contrappunto, compare un soggetto di Fuga già nel 1815 che poi costituirà il tema dello Scherzo della Nona, mentre in una conversazione

del 1822 Beethoven annunciava di avere in mente due grandi sinfonie: una in Re minore strumentale per Londra e una in tedesco con un testo cantato. Nel *Nottebohm* del giugno 1823 è citato un tema per il finale strumentale della Nona, esso servirà come motivo principale del rondò del quartetto op. 132. Nel 1817, già alle prese con i problemi dell'adozione del nipote Karl, manifesta la speranza di compiere un viaggio a Londra da dove aveva ricevuto un invito a comporre due nuove sinfonie. Tra i suoi grandi ammiratori inglesi c'era il suo vecchio amico e allievo Ferdinand Ries che si era stabilito a Londra dal 1813 e faceva parte della *London Philharmonic Society*. Questa società è la committente della IX sinfonia. La *London Philharmonic Society*, spesso trascurata dagli storici, era stata fondata a Londra il 24 gennaio 1813 da un gruppo di 30 musicisti, tutti appartenenti alle organizzazioni massoniche londinesi con lo scopo di incrementare la conoscenza della musica strumentale attraverso pubblici concerti. L'esigenza di avere una società di concerti era tanto più sentita poiché in tutta Londra non esisteva un'orchestra sinfonica stabile. Essa raccoglieva l'eredità di due società estinte: l'*Academy of Ancient Music*, che aveva chiuso i battenti nel 1792, e la *Philharmonic Society* che era confluita nella precedente. Per comprendere la contiguità che c'era tra questa società e la massoneria, vale ricordare che le due società estinte svolgevano la loro attività concertistica presso la *Crown and Anchor Tavern*, che era uno dei luoghi deputati della massoneria londinese. Qui si riuniva la loggia *at the crown*; le manifestazioni musicali più importanti delle due società si tenevano nella *Freemason Hall*, sede della Grande Loggia di Londra. La *London Philharmonic Society* dal 1912 si può fregiare del titolo di *Royal Philharmonic Society* sotto il quale agisce ancora oggi. Non possiamo dimenticare che tra i 30 fondatori della società figurano: Muzio Clementi, Giovan Battista Viotti e Johan Peter Salomon, l'organizzatore delle due tournées di Haydn a Londra. Salomon, valente violinista, era in realtà nato nello stesso stabile dove nacque Beethoven al n. 515 della *Bonnstrasse*. In tutta la precedente programmazione concertistica della Società, il nome di Beethoven era ben presente: erano già state eseguite tutte le precedenti 8 sinfonie e 3 dei 5 concerti per pianoforte. La terza Sinfonia era stata eseguita ben cinque volte. Tra le tante opere commissionate dalla società, ci sono: La *Sinfonia in Re maggiore* di Cherubini, la *VII Sinfonia* di Mendelssohn, la *VII*

Sinfonia di Dvorak, la *III Sinfonia* di Saint-Saens, la *VI Sinfonia* di Spohr: è interessante considerare che tutti questi autori fossero adepti della massoneria. La IX sinfonia a Londra fu eseguita il 21 marzo 1825 alla sala della *Argyll Rooms*, contrariamente a quanto pattuito, non diretta da Beethoven, ma da George Smart. Un fatto curioso è che nella prima esecuzione londinese la IX sinfonia fu cantata in italiano con l'adattamento del testo fatto da Pagliardini. L'esecuzione durò 1 ora e 4 minuti e non fu gradita né al pubblico né alla critica. William Ayrton sul *The Harmonicon* scriveva:

Con tutti i meriti che essa possiede indiscutibilmente, essa è tuttavia almeno 2 volte più lunga di quello che dovrebbe essere; ripete se stessa e conseguentemente i motivi a seguito di queste ripetizioni si indeboliscono. L'ultimo movimento, un coro, è eterogeneo e, malgrado taluni passaggi molto belli nelle parti vocali, non è confrontabile con i primi 3 movimenti. Questo coro è un inno alla gioia, che comincia con un recitativo e comporta diversi passaggi solistici. Quale rapporto esso abbia con la sinfonia, non sono in grado di dirlo, dal momento che qui, come nelle altre parti, si avverte troppo la mancanza di un piano intelligibile. Dobbiamo esprimere la speranza che questa nuova grande opera del grande Beethoven possa essere ricondotta ad una forma eseguibile mediante la soppressione delle riprese e l'eliminazione totale del coro.

