

La dissoluzione come compimento*

GIOVANNI GUANTI

«Se il vero è astratto, esso non è vero. La sana ragione umana, il buon senso, mira solo al concreto; soltanto la riflessione dell'intelletto forma una teoria astratta, priva di verità, giusta soltanto nel cervello e inoltre impraticabile, la filosofia è quanto mai nemica dell'astratto e riconduce al concreto»¹.

È un fatto che alle esequie di Ludwig van Beethoven, celebrate a Vienna il 29 marzo 1827, venne conferita la solennità di un vero e proprio funerale di stato²: «Tutte le scuole della capitale restarono chiuse in segno di lutto e una folla enorme, stimata sulle ventimila persone, accompagnò la salma al camposanto di Währing»³.

* Titolo suggerito da un passo adorniano: «Nello stile tardo di Beethoven in generale vi è come una tendenza alla dissociazione, alla disgregazione, alla dissoluzione, e non nel senso di un procedimento compositivo che non riesca più a conferire unità, ma dissociazione e disgregazione diventano esse stesse mezzo artistico e le opere che, come si dice, sono state portate a compimento, concluse, acquistano attraverso questo mezzo artistico, nonostante la loro compiutezza, un che di frammentario in un senso ideale» (T. W. ADORNO, *Beethoven. Filosofia della musica*, Torino, Einaudi, 2001, p. 263).

¹ G. F. HEGEL, *Introduzione alla storia della filosofia*, pref. e conclusione di L. Pareyson, trad. e note di A. Plebe, Bari, Laterza, 1956², p. 61.

² Un dettagliato resoconto in A. FOCHER, *Ludwig van Beethoven: 26-29 marzo 1827*, Lucca, LIM, 2001.

³ Mi permetto il rimando a G. GUANTI, *Invito all'ascolto di Beethoven*, Milano, Mursia, 2005², p. 221.

È un fatto, altrettanto ben documentato di quest'attestazione dell'attaccamento dei sudditi dell'Impero asburgico a Beethoven, che egli abbia fornito ai propri interlocutori innumerevoli occasioni per registrare opinioni politiche e religiose a dir poco *eterodosse*. Per esempio, nel 1820, vergognandosi di essere cittadino di una nazione divenuta il "gendarme d'Europa", Beethoven esaltò gli spagnoli in rivolta contro la brutale restaurazione di Ferdinando VII e i carbonari italiani che avevano «consacrato davanti all'immagine della Madonna i loro pugnali e le loro armi per usarle contro i nemici della libertà»⁴. Oppure, in un lungo soggiorno estivo (da maggio a metà agosto 1823) a Hetzendorf, nella villa del barone e gentiluomo di corte von Pronay, risulta dai *Quaderni di conversazione* che Karl – il famoso, o malfamato, nipote di Beethoven – «avesse messo in guardia lo zio perché non si lasciasse sfuggire davanti al padrone di casa una delle sue abituali invettive antimonarchiche ed evitasse almeno di menzionare il Kaiser Franz come "quel mascazone che dovrebbe essere impiccato"»⁵.

Dunque due fatti inconfutabili, che tuttavia stridono se correlati l'un l'altro: "funerali di Stato" concessi a un compositore impegnato a esternare la propria avversione verso l'*ordine costituito*; ossia, un amore per le libertà collettive e individuali "sconfinato". Anzi, e forse meglio: "sfrenato"⁶. Come testimoniano, da ormai più di due secoli, innumerevoli ricerche sull'opera e sulla biografia del compositore, condotte con metodi storiografici e secondo prospettive musicologiche diversissime sì ma concordi nell'elevarlo a simbolo: del genio, dell'eroe, del redentore dell'umanità, del ribelle, del romantico prometeismo⁷. Nonché a paladino di una resistenza etica a quella depravazione della società che, in termini odierni e *mutatis mutandis*, potremmo etichettare come *consumismo edonistico* dei 'beni culturali'⁸.

⁴ Ivi, p. 147.

⁵ Ivi, p. 197.

⁶ Pullulano oggi espressioni di (auto) censura farisaicamente giustificate come ossequio o pedaggio al *politically correct*. Qualcuno potrebbe quindi stupirsi di questa testimonianza: nella cerchia dei più intimi amici di Beethoven «ci si esprime senza alcun riguardo: si maledice e si ingiuria tanto chi tiene il potere, quanto i subordinati. Non si ha paura della grossolanità, del cinismo, delle offese». Così lo scrittore e drammaturgo austriaco Franz Grillparzer (1791-1872), che a quella cerchia appartenne e che scrisse i discorsi commemorativi per il funerale del compositore (F. GRILLPARZER, *Beethoven*, a cura di Artemio Focher, Milano, SE, 1995, p. 28).

⁷ Un processo di mitizzazione complesso e *polifonico*, capace di ripercuotersi a ritroso nel tempo su altri compositori; per esempio – come ha dimostrato P. HIGGINS, *The Apotheosis of Josquin des Prez and Other Mythologies of Musical Genius*, in "Journal of the American Musicological Society" Vol. 57, No. 3, Fall 2004, pp. 443-510 – l'influenza del bicentenario beethoveniano del 1970 sulla *Josquin Festival-Conference* del 1971. Cfr. anche P. KIVY, *The possessor and the possessed: Haendel, Mozart, Beethoven, and the idea of the musical genius*, New Haven-London, Yale University Press, 2001.

⁸ Una risorsa sempre più scarsa è il "capitale attenzionale" di cui dispongono i consumatori, bombardati da innumerevoli proposte. Ottimizzare la loro capacità di metabolizzare una produzione sovrabbondante di beni, anche *culturali*, rappresenta una severa sfida per il sistema capitalistico contemporaneo,

In questo saggio, riferendomi soltanto ai lavori ascritti al cosiddetto ‘terzo’ o ‘tardo stile’, tenterò di aggiungere una tessera al mosaico in perpetua ristrutturazione di un Beethoven tanto più *politico* quanto più ispirato a “un monoteismo della razionalità” e a un “politeismo dell’immaginazione”⁹.

Faccio scorrere davanti agli occhi il materiale iconografico relativo ai funerali di Beethoven, alternandone la visione alla rilettura degli ultimi paragrafi del *Georg Wilhelm Friedrich Hegel's Leben beschrieben durch Karl Rosenkranz* (1844). Sia chiaro che non vado alla ricerca di più o meno gratuite analogie a conforto di una tesi preconcepita. Semmai – considerando quel «interminabile corteo di studenti (che, non potendo partecipare al funerale con le fiaccole accese, le coprirono con un crespo nero)» e alla «innumerevole serie di carrozze <che> si recò alla casa in lutto e si dispose dietro il carro funebre tirato da quattro cavalli»¹⁰ – ne traggio spunto per riflettere, come già nel caso di Beethoven, su cosa dovette significare una tanto dolorosa quanto inaspettata e repentina, duplice “soluzione di continuità”.

Ma per noi si è aperto un orribile vuoto! Incolmabile, esso continua a spalancarsi sempre di più man mano che vi guardiamo dentro. Egli <Hegel> era veramente la chiave di volta di questa università. Su di lui poggiava la scientificità del tutto, in lui il tutto aveva la sua saldezza, il suo appiglio. Tutto ora minaccia di crollare. È venuto a mancare il legame che univa il più profondo ed universale pensiero e il più straordinario sapere in tutti i campi della conoscenza empirica; quel che ci rimane è la singolarità dispersa, che deve porsi alla ricerca di relazioni a un livello superiore, ma che difficilmente riuscirà nello scopo. Tutti si accorgono ora – persino gli oppositori – di quanto si sia perduto con lui. Tutta la città <Berlino> è stata stordita dal colpo, è come se la scossa di questa caduta risonasse persino nelle coscienze più rozze. Numerosi amici e discepoli sono in preda alla disperazione¹¹.

come ha affermato lo storico dell’arte statunitense J. CRARY (*Suspensions of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture*, Cambridge (Mass.) – London, MIT Press, 1999). La “crisi permanente dell’attenzione” ha cominciato tuttavia a manifestarsi già nell’Ottocento, durante la seconda rivoluzione industriale. È stato infatti l’intensificarsi del processo d’industrializzazione a dare vita a uno spazio urbano, sociale e psichico, sempre più saturo di stimoli sensoriali e a generare problemi come la necessità di mantenere elevate la concentrazione dell’operaio alla catena di montaggio e l’attenzione del consumatore rispetto a una produzione sovrabbondante di beni. Di conseguenza, nelle società capitalistiche si è vieppiù imposto un processo di *ricezione distratta* dell’opera d’arte, al quale mi piace pensare che l’ultimo Beethoven reagisse con strategie compositive (per così dire) mimetiche di questa situazione patologica generale, e perciò rapportabili a essa talvolta come *allopatiche*, tal altra come *omeopatiche*.

