

GUIDA ALL'ASCOLTO – COLLANA SPIRTO GENTIL
TERZA SINFONIA *EROICA* DI LUDWIG VAN BEETHOVEN

Meeting per l'amicizia fra i popoli di Rimini, 21 agosto 2006.

Relatore Roberto Andreoni, musicista.

Moderatore Pier Paolo Bellini, docente di Sociologia della Musica, Letteratura e Arte Università degli Studi del Molise.

Moderatore: Oggi ascolteremo l'*Eroica*, la terza sinfonia di Beethoven.

Abbiamo qui tra noi il maestro Roberto Andreoni, che ormai è un amico fisso e continuiamo a richiamarlo con grande piacere, vista la provata capacità di introdurci dentro i brani più impegnativi. Uno di questi brani è sicuramente l'*Eroica* di Beethoven.

Faccio una piccolissima introduzione, anche perché avremo bisogno di tempo per ascoltare un'opera così grande. Mi prendo una parentesi per riproporre uno spunto ideale per il quale questo brano di Beethoven – famosissimo, probabilmente uno dei più famosi al mondo insieme alla Quinta o alla Nona – è entrato nella Collana *Spirito Gentil*. Lo propongo non come una chiave di lettura obbligatoria o indiscutibile ma come spunto, esattamente nel modo con cui Giussani per tanti anni ha proposto il suo modo di sentire e di introdurci dentro i capolavori della musica. Lo leggo perché sia una provocazione per noi e anche per Andreoni. In particolare, mi colpisce questa idea legata a un particolare della sinfonia, al secondo movimento, molto famoso: «Il singhiozzo del secondo movimento della terza Sinfonia di Beethoven fa da eco lontanissima a una affermazione tragica del Vangelo, forse l'unico punto della storia letteraria del mondo in cui questo, usiamo pure il termine, singhiozzo è lanciato a tutti gli uomini come un richiamo più che materno. Che importa se ti prendi tutto quello che vuoi e poi smarrisci te stesso?».

Ecco, l'intuizione da cui è nata la sottolineatura di don Giussani e quindi di *Spirito Gentil* nasce su questa falsariga, come se al fondo di questa drammatica, esaltante e drammatica opera, tragico capolavoro di Beethoven, risuonasse l'eco lontana di questa domanda: che importa prendersi tutto e perdere se stesso? Lascio questo spunto a Roberto. Vi ricordo alcune cose importanti. Roberto è prima di tutto un compositore, ha studiato in America, le sue opere vengono eseguite in importantissimi punti in tutto il mondo. È direttore dell'Oiess (The Institute of the International Education of Students of Chicago) e docente di composizione. Lascio la parola a lui, ringraziandolo per la presenza.

Roberto Andreoni: Grazie Widmer, grazie a tutti. Stasera è più emozionante del solito per me, perché è un compito gravoso. La Sinfonia *Eroica* dura da sola 50 minuti, dobbiamo stare in un'ora e cinque, un'ora e dieci. Vorrei dire qualcosa e dovrei cercare nella massima sintesi di aiutare a questo lungo e impegnativo ascolto. Due e tre anni fa, quando introdussi la Quinta e Settima Sinfonia di Beethoven, avevo avuto anche la possibilità di fare degli schemi sulla comprensione della forma sonata, sulla mentalità con cui si costruiva un primo tempo di sinfonia all'epoca. Questa sera non ne abbiamo il tempo o comunque diamo per scontato che qualcuno si sia già familiarizzato con questo vocabolario, questa sintassi, queste forme del periodo classico viennese.