Complesse sono state le vicende della commissione dell'opera. Sono quattro gli esponenti della società che prendono contatto con Beethoven: Peter Salomon, George Smart, Charles Neate, Ferdinand Ries; fu il Ries a scrivere il 9 giugno 1817 invitando Beethoven a Londra in cambio di 300 ghinee a patto che egli scrivesse 2 grandi sinfonie. In un quaderno di appunti di Beethoven troviamo un progetto per la seconda sinfonia vocale:



Adagio Cantique. Canto religioso in una sinfonia nei modi antichi come composizione a sé stante o come introduzione ad una fuga. Forse con quest'ultima soluzione si potrebbe caratterizzare l'intera seconda sinfonia, facendo entrare le parti vocali nell'ultimo tempo, oppure già nell'adagio. Nell'ultimo tempo i violini saranno decuplicati. Oppure l'Adagio sarà ripetuto nell'ultimo movimento, nel corso del quale le parti vocali entreranno gradatamente. Nell'Adagio, testo da mito greco; Cantique ecclesiastique - nell'Allegro festa in onore di Bacco.

Caduto questo progetto per l'impossibilità di andare a Londra, nel dicembre 1822 Beethoven ottiene da Ries una nuova commissione per scrivere una sinfonia entro il marzo 1823, dietro un compenso di 50 sterline. Nonostante la conclusione dell'opera fosse stata annunciata più volte, la sinfonia fu completata nel febbraio del 1824. Beethoven dal marzo 1823 annuncia la fine della sinfonia più volte entro una quindicina di giorni, accampando pretesti vari. Gli accordi prevedevano che dalla consegna dell'opera dovessero trascorrere diciotto mesi prima della pubblicazione, che fu fatta nell'agosto 1826 con dedica al re di Prussia Federico Guglielmo III. Va rilevato che ancora nel luglio del 1822 (prima del contratto definitivo con Ries) Beethoven pensava ancora al progetto di due sinfonie: una in Re minore tradizionale e una *Allemanda* con il *Cantique Ecclesiastique*. L'idea di fondere le due opere in un'unica è maturata durante la composizione del primo movimento. A prescindere dalla grandezza dei primi tre movimenti sembra che tutto ciò che precede l'Ode sia concepito come preparazione all'evento conclusivo, consapevole di dover dare un messaggio all'umanità con foga oratoria. Così il Finale non è forse la pagina più bella della sinfonia, ma sicuramente quella che dà senso e sostanza a tutta l'opera. Per Beethoven il fine non è la bellezza, ma l'eticità. In realtà poi altri impegni lo distolsero: nel 1818 riceve il compito di scrivere una grande sonata per l'Arciduca Rodolfo (op. 106), nel 1819 Diabelli gli commissiona di scrivere una variazione su un suo valzer (op. 120). Nello stesso anno gli viene commissionata una messa per l'incoronazione del 1820 dell'arciduca Rodolfo (*Missa Solemnis* terminata nel 1822). A ottobre del 1823 il III movimento della sinfonia era terminato.

Analisi dell'opera

I movimento

(Allegro ma non troppo, un poco maestoso)