⁹ M. SOLOMON, *Late Beethoven. Music, Thought, Imagination* (2003); trad. it. di N. Bizzaro, *L’ultimo Beethoven. Musica, pensiero, immaginazione*, Roma, Carocci, 2010, p. 202. La dicotomia dialettica è mutuata dalla filosofia schellinghiana.

¹⁰ K. ROSENKRANZ, *Vita di Hegel*, intr., trad. e note a cura di R. Bodei, Milano, Mondadori, 1974, p. 440.

¹¹ Ivi, p. 443.

Questa la reazione alla morte di Hegel nel 1831, analoga a quella che quattro anni prima aveva suscitato la notizia dell'altrettanto inattesa scomparsa di Beethoven, stordendo tutta Vienna e risonando (per riprendere Rosenkranz) «persino nelle coscienze più rozze». Si avviò così – complici la disordinata ricezione degli ultimi lavori di Beethoven e il loro carattere provocatoriamente *enigmatico*¹² – quella labirintica transizione «dal caos alla storia»¹³ che avrebbe avuto per protagonista soprattutto una straordinaria schiera di musicisti, bambini o appena adolescenti nel fatidico 1827. Essi costituiranno la cosiddetta “generazione romantica”, contrassegnata per un verso dall'aver compreso «quanto si era perduto con Beethoven»; dall'altro, dal considerarsi una costellazione di «singolarità disperse» la cui diaspora, fin dall'inizio, venne tuttavia scongiurata proprio dalla comune attrazione tanto per l'artista quanto per l'uomo Beethoven¹⁴.

A differenza di quest'ultimo, che non amò mai insegnare, Hegel venne considerato *epónimo* di diverse scuole filosofiche, posizionate a sinistra, a destra e al centro di un ipotetico arco parlamentare. Curiosamente, nel delineare nel saggio *Psychometer* (1835) la mappa delle forze artistiche dell'epoca in analogia con gli schieramenti politici, Robert Schumann parlò di “classici”, “juste-milieuisti” e “romantici”, tra i quali gli estremisti e i più radicali erano i *Beethoveniani*: una classe emergente, militante a sinistra dell'immaginario emiciclo fra i «giovani,

¹² Doveroso il rimando a *Beethoven* di Adorno il quale, recepite le lezioni di Benjamin e Lukács, mutuò da Hegel la tesi del carattere *enigmatico* dell'opera d'arte, attribuendolo in particolar modo alla *Missa Solemnis*: «La *Missa Solemnis* è un'opera fatta di omissioni, di permanente rinuncia, ed è già uno di quei tentativi del posteriore spirito borghese che non sperano più di poter pensare e configurare l'universalmente umano concretizzando uomini e condizioni particolari, ma solo mediante un procedimento di astrazione [...] la rinuncia a permeare il particolare non solo condanna la *Missa Solemnis* ad essere un enigma, ma le imprime in senso superiore il marchio dell'impotenza, non tanto del compositore che fu grandissimo, quanto di uno stadio storico dello spirito che non è più o non è ancora in grado di esprimere ciò che qui tenta di dire» (T. W. ADORNO, *Beethoven: filosofia della musica*, a cura di Rolf Tiedemann, Einaudi, Torino, 2001, p. 211). Rimando inoltre a J. PARSONS, *Pour the sweet milk of concord into hell: Theories of Unity and Disunity in Late Beethoven*, in “Music Analysis”, Vol.18 n. 1, 1999, pp. 127-142; W. KINDERMAN, *The Evolution of Beethoven's Late Style: Another 'New Path' after 1824?*, in “Beethoven Forum”, University of Illinois Press, 2000, pp. 71-99; L. ROSENTHAL, *Between Humanism and Late Style*, in “Cultural Critique”, Vol. 67 n. 1, 2007, pp. 107-140.

¹³ Il trapasso dal disordine spontaneista dell'iniziale ricezione delle opere del *tardo* Beethoven ai successivi tentativi di iscriverle in perimetri storico-musicologici ben collaudati è stato analizzato da K. M. KNITTEL, *From chaos to history: the reception of Beethoven's late quartets*, PhD Thesis, Princeton University, 1992. Della stessa Autrice: *Divining the Enigmas of the Sphinx: Alexander Oulibicheff as a Critic of Beethoven's Late Style*, in “The Beethoven Journal”, Vol. 8 n. 2, 1993, pp. 14-15; *Wagner, Deafness, and the Reception of Beethoven's Late Style*, in “Journal of the American Musicological Society”, Vol. 51 n. 1, 1998, pp. 49-82. Sulle testimonianze dei primi ascoltatori cfr. anche C. BASHFORD, *The Late Beethoven Quartets and the London Press, 1836-ca. 1850*, in “The Musical Quarterly”, Vol. 84 n. 1, 2000, pp. 84-122.

¹⁴ *The Romantic Generation*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1995 s'intitola un importante studio di CHARLES ROSEN (ed. it. a cura di G. Zaccagnini, *La generazione romantica*, Milano, Adelphi, 2005²); e ROSEN, a buon diritto, entra nella schiera dei più avveduti lettori di Adorno: C. ROSEN, *Dobbiamo adorare Adorno?*, in “Studi musicali”, Anno XXXIII, 1, 2004, pp. 185-204.

i berretti frigi, gli spregiatori della forma, i geniali sfrontati»¹⁵. È un fatto che a “fare la storia” (non soltanto della filosofia) sarebbe stata la cosiddetta “sinistra hegeliana”, e che a “fare la storia della musica” più significativa dell’Ottocento e oltre sarebbero stati proprio quei *berretti frigi* militanti sotto le insegne di Beethoven.

Com’è noto, i due cortei funebri (quello viennese del 1827 e quello berlinese del 1831), si ricongiunsero nel pensiero del neo- e (al contempo) post-hegeliano Theodor W. Adorno, le cui riflessioni sullo *spätstil* beethoveniano risultano ancor oggi imprescindibili¹⁶. Esse ci tutelano innanzitutto dal rischio di *normalizzare* questi capolavori riducendoli a *classici* tra i tanti altri della tradizione euro-colta. Un errore di valutazione di cui Adorno, scomparso il 6 agosto 1969, non si sarebbe potuto macchiare, a differenza dei più influenti rappresentanti di quella *Neue Musik* alla cui legittimazione filosofica e artistica nessuno aveva contribuito forse più di lui. Infatti, nel 1970, a un anno dalla scomparsa di Adorno, cadeva il secondo centenario della nascita dell’autore dell’*Eroica* e della *Pastorale*, nell’ambito delle cui celebrazioni fu intonato un collettivo *Roll over Beethoven* in forme ora ironico-grottesche ora polemiche e aggressive¹⁷. Inadatte quindi a confrontarsi in modo riflessivo e pacato soprattutto con l’*ultimo* Beethoven: il quale, al pari di altri artisti pervenuti a un “tardo stile”, pare non interessarsi più «né alla “bellezza” dell’opera, né all’effetto che essa produce sul pubblico», poiché postosi «ormai al di là dell’arte»¹⁸. Su un piano, insomma, vuoi *metaestetico* vuoi *politico*

¹⁵ Cfr. *Schumann e il suo tempo*, a cura di A. EDLER, Torino, EDT, 1991, p. 58.