Rispetto alla musica che ascoltiamo tutti i giorni per radio, televisione, anche nei dischi, discoteca non parliamone, dove quello che conta è l'alimentazione di una specie di respiro o di movimento fisico sul quale succede poco o nulla, qui siamo in una concezione opposta. Quindi, per preparare all'ascolto chi fosse assolutamente a digiuno di musica classica, dico soltanto che in questa epoca la musica ha un intento simile

al linguaggio. Pensate alle canzoni di oggi: non sono innanzitutto un linguaggio, ma l'accompagnamento di alcune melodie. Invece la musica dell'epoca di Beethoven era un vero e proprio linguaggio molto strutturato, con una sua morfologia, sintassi e semantica. Che cosa struttura un linguaggio? Ci sono degli aspetti logici e, nel caso del periodo classico e poi romantico, anche narrativi. La musica presenta dei soggetti riconoscibili molto vicini a un'idea di esperienza umana che lo spettatore ha e li sviluppa, come si fa quando si sviluppa un tema parlando in pubblico: pone dei temi e li sviluppa, di solito con delle regole del gioco molto precise che il pubblico si aspetta e che, se non vengono rispettate, turbano l'*audience*.

Il caso di Beethoven è eclatante: mai un suo pezzo dava allo spettatore esattamente quello che lo spettatore si aspettava, gli piaceva stupire, gli piaceva scandalizzare: di questo morì, la sua carriera e lui, fra l'altro. Ma in un caso come l'*Eroica*, siamo di fronte a un pezzo impegnativo, come fosse un grande poema della storia della letteratura, e complesso allo stesso tempo, pieno di cose, rimandi e sviluppi interni. Quindi, dobbiamo scoprire queste idee musicali con il gusto di verificare cosa diventano. Non tanto quando ritornano – il ritornello e cose di questo tipo – ma che cosa diventano.

Mi intimidisce anche il pianoforte, perché io non sono un pianista e non farò certo una *performance* come ha fatto l'amico Chris Vath ieri sera. Però mi metto lì perché c'è il computer, possiamo fare qualche esempio. Quando inizia questa Sinfonia, sentiamo due grandi accordi in mi bemolle. Cerchiamo sempre di metterci nella mentalità di essere i primi ad ascoltarla. Sappiamo che è una sinfonia dedicata a Napoleone Bonaparte: un emissario del governo francese aveva chiesto a Beethoven che dedicasse una sinfonia all'eroismo di questo generale che era in ascesa, portavoce della rivoluzione francese e dei suoi ideali in tutto il mondo. All'inizio Beethoven aderì con entusiasmo ma presto si pentì, fino al punto di stracciare la dedica a Napoleone prima della fine della sinfonia la cui composizione durò sei anni, dalla prima commissione del 1798 fino al 1804. Nel frattempo aveva composto altre cose e comunque le persone sapevano che questa era la sinfonia Bonaparte. Allora, dedicandola ad un eroe guerriero e oltretutto, iniziando con due accordi, pensiamo a una marcia trionfale. Qualunque compositore sarebbe tentato di iniziare il tema dell'eroe come se fosse una marcia trionfale: fino a quel momento, i temi eroici, le celebrazioni dei personaggi di potere, avevano sempre sfruttato l'idea della marcia, tanto più quando si trattava di soldati.

Questo doppio accordo dell'inizio ci fa presentire l'un-due della marcia: in realtà è uno di questi trabocchetti beethoveniani, cioè un numero due che lascia un'incompletezza e innanzitutto non corrisponde al tempo in due tipico della marcia, perché il tempo è stranamente in sei ottavi. Un tre quarti che sembra un sei ottavi. Dopo questi tre accordi inizia il tema importante. Le prime note, quali sono? Fin dalle prime lezioni di composizione si insegna come si utilizza l'arpeggio di un accordo: siamo in mi bemolle, le note dell'arpeggio di un accordo sono quanto di meno melodico possa esistere, perché sono scontate, le conoscono tutti. Le due regole del creare la melodia di un tema importante, quando si insegna la composizione, sono evitare gli arpeggi ed evitare le scale, perché scontati. La sfida di Beethoven è partire su un terreno arduo, una sfida, l'arpeggio di mi bemolle maggiore. Cosa si fa con un arpeggio? Si fa una fanfara, tutt'al più si fa un richiamo militare ma è difficile creare una melodia perché non c'è via d'uscita, l'arpeggio è quello lì e quello resta. Allora, ecco che l'interessante di questo primo tema è il suo punto debole: l'eroe, fosse anche Achille, ha il suo tallone, è quello che lo rende umano, è quello che lo rende interessante. Il tallone d'Achille di questo tema sono queste due note qua, quelle da cui scivola via l'arpeggio...