Rispetto all'Allegro di sonata classico si contrassegna per la forma sonata a tre temi anticipando stili del tardo sinfonismo. L'esordio della sinfonia è tonalmente ambiguo: Beethoven sembra indugiare ad affermare la tonalità di Re minore; il primo tema nasce da un indistinto caos. Questo procedimento sarà poi tipico dello stile di Bruckner. Dopo una prima esposizione del primo tema, riprende il tremolo degli archi, il tema viene ripetuto per poi modulare subito alla tonalità di Sib, tonalità dove si sviluppano il secondo e il terzo tema. Altro elemento di novità dalla forma classica è rappresentato dalla mancanza della ripetizione dell'esposizione: è l'unica sinfonia di Beethoven senza il "da capo", anche se Beethoven sembra ingannare l'ascoltatore con un falso ritornello. Lo sviluppo, diviso in quattro sezioni, consta della elaborazione delle prime battute del primo tema; esso esalta una delle capacità di Beethoven che riesce a costruire strutture molto complesse partendo da pochissimi elementi. Nella terza sezione dello sviluppo introduce un fugato sul primo tema. L'utilizzo della forma contrappuntistica è uno delle caratteristiche della terza maniera. Altro elemento di novità lo troviamo nella ripresa che è fatta in tonalità maggiore con un fortissimo accompagnato dal fragore dei timpani, realizzando un passaggio dalla furia e dall'energia senza precedenti.

II movimento

(Molto vivace - Presto)

Di norma nelle sinfonie di Beethoven lo Scherzo era collocato come terzo movimento, nella IX lo colloca al secondo, anticipando una tendenza del tardo romanticismo tedesco (Bruckner VIII e IX sinfonia, Mahler VI sinfonia): esso è il più esteso tra le 9 sinfonie (559 battute senza tener conto dei ritornelli). Precedentemente Beethoven aveva già anticipato lo Scherzo in seconda posizione in altre composizioni da camera: ad esempio nelle sonate op. 31/3, op. 106 ed Op. 110 per pianoforte, nel Trio Op. 97 (Arciduca), nella sonata Op. 69 per Violoncello; in questa maniera egli riesce a collegare in modo espressivo il finale al precedente movimento lento. Nonostante lo scherzo della IX sia in tre parti, è il più lungo mai scritto da Beethoven; egli ricorre a due mezzi per ingigantire la struttura: l'esposizione di un tema imitato contrappuntisticamente in forma di fuga e l'introduzione di un secondo tema come fosse una forma sonata. Domina il movimento il ruolo dei

(a pagina 7)



(da pagina 6)
timpani. Il rapinoso moto dello scherzo che martella inesorabilmente le proprie figure di ritmo dattilico è contrastato solo dal pacato metro binario della sezione centrale, il *trio*. Alla fine Beethoven ci sorprende con un colpo di scena: simula la ripetizione del *trio* che interrompe bruscamente chiudendo e sbattendo la porta.

III movimento

(Adagio molto e cantabile - Andante moderato)

Con questo movimento si entra in un regno di profonda bellezza melodica. La scelta della tonalità maggiore rappresenta un'oasi contrapposta al prevalere delle tonalità minori che finora hanno avuto risalto. Il movimento è tutto dominato dall'espressione melodica. Per alcuni studiosi questo movimento si presenta come un tema con due variazioni, con una seconda melodia alternativa, schema già usato da Haydn nell'*Andante più tosto Allegretto* della sinfonia n. 103. Sulla profondità religiosa e sullo slancio verso il sublime di questo movimento sono d'accordo tutti i commentatori, la dolcezza dell'espressione è lontana dalla tragicità di certi tempi lenti del primo e secondo Beethoven. Come gli altri tre movimenti, ha una introduzione di due battute, quindi il tema dell'Adagio è enunciato dagli archi. Sull'ultima nota della melodia, con una brusca modulazione, si passa all'*Andante moderato*: qui cambia

germinate da un'unica idea: questo è anche da imputare alla genesi spuria dell'opera. Di questo si rese conto anche Beethoven nel momento che ha posto come preambolo del finale una Pantomima con il richiamo dei tempi precedenti. Il Finale della IX è da sempre frutto di controversie da parte di musicologi per la definizione della sua struttura per le sue dimensioni. L'architettura delle sue 940 battute si può considerare come una grande forma tripartita preceduta da una introduzione (la pantomima con il recitativo) e una coda. Va detto che le dimensioni travalicano qualsiasi confronto con la letteratura precedente: per trovare esempi di finali di 940 battute dobbiamo arrivare ai grandi sinfonisti di fine secolo XIX. Fino al 1822 l'intenzione di Beethoven era per un finale strumentale. Il materiale musicale che stava elaborando è poi servito per la scrittura del finale del quartetto in La minore Op. 132. E fino al 1823 non c'era traccia di un ponte fra il 3° e il 4° movimento. Nell'estate del 1823 prende corpo l'idea di introdurre l'Ode di Schiller. Poi prese forma l'idea di ricordare l'Ode con dei recitativi solo vocali su testi dello stesso Beethoven, in seguito destinati ai contrabbassi nella versione definitiva. L'idea di introdurre un recitativo in una forma strumentale non era originale per Beethoven, ne troviamo dei casi nei quartetti e nella sonata per Op. 31/2 per pianoforte. "Selon le caractère d'une recitative mais in tempo" usa stranamente un'indicazione francese misto a