¹⁶ Un nodo irrisolto dell’hegelismo adorniano viene illustrato così: «in order to separate dialectic from idealism Adorno must do violence to Hegel—violence that brings Adorno closer to grave-robbing than legal heir. [...] Indeed, for those who see Hegel’s philosophy to be inextricable from his idealism, Adorno’s modification of terms such as contradiction, mediation, reflection, and determinate negation amount to a rejection of the Hegelian project as such» (cfr. M. ROSEN, *Hegel’s Dialectic and Its Criticism*, Cambridge (Mass.), Cambridge University Press, 1982, pp. 161-162 e 176-177). Cfr. anche M. SPITZER, *Music as philosophy: Adorno and Beethoven’s late style*, Bloomington, Indiana University Press, 2006; C. BAUMAN, *Adorno, Hegel, and the Concrete Universal*, in “Philosophy & Social Criticism”, Vol. 37 n. 1, 2011, pp. 73-94.

¹⁷ *Roll Over Beethoven* è una canzone di Chuck Berry pubblicata originariamente come singolo dalla Chess Records nel 1956, il cui testo esprime la volontà del *rock and roll* e del *rhythm & blues* di rimpiazzare la musica cosiddetta “classica”. Identico proposito, per quanto motivato da un’angolatura diversissima, venne espresso in occasione del bicentenario beethoveniano del 1970 da molti esponenti della *Neue Musik*, dei quali i più oltranzisti furono Mauricio Kagel con *Ludwig van. Hommage von Beethoven* del 1969 (cfr. ID., *Beethoven: conversazione con Kagel*, in “Lo spettatore musicale: cronache mensili”, gennaio-febbraio 1972, pp. 17-20) e Karlheinz Stockhausen con *Stockhoven Beethausen 1970* per quattro nastri magnetici, con musiche di Beethoven registrate e trattate elettronicamente.

¹⁸ La fonte è l’Hermann Broch saggista, citato da LUCA LENZINI nell’*Introduzione* del suo *Stile tardo. Poeti del Novecento italiano* (Macerata, Quodlibet, 2008, pp. 9-26: 18) con Nietzsche, Adorno, Benn, Agamben, Hillmann, Eliot, Yeats, Rilke e altri per abbozzare una mappa dello *stile tardo*, soprattutto volta a valorizzare quel “gesto che dismette l’espressione compiuta, il rifiuto del sigillo estetico-formale”. Insomma, quella “disappropriata maniera” di cui, per dirla con Giorgio Agamben, sono capaci solo i Maestri che hanno avuto il coraggio di porsi “ormai al di là dell’arte”.

in senso lato; capace comunque di recepire tanto interrogativi *impertinenti* come quello di Lawrence Kramer («Why, then, is there a Turkish march in the finale of the *Ninth Symphony*?») ¹⁹, quanto di alimentare polemiche intriganti come quelle sorte attorno al presunto “populismo beethoveniano” per merito di intellettuali della levatura di Roger Scruton e Slavoj Žižek. Quest’ultimo – avvalendosi per l’analisi musicale vera e propria della partitura della *Nona* dell’autorevole monografia di Nicholas Cook (*Beethoven: Symphony No. 9*, Cambridge University Press, Cambridge 1993, rist. 2004) – ha presente innanzitutto quel carattere di messaggio *politico* dell’ultima *Sinfonia* di Beethoven, attestato da innumerevoli lavori anche di antica data ²⁰.

La tesi del filosofo sloveno – il quale ha provocatoriamente definito l’*Ode alla Gioia* (intesa come sola musica e senza il testo schilleriano) «the unofficial anthem of the European Union» ²¹ – è che quest’inno rappresenti un mirabile esempio di

¹⁹ Cfr. L. KRAMER, *The harem threshold: Turkish music and Greek lore in Beethoven’s ‘Ode to Joy’*, in “19th-century music”, Vol. 22/1 (Summer 1998), pp. 78-90, un saggio in cui ci si domanda quanti e quali modelli di umanità e fratellanza intendeva proporre il *Finale* della *Nona Sinfonia*: «The second pertinent model of manhood involves controlled brutality and what Hegel called fanaticism, the superlative degree of single-mindedness. In general, this is the manhood of the Other, powerful, ruthless, and fierce; it is a kind of concentrated dangerousness viewed with an unstable mixture of envy, awe, and revulsion» (ivi, p. 84). Le riflessioni di Kramer meriterebbero di essere raffrontate da un lato con quelle di EDWARD W. SAID, che dedicò uno degli ultimi lavori proprio allo *stile tardo* affrontando il nodo del Beethoven adorniano (*On Late Style. Music and Literature Against the Grain*, New York, Vintage Books, 2006; trad. it. di A. Arduini, Milano, Il Saggiatore, 2009); dall’altro, con quelle degli studiosi che, in una prospettiva non soltanto musicologica, hanno analizzato il nodo Beethoven/violenza/media. Tra essi mi limito a segnalare P. HÖING, *Ambiguities of violence in Beethoven’s Ninth through the Eyes of Stanley Kubrick’s A Clockwork Orange*, in “The German Quarterly”, Vol. 84 n. 2, 2011, pp. 159-176.

²⁰ Cfr. S. ŽIŽEK, *Against the populist temptation*, in “Critical inquiry”, Vol. 32 n. 3, 2006, pp. 551-574. La storia della ricezione della *Nona* è stata tracciata da A. EICHHORN, *Beethoven’s Neunte Symphonie: die Geschichte ihrer Aufführung und Rezeption*, Kassel-New York, Bärenreiter, 1993. Su quanto sia inevitabile e, al contempo, problematico legare l’identità europea al suo inno ufficiale, cfr. C. L. CLARK, *Forging identity: Beethoven’s ‘ode’ as European Anthem*, in “Critical inquiry”, Vol. 23 n. 4, (Summer 1997), pp. 789-807. All’inquadramento della *Nona* in chiave socio-culturale sono dedicate importanti monografie: E. BUCH, *La neuvième de Beethoven: une histoire politique*, Paris, Gallimard, 1999); M. BOIS, *Beethoven et l’hymne de l’Europe: Genèse et destin de l’hymne à la joie*, Biarritz, Séguier, 2005. Quanto alla letteratura secondaria sul Beethoven musicista *politico* per antonomasia non può certo bastare un succinto elenco. Mi sono stati utili in particolar modo: S. RUMPH, *A Kingdom Not of This World: The Political Context of E.T.A. Hoffmann’s Beethoven Criticism*, in “19th-century Music”, Vol. 19 n.1, 1995, pp. 50-67; T. DE NORA, *Beethoven and the Construction of Genius: Musical Politics in Vienna*, Berkeley, University of California Press, 1995); S. RUMPH, *Beethoven after Napoleon: political romanticism in the late works*, Berkeley, University of California Press, 2004; N. MATHEW, *History Under Erasure: Wellingtons Sieg, the Congress of Vienna, and the Ruination of Beethoven’s Heroic Style*, in “The Musical Quarterly”, Vol. 89 n.1, 2006, pp. 17-61; J. GIUBBE, *The mask of Beethoven: Brutus, revolution, and the Egyptian mysteries*, in “Beethoven Journal”, Vol. 25 n. 1, (Summer 2010), pp. 4-16.

²¹ La qualifica di *unofficial* ha senso solo entro la polemica di Žižek, avendo al contrario la Commissione Europea già nel 1972 scelto l’ode beethoveniana, priva del testo schilleriano e arrangiata da Herbert von Karajan, quale inno ufficiale dell’Unione. L’ufficializzazione avverrà invece nel 1985 (cfr. P. AVRIL-J. GICQUEL, *Chronique constitutionnelle française (1er octobre – 31 décembre 2005)*, in “Pouvoirs”, n. 117, 2006/2, pp. 165-195).