Vediamo cosa succede, vediamo cos'è un eroe. La questione è proprio questa: cos'è un eroe? Io immagino che, anche quando si tolse di mezzo la scusa di Napoleone e cominciò a parlare dell'*Eroica*, della sinfonia *Eroica* invece che della sinfonia Bonaparte, per Beethoven il problema fosse: a tema abbiamo l'eroismo, perché? Perché questo è quello che voglio per me, ma è un passaggio che faremo dopo. E allora, la domanda

è: cos'è un eroe? Cos'è un eroismo? Io ho provato a domandarlo a me stesso: non lo so, ma anche a livello più banale e condivisibile mi viene in mente che l'eroismo implichi un eccezionale slancio ideale, un'eccezionale *leadership*, probabilmente, una forza eccezionale, un coraggio o un'eccezionale saggezza, un'eccezionale nobiltà d'animo: comunque, c'è sempre di mezzo qualcosa di eccezionale.

Ecco che allora Beethoven disse a se stesso: «devo entrare in un terreno nuovo ed eccezionale», e scrisse queste parole. Era conscio che per lui era arrivato il momento di sfondare i limiti della normalità, di quello che una sinfonia era sempre stata, lo decise lucidamente e lo effettuò con una facilità che ha dell'incredibile: lo sfondamento di questa forma. «Devo fare una sinfonia eccezionale, come non è mai stata scritta prima». Così fu probabilmente per Brunelleschi quando fece la cupola di Santa Maria del Fiore: «devo fare una cupola che si sostenga là dove nessun architetto è mai riuscito a far sostenere quella roba lì, con quel tipo di materiale». La stessa coscienza ha Beethoven nel costruire questa sinfonia.

Ascolto della musica e proiezione delle slide

L'eroe... sentite come gira fra l'orchestra il tema. La zona di passaggio: sono le tre ultime note del tema, il tallone d'Achille... Il secondo tema è più placido, non è la stessa persona. È un'altra qualità della stessa persona, la calma, la lucidità. Ma di colpo questi soprassalti: sei colpi, sono come pugni di ferro, quell'essere così logico, così controllato, sa essere anche un duro. Prima sei, dopo sette, la conclusione di quella cosa lasciata in sospeso, così come i due accordi iniziali finiranno con tre accordi. C'è sempre qualcosa di volutamente sospeso che poi si risolverà. Von Karajan non rifà il ritornello, che dovrebbe avere tutta l'esposizione perché la sinfonia è lunghissima, già dura 50 minuti così, avrebbe dovuto ripetere tutto da capo. È il brano sinfonico più lungo mai scritto nella storia fino a quel momento. I pugni di ferro, c'è la battaglia e c'è anche l'attesa. Vi accorgete che tutti questi elementi vengono dai temi sentiti prima. Lo sviluppo di solito era un breve esercizio, qua lo sviluppo invece è l'ideologia, la mentalità, il credo di Beethoven... Tutto quello che sentiamo emergere è un già sentito ma diverso da prima... Tutto sembra acquietarsi, ci aspettiamo la ripresa del tema principale, viene fuori da un corno, da solo, come uno che sbaglia nell'orchestra. Appena prima, preannuncia.

Secondo livello dinamico: il motivo dolce del secondo tema, questa volta in mi bemolle, qui si rispettano le regole della forma sonata, cioè torna nella tonalità dell'altro tema principale, come se venisse avvolto in una unità là dove prima era separato. Scatti felini beethoveniani. Dell'un, due, tre, è il due che viene enfatizzato: due, due, due... Proprio un'acquisizione di potere di quel tema là, potrebbe finire... scende con degli accordi senza modulare, imprevisti, come dire: colpo di scena! Non è finita lì. Addirittura questo tema in minore, non c'è mai stato prima, come mai? Aveva già trionfato, era già imperatore? È come presagire una caducità del potere, una potenziale debolezza anche nella forza eccezionale di un eroe che diventa tale solo per la propria volontà. Questi accompagnamenti non c'erano mai stati prima, non sentirete mai lo stesso tema due volte, nello stesso modo. Ricordate i due accordi iniziali? Un, due, tre!