Dresda e pubblicata nella rivista "Thalia". Sebbene sia dubbia l'appartenenza di Schiller alla massoneria, sono palesi i riferimenti massonici dell'Ode. In essa sono insistenti i richiami alla fratellanza, alla volta del tempio, secondo la scenografia di quello massonico, a Dio inteso come il "caro padre", come l'"ignoto". Fu lo stesso Koerner, appartenente all'ordine latomista dal 1777, uno dei primi a mettere in musica i versi di Schiller. La prima versione musicale dell'ode è fatta da J. C. Muller nel 1786 e pubblicata da Breitkopf a Lipsia e dedicata alla loggia di Gorlitz. Sin dall'inizio ebbe le vesti di un messaggio rivolto ai liberi muratori. La versione di A.B. Schutz pubblicata a Lipsia nel 1790 la presenterà come *Freimaurerlied*, mentre in una versione del 1800 in inglese di anonimo si qualifica l'opera come *masonic song*. Negli anni precedenti la composizione della IX sinfonia, le versioni musicali dell'Ode sono 40 tra le quali una di Schubert (D.189, 1815) e una di Franz Danzi (1799). Schiller aveva appreso dell'intenzione di Beethoven a musicare l'Ode già nel 1792, quando Beethoven era ancora a Bonn, da una lettera alla moglie dell'amico giurista Fischenich. Nel 1785, quando fu scritta, era perfettamente in linea con i sentimenti illuministi e radicali, in sintonia coi tempi della rivoluzione francese. Nel 1803 Schiller mutò il 7° verso "Gli accattoni diverranno fratelli dei Principi" con "Tutti gli uomini diverranno fratelli". Beethoven musicerà questa seconda

Giuseppe II per il grande impulso da lui dato alla massoneria. Volendo esaminare invece la *Freudenmelodie* (melodia della gioia), essa è semplice ed elementare; è suddivisibile in tre parti di 24 battute totali. Si è discusso per anni sull'origine della melodia: alcuni musicologi videro il suo archetipo nel lied giovanile *Gegenliebe* per il suo andamento sillabico, altri ci videro una somiglianza con la melodia del coro della *Fantasia Op. 80*. Letteralmente la melodia è presente in un offertorio di Mozart (*Misericordia Domine K.222*). Il suo carattere è di una canzone, tipica da festa popolare, da corteo quali ne ha lasciate la Rivoluzione Francese. Dopo l'enunciazione della melodia da parte dei Violoncelli e Contrabbassi, essa è seguita da tre variazioni strumentali: dette "per intensificazione", esse lasciano immutato l'impianto melodico aumentando semplicemente il numero di strumenti. Dopo l'esposizione della melodia fatta dalla piena orchestra, segue una riproposizione della *Schreckensfanfare* (fanfara spaventosa) stavolta con un accordo composto da tutte e 7 le note della scala, accordo dalla arditazza inusitata. Anche per le successive variazioni vocali la melodia parte dal basso come era stato per le variazioni strumentali. Seguono tre variazioni nelle quali i solisti si alternano al coro. Un vero punto culminante è rappresentato dalla VI variazione che termina con le parole "Cherub Steht vor Gott", cantato con il coro