«a piece destroyed through social usage»²². Distrutto, cioè, da una sovraesposizione mediatica tale che, se considerata come *prova ex contrario*, ci permette di ricavare il ritratto di un *altro* Beethoven: magari, non proprio il *capopopolo* ideale immaginato da Bakunin e da Wagner²³, ma comunque un artista intransigente nell'opporsi al sistema di potere a lui coevo. Al punto di sabotarne dall'*interno* i meccanismi di acquisizione del consenso vuoi tramite una monumentale messa musicale cattolica, di fatto del tutto inadatta all'effettiva prassi liturgica; vuoi con una tanto imponente quanto eterodossa sinfonia, il cui ultimo movimento platealmente violava i canoni del suo stesso antecedente sinfonismo. Sabotarli, ancora, mimandone – con un ricalco *more theatrico* della loro magniloquente retorica – gli appelli alla coesione sociale: rivolti dalla *Missa Solemnis* alla moltitudine dei credenti in un Dio personale (forse, ancor più che cattolico, cristiano)²⁴; dalla *Nona*, invece, ai laici e a chi confida in un Padre Celeste dal volto illuministicamente e massonicamente teista²⁵.

²² «The unofficial anthem of the European Union, heard at numerous political, cultural, and sporting events, is the “Ode to Joy” melody from the last movement of Beethoven’s ninth symphony, a true empty signifier that can stand for anything. In France, it was elevated by Romain Rolland into a humanist ode to the brotherhood of all people (“the Marseillaise of humanity”); in 1938, it was performed as the highpoint of Reichsmusiktag and also for Hitler’s birthday; during the Cultural Revolution in China, in the atmosphere of rejecting European classics, it was redeemed as a piece of progressive class struggle; and in today’s Japan it has achieved cult status, being woven into the very social fabric with its alleged message of joy through suffering. Until the 1970s, or during the time when both West and East German Olympic teams had to perform together as one German team, “Ode to Joy” was played during the presentation of Germany’s gold medal, and, simultaneously, the Rhodesian white supremacist regime of Ian Smith, which proclaimed independence in the late 1960s in order to maintain apartheid, also proclaimed the same song its national anthem. Even Abimael Guzman, the (now imprisoned) leader of the Sendero Luminoso, when asked what music he loved, mentioned the fourth movement of Beethoven’s Ninth. So we can easily imagine a fictional performance at which all sworn enemies, from Hitler to Stalin, from Bush to Saddam, for a moment forget their adversities and participate in the same magic moment of ecstatic brotherhood» (ŽIŽEK *Against the populist temptation*, cit., pp. 569-570).

²³ La domenica delle Palme del 1849, a Dresda, alla prova generale della *Nona Sinfonia*, «aveva assistito clandestinamente, e all’insaputa della polizia, Michail Bakunin; finita la prova non ebbe timore di avanzarsi in orchestra fino a me e di dichiararmi ad alta voce che, se tutta la musica avesse dovuto sparire nella grande conflagrazione mondiale che si attendeva, noi dovevamo collegarci per garantire, a rischio della vita, la salvezza di questa musica» (R. WAGNER, *La mia vita*, intr. e trad. di M. Mila, Torino, EDT, 1982, p. 281).

²⁴ Il *Finale* della *Nona* presenta sonorità affini a quelle che si ascoltano all’inizio del *Credo* e nel *Benedictus* della *Missa Solemnis*. È stato giustamente sottolineato – cfr. W. KINDERMAN, *Beethoven’s Symbol for the Deity in the Missa Solemnis and the Ninth Symphony*, in “19th-Century Music” 9, Fall 1985, pp. 102-118 – il carattere emblematico di alcuni passaggi in *Mi bemolle maggiore*, legati a parole evocative delle regioni celesti ma anche ripresi in lavori strumentali sempre nella medesima tonalità quali il *Quartetto* per archi op. 127.

²⁵ Due rimandi bibliografici: M. SOLOMON, *L’ultimo Beethoven. Musica, pensiero, immaginazione* cit. In particolare modo i capitoli *Il filo conduttore massonico*, pp. 157-182 e *L’immaginazione massonica*, pp. 183-204; e B. S. GAONA, *Through the lens of freemasonry: the influence of ancient esoteric thought on Beethoven’s late works*, PhD Thesis, Urbana, University of Illinois, 2010.

Stralcio dal discorso di Žižek una lunga citazione, non senza una sottolineatura preliminare: i due *gemelli* sinfonico-corali del tardo Beethoven paiono ancora far a gara nel suscitare (non soltanto) tra i musicologi sempre nuovi *sospetti* di natura tanto endo- quanto extra-musicale, dopo quelli già espressi da Adorno nella nota requisitoria contro un «capolavoro mancato» come la *Missa Solemnis*; sospetti che si appuntano anche sulla qualità del rispecchiamento da parte di queste due singolarissime partiture di un gusto estetico diffuso tra i sudditi assoggetti ai troni e agli altari della Santa Alleanza, e parimenti improntato all'evasione nell'*esotico* e al culto dell'*arcaico*²⁶.

After this «Turkish» part and in a clear countermovement to it, in a kind of retreat into the innermost religiosity, the choral-like music (dismissed by some critics as a Gregorian fossil) tries to render the ethereal image of millions of people who kneel down embraced, contemplating in awe the distant sky and searching for the loving paternal God who must dwell above the canopy of stars («überm Sternenzelt Muss ein lieber Vater wohnen») (B, p. 108)²⁷; [...] But the final cadenza is the strangest of them all, sounding not at all like Beethoven but more a puffed up version of the finale of Mozart's *Abduction from the Seraglio*, combining «Turkish» elements with the fast rococo spectacle. (And let us not forget the lesson of Mozart's opera: the figure of the oriental despot is presented as a true enlightened Master). The finale is thus a weird mixture of Orientalism and regression into late eighteenth-century classicism, a double retreat from the historical present, a silent admission of the purely fantasmatic character of the joy of all-encompassing brotherhood. If there ever was a music that literally deconstructs itself, this is it. The contrast between the highly ordered linear progression of the first part of the movement and the precipitous, heterogeneous, and inconsistent character of the second cannot be stronger. No wonder that already in 1826, two years after its first performance, some reviewers described the finale as «a festival of hatred towards all that can be called human joy. With gigantic strength the perilous hoard emerges, tearing hearts asunder and darkening the divine spark of gods with noisy, monstrous mocking (B, p. 93)²⁸.

²⁶ «The mode is here that of a carnivalesque popular parade, a mocking spectacle, and, after this point, everything goes wrong. The simple solemn dignity of the first part of the movement is never recovered» (ŽIŽEK, *Against the populist temptation*, cit., p. 570). Considerando che la *Nona* fu dedicata da Beethoven a Federico Guglielmo III di Prussia, la *Missa* al cadetto della famiglia imperiale asburgica, arciduca Rodolfo; e, inoltre, che la sua prima esecuzione assoluta si ebbe il 18 aprile 1824 a San Pietroburgo (essa fu soltanto parziale, invece, nel memorabile concerto viennese del 7 maggio 1824) verrebbe da collegare queste due partiture sinfonico-corali, maturate nel clima reazionario susseguente al Congresso di Vienna, al *nero* curiale e al *rosso* marziale di stendhaliana memoria. Se non altro, ripensando in chiasmo alle tinte religiose disseminate nella laica *Nona sinfonia* e all'ammirevole episodio di musica guerresca incastonato nel *Dona nobis pacem* della *Missa*.

²⁷ L'abbreviazione (B) si riferisce al summenzionato testo di Cook utilizzato da Žižek.