Quello che all'inizio era incompleto, dopo tutto questo *iter*, questa storia, questa crescita, finalmente ha ragione di essere completato con il numero perfetto, ma sempre con il germe di qualcosa che potrebbe deteriorarsi. Infatti, il secondo movimento per molte persone (anch'io sono in dubbio fra il secondo movimento della Settima o questo, o il terzo movimento della Terza di Brahms, se devo dire quali sono i pezzi più tristi della storia della musica, ma forse questo, che ha l'intento di essere una marcia funebre).

Qui succede qualcosa di importante, e non è a caso – come sempre – che Giussani commenti soltanto questo secondo movimento di tutta questa enorme sinfonia. Perché, quando cominciò a dedicarla a Bonaparte,

Beethoven aveva già scritto degli appunti per questo secondo movimento, era un eroe in crescita, si capiva che avrebbe guadagnato potere. Sapete cosa c'era su questi appunti? Il finale della Quinta, quanto di più trionfante possa esserci. Quello che c'era nel primo movimento non era un eroe a cavallo, non era una marcia trionfale – come vi ho detto prima – era un-due, un-due, un eroe che guarda avanti, che conquista terreno a poco a poco, non è al galoppo, il galoppo doveva arrivare nel secondo movimento. Invece, no, straccia le dediche a Napoleone e dice: marcia funebre!

È qui che, con genio impareggiabile, Giussani cita una frase di Pavese, che dice: «Ho cercato me stesso, non cerco che questo». Cosa vuol dire? Vuol dire che a questo punto Beethoven dice: «Napoleone no ma l'eroismo sì, fa parte della mia vita, voglio che faccia parte della mia vita, mi interessa, ho grandi ideali, sono un uomo inflessibile, voglio il massimo. Quando non ho il massimo sto male, litigo con tutti, faccio casini, come ne faceva lui, poi... Quindi, questo problema della conquista e persistenza del potere ce l'ho anch'io. In fondo cosa sto cercando nella mia musica? Mica di celebrare un altro, no, me stesso.

Non si cerca che questo».

Mi accorgo che questo non vi stupisce abbastanza, ma dobbiamo pensare che è il primo momento nella storia della musica (è iniziata 1800 anni prima) in cui un musicista dice: nella mia musica troverete me. Beethoven ha così fatto storia e tutti quelli che sono seguiti a lui, tutto il Romanticismo – per questo motivo si dice che il Romanticismo inizia qua – hanno personalizzato il problema, col mettersi in gioco in prima persona dell'autore. Ed è anche la fine del successo dei musicisti perché la maggior parte del pubblico va ai concerti per far vedere il vestito nuovo; e quando si siede e si accorge che deve sentire qualcosa della vita di quello lì, dice: «cosa me ne frega?» perché è superficiale. In realtà, gli artisti e i pensatori gli andarono subito dietro. Capirono che questo era l'inizio di una possibilità incredibile di utilizzare il mezzo artistico per raccontare di sé, per indagare, scoprire sé. Quindi: «ho cercato me stesso, non si cerca che questo». In fondo, di questo si tratta: la personalizzazione, il problema del potere. Il fatto che posso conquistare il mondo intero ma poi alla fine dovrò morire – posso perdere me stesso – non è un problema di Napoleone, è un problema suo, ma anche mio e tuo. Se è mio, è tuo: anche questa è una conquista mica da ridere di Beethoven, dire in questo preciso momento: «se interessa me questa questione, certamente interessa al pubblico intelligente quanto me, sensibile quanto me, serio quanto me e si butta in questa cosa». Le critiche al 90% furono terribili, ma qualcuno diceva: straordinario, è iniziata una nuova era. Poi da quelli lì nasce la nuova sensibilità.