Beethoven nella *Missa Solemnis*. La sezione centrale termina con una meraviglia: "Überm Sternenzelt (sopra il cielo stellato)", con l'esortazione a cercare il Padre celeste oltre le stelle; Beethoven si è soffermato a sottolineare questo particolare descrittivo che costituisce uno dei momenti più alti della sinfonia con gli strumenti che salgono tutti nel registro acuto e il coro che ribatte pianissimo un accordo dissonante. Va ricordato che Beethoven conosceva l'aforisma di Kant (*la legge morale dentro di noi è il cielo stellato sopra di noi*). A questo punto termina la sezione centrale; d'ora in poi Beethoven non utilizzerà altre quartine nuove dell'Ode. Con l'*Allegro energico* ha inizio una fuga a due soggetti sulle parole della prima quartina: essa rappresenta il ritorno al tema dell'*Inno alla gioia* che stavolta è sovrapposto alla melodia del *Seid umschlungen*, quella della sezione centrale. In questa parte è ammirabile con quale maestria Beethoven padroneggi i segreti del contrappunto, alla fuga segue un breve recitativo del coro, che introduce la coda. Persino Beethoven cede alla consuetudine dei solisti di esibirsi prima del termine della sinfonia: è il caso di dire che le ragioni del mestiere si mescolano a quelle dell'arte. Termina la sinfonia con la *stretta* (*Prestissimo*) con una strumentazione alla turca e tutto il coro che canta una versione accelerata del tema del "Seid umschlungen millionen". Il 7 maggio 1824 la IX sinfonia era eseguita al teatro di Porta Carinzia, contravvenendo il contratto che prevedeva la prima esecuzione a Londra. La scelta del teatro fu travagliata a causa delle pretese di Beethoven di avere come *koncertmeister* Ignaz Schuppanzigh, suo violinista di fiducia. L'orchestra fu preparata da Michel Umlauff. Nello stesso concerto furono eseguiti tre brani dalla *Missa Solemnis* e l'ouverture op. 124 (Consacrazione della casa). L'esito del concerto fu trionfale, il risultato finanziario molto meno: Beethoven incassò solo 420 fiorini, di cui si lamentò; altri 500 gli fruttarono nella seconda rappresentazione del 23 maggio, che ebbe un bilancio in perdita, l'impresario Dupont pagò Beethoven di tasca sua. Durante la seconda esecuzione nella stessa serata furono eseguiti brani dal Tancredi di Rossini. Nell'agosto 1826, trascorsi i 18 mesi dalla prima rappresentazione, la IX sinfonia fu pubblicata per la Schott di Mainz con dedica a Federico Guglielmo III di Prussia:

Vostra Maestà!

*Una delle più grandi felicità della mia vita è rappresentata dal fatto che Vostra Maestà mi abbia molto graziosamente permesso di dedicarLe in tutta umiltà la presente opera. Vostra Maestà non è soltanto il padre supremo dei suoi sudditi, ma è anche il protettore delle arti e delle scienze. Tanto più quindi mi deve rallegrare il Suo graziosissimo permesso, dal momento che anch'io, poiché sono nativo di Bonn, ho la fortuna di potermi considerare uno dei suoi sudditi. Prego Vostra Maestà di degnarsi di accettare quest'opera come un modesto segno della somma venerazione che io nutro per le sue altissime virtù. Di Vostra Maestà umilissimo ed obbedientissimo
Ludwig Van Beethoven.*

La scelta del dedicatario era stata effettuata da Beethoven con l'intenzione di rendere omaggio a un sovrano dimostratosi sempre favorevole alle correnti massoniche. Egli proseguiva la politica del padre Federico Guglielmo II che nella Dieta di Ratisbona del 1794 esclude dall'applicazione della messa al bando la massoneria.

Nelle foto nell'altra pagina

LUDWIG VAN BEETHOVEN
PARTICOLARI DEL RITRATTO
DI JOSEPH KARL STIELER
1820

Qui a destra

TIZIANO
AMOR SACRO
E AMOR PROFANO
1515 CIRCA



tonalità e ritmo, mentre il metronomo indicato da Beethoven sembrerebbe contraddire le indicazioni agogiche. La seconda melodia ha un andamento tipico del minuetto senza esserlo. La giustapposizione di due melodie così statiche e ieratiche ad alcuni commentatori ha suggerito l'accostamento con il celebre quadro di Tiziano: *Amore sacro ed Amore profano*. L'andamento religioso di tutto il movimento non lascia per nulla presagire gli squilibri marziali dei fiati che irrompono all'improvviso per interrompere la quiete. Beethoven con uno dei suoi colpi di teatro sveglia l'ascoltatore assorto in un'estatica contemplazione. È l'inizio della coda che riprende alcuni frammenti dell'Adagio per condurre a spegnersi su un lieve biondo.