²⁸ ŽIŽEK, *Against the populist temptation*, cit., pp. 570-571. La reiezione estetica del *Finale* della *Nona Sinfonia* risale all'Ottocento, quando già alcuni critici «compare the «absurd grunts» of the bassoons and bass drum that accompany the beginning of the *marcia Turca* to farts» (N. COOK, *Beethoven: Symphony No. 9*, Cambridge, University Press, Cambridge, 2004², p. 103).

Così, bisogna permettere alla Turchia di entrare nell'Unione Europea o bisogna lasciare «che se ne vada via in lacrime fuori dall'unione» (*Bund*)? L'Europa può sopravvivere alla «marcia turca»? E se, come nel finale della *Nona* di Beethoven, il vero problema non fosse la Turchia, ma la melodia di base in sé, la musica dell'unità europea che ci viene suonata dall'élite tecnocratica post-politica di Bruxelles? Ciò di cui abbiamo bisogno è una melodia del tutto nuova, una nuova definizione dell'Europa in sé. Il problema della Turchia, la perplessità dell'Unione Europea sul da farsi con la Turchia, non riguarda la Turchia in quanto tale, ma una confusione rispetto a ciò che l'Europa è in sé²⁹.

Il fallimento dell'astratto e paternalisticamente autoritario progetto illuministico di «fratellanza universale», registrato da Žižek come già in largo anticipo da Dostoevskij³⁰, pare concomitante al fallimento della romantica e moderna esaltazione dell'individualismo eroico, titanico e solipsistico, che si riscontra in tanta letteratura beethoveniana. Lascero' comunque al lettore valutare quanto pertinenti siano alcune esegesi della *Nona* e della *Messa* in termini di trionfo o sconfitta del multiculturalismo politico-economico o di un sincretismo tanto etico-religioso quanto stilistico-musicale. Devo infatti portare l'attenzione su Roger Scruton – anch'egli filosofo ma, a differenza di Žižek, noto soprattutto come estetologo e filosofo della musica. In questo saggio non mi avvarro' tuttavia di questa competenza di Scruton, ma lo chiamero' in causa soltanto in veste di lucido teorico dell'*elitismo culturale*. Non senza aggiungere – in estrema sintesi e a costo di apparire categorico – di ritenere tanto Hegel quanto Beethoven sostenitori, *mutatis mutandis*, della tattica dell'*Alles für das Volk, nichts durch das Volk* («Tutto per il popolo, niente attraverso il popolo»). Appunto Scruton difende un'idea di cultura parimenti segnata da una nascita elitaria e una discendenza popolare. La cultura viene intesa dunque in termini inequivocabili come qualcosa che

opens the hearts, minds and senses of those who possess it to an intellectual and artistic patrimony [...It] is the creation and creator of elites. This does not mean, however, that culture has nothing to do with membership «of society» or with the social need to define and conserve a shared way of life. Although an elite product, its meaning lies in emotions and aspirations that are common to all³¹.

²⁹ S. ŽIŽEK, *In difesa delle cause perse: materiali per la rivoluzione globale*, trad. it. di C. Arruzza, Firenze, Ponte alle Grazie 2009, p. 76.

³⁰ «Of course, these lines are not meant as a criticism of Beethoven; quite the contrary, in an Adornian mode, one should discern in this failure of the fourth movement Beethoven's artistic integrity: the truthful indexing of the failure of the very Enlightenment project of universal brotherhood» (ŽIŽEK, *Against the populist temptation*, cit., p. 571). Che non si possa sentirsi fratello o sorella di qualunque altro essere umano è l'amara conclusione di Dmitrij Karamazov, il quale, nei *Fratelli Karamazov*, dopo aver recitato l'ode schilleriana «alla Gioia», conclude affermando che un'indiscriminata fratellanza è impossibile.

³¹ R. SCRUTON, *Culture Counts: Faith and Feeling in a World Besieged*, New York, Encounter Books, 2007, p. 1.

Sono tre i motivi per i quali trovo attinenti al *tardo stile* beethoveniano le riflessioni di Scruton. In primo luogo, e dopo aver sottolineato che le partiture *gemelle* della *Messa* e della *Sinfonia corale* seppero presto rendersi appetibili anche per il “pubblico grosso”³², perché consentono di applicare allo snodo successivo del *tardo stile* – le *Sonate* per pianoforte n. 28 in La maggiore op. 101 (1816); n. 29 in Si bemolle maggiore op. 106 *Hammerklavier* (1818); n. 30 in Mi maggiore op. 109 (1820); n. 31 in La bemolle maggiore op. 110 (1821); n. 32 in do minore op. 111 (1822) – la traiettoria “dall’alto verso il basso” di cui sopra. È incontestabile, infatti, «che lungo tutto l’arco del secolo diciannovesimo queste sonate furono recepite con diffidenza e timore, quali inquietanti sfingi; e che la loro sopravvivenza fu merito degli sforzi di un’élite di musicisti che si prodigarono per comprenderle e per farle comprendere. Solo Brahms e Clara Schumann s’erano azzardati a proporre, sempre a Vienna, queste sonate, ma una soltanto per programma, perché “nessuno sarebbe mai venuto per divertimento [...] Era una conferenza di storia della musica fatta di esempi, di illustrazioni senza testo»³³. A quest’élite culturale potremmo aggiungere i nomi di Liszt, Berlioz, Wagner, Schumann e di moltissimi altri beethoveniani. Non senza esplicitare che una caratteristica fondamentale che le avanguardie primo-novecentesche mutueranno dalla cultura Romantica sarà l’operare come *collettivo elitario*:

Il gruppo, o meglio il *Bund* [...] si fonda sull’affinità elettiva dei componenti, affinità che si vuole intera, perché i movimenti travalicano l’arte e tendono a immettersi nella sfera sociale. Questa affinità intransigente, almeno in linea di principi, intende reagire alla maniera in cui gli uomini *stanno insieme* nella società industriale³⁴.

Il secondo motivo – assodato che l’assunzione in dosi *omeopatiche* di opere d’arte complesse e di ardua comprensione risulta oggi una terapia inefficace e un’arma spuntata³⁵ – è perché la difesa del *Canone occidentale* in prospettiva elitaristica di Scruton s’intreccia con quella, di segno opposto solo in apparenza, di Žižek per

³² Cfr., tra le relazioni ottocentesche sulla ricezione di Beethoven, quelle apparse sui “Blätter für Musik, Theater und Kunst” (Vienna, nn. 11 e 44, 1856), ristampate come “Two reports on Beethoven’s contemporary reputation among people of the lower classes”, in F. KERST (a cura di), *Erinnerungen an Beethoven*, vol. 2, Stuttgart, J. Hoffmann, 1913, pp. 190-191. È un fatto, a conferma della sua immediata comprensibilità *popolare*, che alla prima esecuzione della *Nona* (7 maggio 1824), l’assolo di timpani che apre il secondo movimento venne inteso da alcuni facinorosi che ne pretesero il bis come un “motto” acustico insurrezionale, per cui la polizia dovette intervenire per imporre il silenzio.

³³ GUANTI, *Invito all’ascolto di Beethoven*, cit., p. 372. Hans von Bülow fu il primo pianista che, nel 1881 a Vienna, osò presentare insieme in un unico concerto le cinque ultime *Sonate*. L’audacia dell’impresa lasciò sbalordito e interdetto il critico musicale Eduard Hanslick.

³⁴ L. DE MARIA, *La nascita dell’avanguardia*, Venezia, Marsilio, 1986, p. 50.

³⁵ Mi permetto il rimando per una variazione sul tema a G. GUANTI, *A friendly reminder: get used to the unheard not to end up devoured*, in “Nuove Musiche”, Vol. 1 (2016), Pisa, Pisa University Press, pp. 35-52.

affrontare il comune avversario: la società tardo-capitalistica del consumo coatto di beni culturali. Un consumo che ora ne stravolge, ora ne cancella i connotati: *in primis*, se latori di istanze emancipatrici come quelle immesse da Beethoven nei suoi ultimi lavori.