IV movimento

(Presto - Allegro assai - Alla marcia - Andante maestoso - Allegro energico - Allegro ma non tanto - Prestissimo)

Bisogna dire innanzitutto che l'inserimento della voce nella sinfonia non fu colto come una provocazione, la forma era relativamente giovane e pertanto abbastanza malleabile. Anche se Wagner sfruttò questo uso della voce per giustificare il superamento delle forme strumentali della musica. Beethoven da parte sua non si è mai detto soddisfatto di questo finale di sinfonia, aveva progettato di scriverne uno solo strumentale. La critica che più frequentemente è mossa alla IX riguarda l'unità dell'opera; finora le sinfonie di Beethoven erano sempre

italiano. La prima frase inizialmente prevista da Beethoven per il recitativo era: "Oggi è un giorno solenne, amici sia festeggiato con canto e danza"; seguono altre 5 frasi, la seconda: "No questo ci ricorderebbe della nostra disperata condizione", quindi: "Oh no, questo no; qualcos'altro di più piacevole è ciò che chiedo", poi: "Anche questo non va, solo burla, qualcosa di più bello e migliore". Volendo interpretare la volontà di Beethoven dalle frasi messe a rifiuto delle citazioni, sembra implicito l'attribuzione di un significato ai 3 tempi precedenti. Nel primo si afferma l'ideale della volontà di potenza, dell'autoaffermazione; nel secondo tempo con la vivacità bacchica è palese quello del godimento; nel terzo l'ideale che viene rifiutato è quello della beatitudine religiosa.

L'Inno alla Gioia

L'entusiasmo che muove gli animi illuminati si colora in Germania di segni particolari: uno di questi è l'aspirazione alla perfetta letizia, anzi alla gioia. A questa si ricollega una condizione spirituale di quiete, di equilibrio, di classica compostezza. Proprio sulla *Freude* si concentra l'attenzione dei poeti che vogliono indicare la strada che porta alla beatitudine, non già quella celeste, ma la beatitudine mondana che è conseguente alla condizione di serenità, di giubilo, di grazia. L'*Ode alla gioia* fu scritta da Schiller nel 1785 per il massone Koerner a

versione. L'Ode consta di otto Stanze (24 quartine), ogni stanza è suddivisa in 3 quartine di cui la terza è destinata a un ipotetico coro come nella tragedia greca. Ogni quartina solistica è a rime alterne mentre il coro è a rime incrociate. Beethoven non ha mai rispettato la destinazione voluta da Schiller, il coro canta anche testi destinati ai solisti e anche il contrario. Per il Finale della sinfonia Beethoven utilizza le prime tre stanze, più il coro della quarta stanza. L'impulso a voler mettere in musica l'Ode non era estraneo alle relazioni che Beethoven intratteneva con appartenenti a circoli massonici. Dell'ordine aveva fatto parte il primo maestro di Beethoven Christian Gottlob Neefe ("gli illuminati di Baviera"). Neefe sulla formazione di Beethoven ha avuto un ruolo fondamentale, egli era un grande cultore, oltre che della poesia di Schiller, della filosofia di Kant, filosofo amato anche da Beethoven. Massoni erano sia Haydn sia Salieri, entrambi maestri di Beethoven. È improbabile che Beethoven possa aver fatto parte della massoneria, poiché l'imperatore Francesco II nel 1794 alla Dieta di Ratisbona ottenne la soppressione della massoneria e di tutte le società segrete, tale divieto durò sino al 1918. Giova ricordare che sotto l'influenza di Neefe Beethoven a Bonn scrisse due cantate, una per la morte di Giuseppe II e una per l'incoronazione di Leopoldo II (1790). Esse sono un omaggio della massoneria di Bonn al sovrano