Il terzo motivo esige, prima di essere esplicitato, alcune informazioni preliminari. Com'è noto, la 101 venne dedicata da Beethoven alla baronessa Dorothea Ertmann, amica e in passato una delle sue allieve favorite, la quale, ancora nel 1817, veniva reputata "die erste Klaviervirtuosin in Wien". La 106, vetta tra le più impervie della letteratura pianistica, fu accompagnata dal celebre commento dell'Autore: «Ecco una sonata che darà del filo da torcere ai pianisti, un'opera che sarà eseguita tra cinquant'anni». Nella 109, alle difficoltà esecutive si sommano quelle interpretative, dovendo il pianista alternare momenti di carattere quasi improvvisativo ad altri vincolati dalla più severa disciplina contrappuntistica³⁶; idem per la 110, che non reca nessuna dedica e che la maggior parte degli studiosi considera un dono fatto da Beethoven, il quale aveva iniziato la carriera come pianista virtuoso, a sé stesso. La 111, infine, alle difficoltà esecutive e interpretative unisce – data l'anomala articolazione in soli due movimenti – un esempio sesquipedale di "sprezzatura" verso le antecedenti convenzioni³⁷.

Ora, è pacifico che non vi sia nulla di inconsueto nel fatto che i fogli pentagrammati su cui stavano prendendo forma la *Missa Solemnis* e la *Nona Sinfonia* (assecondando un progetto poetico-comunicativo *popolare* o *populista*) si mescolassero a quelli su cui Beethoven andava componendo alcune sonate per pianoforte. Semmai, inconsueto è questo problema: concepite per solisti virtuosi e caratterizzate da soluzioni rivoluzionarie, esse paiono destinate a un pubblico dalla fisionomia assai diversa da quello che, nel 1824 al *Kärntnertor Theater*, aveva tributato un'ovazione alle partiture sinfonico-corali *gemelle*. Che tali soluzioni, adornianamente *profetiche*, abbiano reso ancor più enigmatici i compiaciuti arcaismi che caratterizzano, invece, la scrittura della *Messa* e della *Nona*, è indubbio; ma a me – entro il più generale quesito: per quali differenti tipologie di ascoltatori vennero concepiti i lavori del "tardo stile"? – urge questa circostanziata domanda: i sospetti di Žižek sui risvolti politici dell'invito a genuflettersi rivolto ai *Millionen* (da parte di chi e a qual fine?), trovano inizio e conclusione unicamente nel *Finale* della *Nona*, o possono essere estesi anche alle ultime cinque sonate pianistiche

³⁶ Sulle difficoltà di tipo analitico cfr. N. MARSTON, *Schenker and Forte Reconsidered: Beethoven's Sketches for the Piano Sonata in E, Op. 109*, in "19th-Century Music", Vol 10 n. 1, 1986, pp. 24-42. Il saggio compara le deduzioni dei due studiosi, con particolare riguardo a un classico dell'analisi musicale – A. FORTE, *The compositional Matrix*, New York, Baldwin, 1961 (rist. Da Capo Press, ivi 1974) – incentrato sull'op. 109.

³⁷ Cfr. J. GOLDSTEIN, *A Beethoven enigma: performance practice and the piano Sonata, opus 111*, New York, P. Lang, 1988.

beethoveniane, qualora se ne enfatizzi un risvolto non perspicuo, o non sufficientemente rapportato a una prospettiva politico di più ampio raggio? Mi riferisco, ed era questo il terzo motivo che mi ha indotto a chiamare in causa Scruton nella mia meditazione sullo *spätstil*, la sempre incombente e pernicioso confusione tra un'élite culturale e una corporazione di specialisti.

Sottolineando la destinazione delle ultime sonate a solisti virtuosi, cioè a *specialisti* del pianoforte; e visto, inoltre, che a commissionarle e a pagarle in anticipo erano stati gli editori, cui toccava l'onere di smerciarne le partiture, si potrebbe affermare che nei loro confronti Beethoven poteva sentirsi libero stilisticamente ed economicamente sicuro nel comporre ben più di quanto non si fosse sentito alle prese con la *Nona* e la *Missa Solemnis*, alla cui *prima* viennese, com'è noto, si lega il più ingente e doloroso rovescio finanziario dell'intera sua vita professionale. Se dunque, nello specifico, Beethoven aveva agito da imprenditore che anticipa il capitale necessario a produrre e a lanciare nuovi prodotti sul mercato mettendolo a rischio, a proposito delle ultime sonate per pianoforte – sarcasticamente bollate dall'autore come *Brotarbeiten* (“lavori per la pagnotta”) – egli se ne era assunta solo la produzione, lasciando liberi gli specialisti, cioè i virtuosi che vi si cimentarono, di assecondare oppure confutare i gusti e le aspettative del pubblico. Come pure di crearsene uno *ex novo*, composto magari anche da pochi *iniziati*.

Infatti, una precisa caratteristica delle élites culturali, nonché del *Canone* da esse stabilito, consiste per Scruton nell'avvertire come doverosa e inescquivabile l'urgenza di proferire “giudizi di gusto” *polemici* (in stretto senso etimologico), promuovendo una concorrenza *al rialzo* tra sodali affini: «High culture and common culture can be acquired only by initiation. Neither can be learned by sociological study or historical analysis. You are inducted into the culture, [in] an education of the heart»³⁸.

È infatti proprio della vecchiaia sia il bisogno di ordine e di tranquillità, sia quello di rendere sicuro il futuro e di educare la gioventù secondo determinati principi. La forza in quanto forza, tesa a controllare ed umiliare la perfida caparbia, le piccole passioni, la vana saccenteria e l'inutile ricerca del nuovo, si era per lui <Hegel> trasformata in un idolo. Fu così che le sue opinioni politiche divennero sempre più conservatrici. Come anche nel caso della sua precedente opposizione al sanculottismo, il popolo non ebbe per lui altro significato se non quello di una molteplicità atomistica ed indeterminata³⁹.

³⁸ R. SCRUTON, *The Killing of High Culture*, in “Sunday Telegraph”, 3 January 1999. Quel che vi è espresso in tono divulgativo verrà difeso con dovizia di argomenti in ID., *The Aesthetics of Music*, Oxford, Clarendon Press, 1997. Cfr. anche A. HAMILTON, *Scruton's Philosophy of Culture: Elitism, Populism, and Classic Art*, in “British Journal of Aesthetics” Vol. 49 n. 4, October 2009, pp. 389-404.

³⁹ ROSENKRANZ, *Vita di Hegel*, cit., p. 430.

Così Rosenkranz a proposito del *tardo* Hegel e la citazione torna utile per accostarci al terzo e ultimo snodo dello stile tardo beethoveniano: i quartetti per archi in Mi bemolle maggiore op. 127 (1824), in Si bemolle maggiore op. 130 (1825), in Do diesis minore op. 131 (1826), in La minore op. 132 (1825) e in Fa maggiore op. 135 (1826). Già Goethe aveva osservato come il solismo strumentale costituisse una metafora calzante del rapporto despota/sudditi⁴⁰; rilevando altresì la natura democratica e “dialogica” (nella specifica accezione bachtiniana) del quartetto d’archi classico⁴¹. Oltre le *gigantografie* (popolari e/o populiste) della *Missa Solemnis* e della *Nona Sinfonia*, e prescindendo dal “filo da torcere” dato ai coevi e futuri “specialisti del pianoforte” e ai loro ascoltatori dalle ultime sonate, è un fatto che la committenza, la scrittura e la concertazione di questi cinque ultimi quartetti consentirono a Beethoven prima delle rispettive *premiere* di godere per l’ultima volta di un momento esistenziale ed artistico di singolare equilibrio, basato sulla cooptazione e la cooperazione tra musicisti affini per formazione e comune sentire. Dunque, entro un’élite indisponibile tanto a rivolgersi a tutti (e, di riflesso, a nessuno), quanto a frantumarsi in «una molteplicità atomistica ed indeterminata», fosse pure composta unicamente di eccellenze solistiche.

È difficile appurare quanto Beethoven, fin troppo esasperato dal fiasco economico del concerto del 7 maggio 1824, avesse gradito il concomitante tributo popolare reso al suo genio compositivo; siamo invece fin troppo edotti sulle responsabilità storiche e didattiche del solismo virtuosistico, la cui economia politica – antesignana di quella dell’odierno Star-System – continua a costituire il principale ostacolo e a nuocere a ogni proposito di costituenda e/o conservanda “élite della competenza e del buon gusto”. Insomma, assai più della presunta “ignoranza popolare”, il divismo acefalo rappresenta ancora il nemico più insidioso di una cultura che osa ancora proporsi come tanto più *alta* quanto più elettiva e selettiva.

Dove voglio arrivare, una volta segnalata la necessità di legare le opere del “stile tardo” alla variegata e discorde fisionomia dei rispettivi ascoltatori, dedicatari ed esecutori, non avendo perso occasione per riaffermare in Beethoven una *voluntas auctoris* connotata da innegabili cifrature politiche? È presto detto: si continua giustamente a ripetere che la filosofia hegeliana si costituì attorno all’esperienza della Rivoluzione francese e che Hegel fu il più lucido interprete di questo *trauma*. Se questo è vero, ed è difficile negarlo, sostengo che per Beethoven il 1789 fu

⁴⁰ Paradigmatica l’osservazione “Napoleone sapeva adoperare il mondo come Hummel il pianoforte” (*Colloqui con Eckermann*, 7 aprile 1829)

⁴¹ «Durante i primi dieci anni trascorsi da Beethoven nella capitale austriaca i brani per due violini, viola e violoncello erano unanimemente ritenuti il tipo ideale di composizione a quattro voci: gli strumenti erano considerati “individui” e il quartetto un “colloquio tra quattro persone di buon senso”(Goethe)»: cfr. GUANTI, *Invito all’ascolto di Beethoven*, cit., p. 429.

soprattutto una *chance* abilmente sfruttata, e che per lui il trauma venne piuttosto dalla Restaurazione. Essa infatti concesse a Hegel onori reputazione e prestigio internazionale, nonché il conforto che il mondo fosse tornato a girare su cardini più sicuri. Anche il suo coetaneo Beethoven poté godere di analoghi benefici, i quali, tuttavia, come si evince dai *Quaderni di conversazione* e dal *Diario*, gli parvero insufficienti a compensare la perdita del bene più grande: la libertà individuale e collettiva⁴².

In altre parole, se a Hegel (hegelianamente inteso come individuo empirico) la Restaurazione concesse tutto quello che desiderava, all'uomo e all'artista Ludwig van Beethoven essa suggerì una forma di *riluttanza elitaria*, ispirata e fecondata innanzitutto dall'esempio dell'*alta cultura* musicale del passato: «I ritratti di Händel, Bach, Gluck, Mozart e Haydn nella mia stanza. Possono corroborare la mia capacità di resistenza»⁴³. Polarità inconciliabile con la profanità, l'iniziazione che consente al musicista o al musicofilo recipiendario di accedere (asintoticamente, certo) al *sancta sanctorum* del *canone* euro-colto, nel caso specifico dell'*ultimo* Beethoven mi è parsa contraddistinta dall'attraversamento successivo di tre *soglie* – la *Nona* e la *Messa*, quindi le ultime sonate per pianoforte, infine gli ultimi quartetti per archi – ognuna delle quali annunciante un diverso e alternativo modello di fruizione, ossia di “comunità in ascolto”. Non tanto, e non solo, perché Beethoven nutrì determinate convinzioni politiche ricostruibili in svariate maniere, ma perché egli funse da modello ideale e ideologico per i contemporanei e i posteri, esorbitando così dagli influssi di una mera esemplarità artistica. Non ci si premunirà dunque mai abbastanza dal rischio che le opere beethoveniane (soprattutto le più tarde) finiscano relegate in un *non-luogo* ingannevolmente al riparo dalle interpretazioni politicamente *tendenziose*. Risultando, al contrario, quelle di stampo soltanto estetico-analitiche tanto più astratte quanto meno capaci di domandarsi *per chi* e *a chi* esse parlarono o avrebbero dovuto e potuto parlare.

Nell'economia del “tardo stile” i quartetti – superate le *soglie* dell'oleografia monumentale e del virtuosismo specialistico – rappresentano un terzo modello equidistante da (e meno fragile di) quelli incentrati sul retore-demiurgo e sul solista incomparabile che seducono e domani le moltitudini. Un modello tanto più efficace quanto più gravido di potenzialità: senza dubbio da riproporre quale paradigma insieme sociale ed educativo, soprattutto oggi che i potentati eco-

⁴² In questa sede non posso soffermarmi sui lavori di P. MOSONY, *The ideal: Beethoven and the French revolution. Songs of liberty: Sonatas op. 110/111/106*, Paris, Calumet, 1995; e D. K. L. CHUA, *The promise of nothing: the dialectic of freedom in Adorno's Beethoven*, in “Beethoven Forum”, 2005, University of Illinois Press, <<https://hub.hku.hk/bitstream/10722/88841/11/re01.htm>>; sito consultato il 7 marzo 2017.

⁴³ M. SOLOMON, *Su Beethoven. Musica mito psicoanalisi utopia*, trad. it. di G. Zaccagnini, Torino, Einaudi, 1998, p. 295.

nomici predeterminano sia le carriere dei solisti sia i gusti musicali delle masse. Inutile dire che non fu per scelta deliberata, visto che Beethoven non pensava affatto di dover morire nel 1827, che l'ultima sua parola come compositore venne pronunciata attraverso l'organico quartettistico. Tuttavia, proprio perché un quartetto d'archi risulta alla prova dei fatti più elitario del solismo strumentale in ogni sua declinazione – ma, al contempo e per restare nella metafora politica, anche più democraticamente dialogico e dialogante – lo si può elevare a esempio di una proposta di civile e collaborativa convivenza che rischia oggi di sparire o di sopravvivere in nicchie tanto anguste quanto infecunde.

Avviandomi alla conclusione, confesso di nutrire una motivata diffidenza verso la tendenza a conferire *solidità* (per così dire) *ontologica* a presunti tratti condivisi dal “tardo stile” di personalità diversissime per epoca e incomparabili per la sfera artistica prescelta. Ma anche le *vecchie parallele* di colleghi – per esempio, di Beethoven e Verdi tra i musicisti oppure di Tiziano e Rembrandt tra i pittori⁴⁴ – per quanto ben raccontate non mi hanno mai convinto. Tuttavia, proprio perché non credo che si possano ipostatizzare tratti comuni agli ultimi lavori di questo o quel artista (eccetto che in base a personalissime enfattizzazioni di analogie più o meno credibili), ritengo ciò non di meno lecito parlare di *tardo stile*. A patto, però, che non lo s'intenda quale costellazione di tratti formali e stilistico-fisiognomici condivisi da artisti avanti negli anni (concetto, quello di senilità, tanto più scivoloso quanto più relativo); bensì, come raggiunta consapevolezza dell'insufficienza dell'opera d'arte a sorreggersi soltanto grazie all'intrinseca eccellenza artistica. Una consapevolezza (mi piace ripeterlo) che, indipendentemente dall'età anagrafica, viene raggiunta soltanto da quel Maestro che «non s'interessa più né alla “bellezza” dell'opera, né all'effetto che essa produce sul pubblico», trovandosi egli «ormai al di là dell'arte»⁴⁵. E proprio per questo – per quanto paradossale possa apparire l'inferenza, soprattutto a chi propugna l'autonomia dell'arte in una qualsiasi delle tante declinazioni – tanto più prossimo alle sorgenti recondite della realtà stessa.