fortissimo, mentre l'armonia produce una brusca modulazione. Dopo il fortissimo cala il silenzio! Si cambia tonalità e strumentazione. Per la VII variazione Beethoven aveva previsto "musica turca", da intendere come il complesso di percussioni tintinnanti, già usati per esempio da Mozart nell'ouverture del *Ratto dal Serraglio*. Senza soluzione di continuità alla VII variazione segue un fugato strumentale a sette parti. La funzione dell'intermezzo strumentale è di riportare l'armonia al tono principale. Anche il testo poetico dell'ultima variazione rimane il medesimo della prima. Con la ripetizione della *Freudenmelodie* in fortissimo a pieno coro e orchestra si conclude la prima Sezione. Segue l'*Andante maestoso* dove Beethoven trova il modo di ritornare alla terza quartina dell'Ode accantonata precedentemente. Da questo punto ha inizio l'episodio centrale. In questa sezione risiede il vertice di tutto il finale, il *Sancta Sanctorum* dove è contenuto tutto il linguaggio della composizione sulle parole *Seid umschlungen Millionen* (Abbracciatevi moltitudini): qui si affronta l'argomento del Teismo sia di Schiller che di Beethoven. Fin qui il Finale era proceduto alla bersagliera con le variazioni sia strumentali sia vocali. Ora il tono si fa solenne, i solisti non cantano più, ora è protagonista il coro, mentre nell'orchestra emergono i tromboni, gli strumenti della solennità religiosa. All'inizio il coro canta all'unisono, mentre il tessuto armonico riecheggia di contesti modalitici già frequentati da



FONDAZIONE
SARTIRANA
ARTE



Gli architetti alle prese col metallo lunare

Per ornare il corpo di uomini e donne



VIGNELLI

Giorgio Forni



SCARPA



ALBINI / HELG



STUDIO SL

Un "vezzo", questo, decisamente moderno, se non contemporaneo. Che vede gli architetti, disegnatori di volumi e linee, cimentarsi con un materiale ad essi inconsueto e per un fine, diciamo, sovrastrutturale. Accessorio. Non determinante. Se vogliamo equivalente degli sbuffi di merletto o delle gorgiere plissettate, dei nodi e dei fiocchi di cui si ornavano, sì, femmine e maschi, nello scorso millennio. E pure sino agli inizi del secolo XX. Anche se meno ... vistosamente. Forse grazie a Lord Brummel. Certamente al rigore del Bauhaus, regolatore di visioni architettoniche del mondo e... di riflesso anche del comportamento degli individui. I suoi architetti predicavano e praticavano la sobrietà. Non c'è da stupirsi quindi per l'uso di metalli sempre nobili ma meno vistosi, come argento e acciaio; per una presenza sugli ornamenti di pietre meno invadenti, per luccichio o colore. E via dicendo. Ma fortuna di onice e ametista, della tormalina e del diaspro. E dai secondi dopoguerra. E in particolare, per non essere generici e vaghi, alle esperienze di alcuni "ateliers" milanesi. Dove proprio gli architetti erano di casa. Il più famoso di tutti? L'argenteria San Lorenzo, dove disegnavano i loro oggetti, fossero ornamenti per la casa o per il corpo, personaggini come le coppie Albin / Helg, Afra e Tobia Scarpa, Lella e Massimo Vignelli, con Maria Luisa di Belgioioso e Antonio Piva... Dalle aule del Politecnico o dai loro cantieri al tavolo di progettazione con Ciro Caccione (suggeritore esperto di tecniche, realizzatore dei prodotti "approvati"). Nel laboratorio che riedita gli oggetti da circa 40 anni e che ospita giovani esordienti. Tra costoro uno spumeggiante Gillo Dorflès! A far tempo dai primi anni '80 abbiamo iniziato a raccogliere interessanti e nuovi, di linguaggio e di pezzi (tutti ...) che ci sembravano una bestemmia? Armaniani. Per la semplicità, temperamento. Mi consentite una bestemmia? Armaniani. Per la semplicità, frutto di studio e sperimentazione, e la tranquilla, sobria felicità per ogni momento del giorno.



STUDIO SL



PIVA



SCARPA



VIGNELLI



DE VECCHI



DE VECCHI