Tale inferenza partecipa indubbiamente di quel «graduale recedere dell'apparire» che Goethe, citato da Adorno nel suo *Beethoven*, attribuì a un sano processo d'invecchiamento⁴⁶. Per questo è lecito sostituire il verbo invecchiare, quasi fossero sinonimi, con *responsabilizzarsi* oppure con *maturare* (civicamente, politicamente e culturalmente): dunque mi appello alle parole, mirabili per semplicità e chiarezza, che Beethoven rivolse ai componenti del Quartetto Schuppanzigh che

⁴⁴ Opinione che ribadisco avendo appena letto: L. HUTCHEON- M. HUTCHEON, *Four Last Songs. Aging and Creativity in Verdi, Strauss, Messiaen, and Britten*, Chicago-London, University of Chicago Press, 2015.

⁴⁵ LENZINI, *Stile tardo. Poeti del Novecento italiano*, cit., p. 18.

⁴⁶ ADORNO, *Beethoven. Filosofia della musica*, cit., p. 262.

si accingevano a provare l'*opus* 127, invitandovi a non dare troppo peso al tono apparentemente scherzoso e bonario:

Eccellentissimi amici!

Con la presente viene data a ciascuno la sua parte e ciascuno di Voi promette di fare il proprio dovere, e per di più s'impegna sulla parola a comportarsi nel migliore dei modi, a distinguersi e a fare a gara in perfezione con gli altri.

Questo foglio deve essere sottoscritto da ciascuno di quelli che collaborano alla suddetta impresa.⁴⁷

L'invito si rivolge a individualità autonome eppure liberamente collaborative, condannando di riflesso le opposte complementari strategie riconducibili vuoi all'egolatria dei *solisti* vuoi al sadismo dei *direttori/dittatori*, sulle quali sono stati versati da musicologi, letterati e filosofi fiumi d'inchiostro. Quel bigliettino – indirizzato a Ignaz Schuppanzigh, Karl Holz (primo e secondo violino), Franz Weiss (viola) e Josef Linke (violoncello) – attesta uno stretto rapporto personale, tale per cui si comprende come dovette esser stata per Beethoven un'autentica festa ritrovarsi dopo tanto tempo con quei vecchi amici, sopravvissuti come lui alla tempesta napoleonica prima, e alla bonaccia della Restaurazione poi⁴⁸.

Benché libero di comporre proprio per loro quartetti lautamente pagati in anticipo, e che quindi era escluso potessero arrecargli perdite finanziarie come quelle legate alla *Nona Sinfonia* e alla *Missa Solemnis*, Beethoven era stato crudelmente privato di moltissimi di quegli interlocutori tanto esperti quanto generosi e lungimiranti educati, a Vienna meglio che in ogni altra capitale europea, ad ascoltare e ad ascoltarlo in un profondo e devoto raccoglimento⁴⁹. Restavano comunque la promessa «di fare il proprio dovere», l'impegno «sulla parola a comportarsi nel migliore dei modi, a distinguersi e a fare a gara in perfezione con gli altri», e tutta una serie di affermazioni l'una più enigmatica dell'altra, se le si prende sul serio e, di nuovo, senza soffermarsi sul carattere apparentemente scanzonato. Per esempio, quella con cui Beethoven spiegò l'eterodossia formale del suo quartetto più amato, l'*opus* 131: «messo insieme da vari furtarelli» (*zusammengestohlen aus*

⁴⁷ M. COOPER, *Beethoven. L'ultimo decennio 1817-1827 (Beethoven. The Last Decade 1817-1827, 1970)*, trad. it. di A. Botti Caselli, Torino, ERI, 1979, p. 87.

⁴⁸ Cfr. R. ADELSON, *Beethoven's string quartet in E flat op. 127: a study of the first performances*, in "Music & Letters", Vol. 79 n. 2, 1998, pp. 219-243; J. GINGERICH, *Ignaz Schuppanzigh and Beethoven's Late Quartets*, in "Musical Quarterly", Vol. 93 nn. 3-4, 2010, pp. 450-513.

⁴⁹ Un ruolo decisivo – come racconta T. DE NORA, *Beethoven and the construction of genius: Musical politics in Vienna, 1792-1803*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1996 – ebbe il barone Gottfried van Swieten, tra i primi a esigere il silenzio durante l'ascolto nei salotti viennesi per seguire meglio la logica interna delle varie forme musicali. Figura di spicco sia nelle biografie di Haydn, Mozart e Beethoven sia tra le fila dell'intelligenza massonica europea, van Swieten favorì più di ogni altro mecenate la transizione fra la musica aristocratica d'intrattenimento e quella, intellettualmente più impegnativa, cara a una borghesia emergente che aveva individuato in Beethoven il proprio eroe e messaggero.

verschiedenem diesem und jenem). Questa singolare genealogia, confermata dalle ricerche filologiche⁵⁰, è attribuibile del resto a molti altri lavori del *tardo stile*, a cominciare dalla *Nona Sinfonia* per finire con le raccolte di *Bagatelle opus 119 e 126*. Per quanto sia ancor oggi impossibile scioglierne tutti gli enigmi – perché «le opere d'arte, e completamente quelle di suprema dignità, attendono la loro interpretazione. Se in esse non ci fosse niente da interpretare, se esse ci fossero e basta, la linea di demarcazione dell'arte sarebbe cancellata»⁵¹ – i capolavori dello *spätstil* confermano come più convincenti le ricerche analitiche che meglio hanno saputo enucleare interne corrispondenze speculari tra macro- e microstrutture; ossia, una coerenza della forma che, pur concedendo (in senso adorniano) piena libertà di auto-espressione al *particolare*, ciò non di meno lo sottraggono al biasimo di costituire un'inserzione casuale e gratuita nella totalità. Viene così in mente che, il 7 novembre 1831, ignaro che una settimana più tardi il colera l'avrebbe strappato alla vita, Hegel era impegnato ad ampliare e a riscrivere l'*Introduzione* alla nuova edizione della *Logica*; in particolar modo, «il capitolo sul concetto dell'infinitamente grande e dell'infinitamente piccolo attraverso precisi riferimenti alle dottrine dei più famosi matematici». Nelle pagine conclusive di quest'*Introduzione*, continua il suo biografo, Hegel manifestò

il timore che in un'epoca così agitata dalla politica, così attratta dalla tumultuosa superficialità degli avvenimenti quotidiani venissero a mancare lo spazio e il reale interesse per la serena calma della conoscenza pensante. Dalle ultime righe traspare un'infinita malinconia.⁵²

Qualunque sia la prospettiva e la metodologia adottate per comprendere il *tardo stile*, in particolar modo quello degli ultimi quartetti, è impossibile sfuggire all'impressione che in nessuna battuta venga mai meno «l'interesse per la serena calma della conoscenza pensante»; e che soltanto essa abbia potuto tramare quei reciproci rispecchiamenti dell'infinitamente grande nell'infinitamente piccolo che raggiungeranno l'apogeo nel *Durchkomponiert* tanto meditato quanto auto-ironico delle *33 Variazioni su un tema di Diabelli op. 120*. Verosimilmente, una delle più compiute *fenomenologie dello spirito* del comporre occidentale mai concepita.

⁵⁰ Di grande interesse A. GLAUERT, *The Double Perspective in Beethoven's Opus 131*, in "19th Century Music" Vol. 4 n. 2, 1980, pp. 113-120 e R. WINTER, *Compositional origins of Beethoven's Opus 131*, Ann Arbor (Michigan), UMI Research Press, 1982.

⁵¹ T. W. ADORNO, *Teoria estetica*, a cura di G. Adorno e R. Tiedemann, Torino, Einaudi, 1977, p. 217.

⁵² ROSENKRANZ, *Vita di Hegel*, cit., p. 437.