Ascolto della musica

Alziamo un po' il volume che voglio sentire questi contrabbassi che fanno ratatatàn.

Quella specie di suono basso, che non c'è ma sentiamo dentro di noi quando siamo al culmine di una depressione, per esempio, o di una tristezza grande, come se sentissimo un camion che scalda il motore. Nella musica da film la sfruttano, questa cosa. C'è anche una malinconica tensione: sentite come crea tensione non solo dall'urlo, ma anche dal silenzio?

Ancora l'oboe, uno strumento antico che già nel suo timbro nasale richiama una specie di nostalgia arcaica, assoluta. Beethoven lo usa moltissimo in questo secondo movimento.

Sentite l'accompagnamento dell'oboe? Non è mai regolare. Lo fa ogni due, poi ogni volta, poi ogni tre. Quando manca sentiamo che manca, ci tiene sospesi. La dissonanza che c'è, rimette in gioco. Mozart avrebbe finito qua, invece siamo al quarto. C'è sotto, appena appena si sente un-due-tre, un-due-tre, un momento di leggerezza, di luce, forse.

Eccezionale la lunghezza di questa sinfonia, eccezionale anche la forza dinamica dell'orchestra, è l'orchestra più grande che si sia mai utilizzata per una sinfonia: per ottenere questi fortissimi o pianissimi tutto è dilatato allo spasimo, eccezionale.

Cos'è questa positività? Un grand'uomo è annullato dalla morte? Giussani dice: qui si gioca la lotta! «Un uomo in modo contraddittorio e menzognero contrappone il nulla all'essere come se si trattasse di due realtà. Ma l'uomo non può non aver ragioni per capire che il nulla non esiste». Ritorna la marcia funebre... La lentezza spasmodica crea tensione come la massima velocità. Provate a sentire u-n-o c-h-e vi d-i-c-e... Viene voglia di dire: dai!

Una fuga! Non si è quasi mai utilizzata in una sinfonia. Quello che era la tristezza per una morte, per una debolezza, adesso è un pianto a diretto, corale, di tutti... Occhio al basso.

Qui i corni si mischiano, tutti all'unisono, il pianto diventa un singhiozzo a diretto! Un nuovo colpo di scena, non è abbastanza, non basta un dolore, ci vuole il dolore di tutti.

Come accompagnamento c'è questo un-zazà, un-zazà... L'elemento della danza della speranza torna insieme nel momento della morte, nel dolore assoluto c'è una speranza, c'è la morte con una speranza. Assonanze per esprimere tensione. Vi ricordate quelle due notine? Sorpresa. Cos'è un orologio, un pendolo per far scoccare l'ultima ora? Quella speranza, quell'inizio di danza, poco più di un respiro che vuole tenersi vivo, in realtà si disfa a poco a poco: è un finale in disfacimento. Qui, proprio tecnicamente, è sperimentato per la prima volta il disfacimento di un tema. Capite, non è più sentire una canzonetta, è sentire un film, un filmone di Kubrick. È il fantasma della morte che se lo porta via. Delle note cadono a pezzi come un corpo che si decompone. Terzo movimento: scherzo, allegro vivace. Cosa ha a che vedere con l'eroe?

Mi permetto di fare una breve interruzione, perché a noi sfugge questa cosa: questo inizio ha dentro un meccanismo logico straordinario, di nuovo numeri, un gioco numerico come il due e il tre di prima. Abbiamo una nota su e una giù, quindi è sempre una su e una giù, un-due, un-due... Come esce però il ritmo? Il ritmo è in tre. Come lo raggruppa Beethoven? A due a due, una, una, una. Oppure a tre a tre. Sia il due che il tre che l'uno. Ma un momento può anche partire una unità dopo, e altri accenti vanno così a incastrarsi con gli altri a mattone: l'un-due-tre su questa unità o, viceversa, il due-due-due-due. Non ce ne accorgiamo ma questa spirale che sorniona laggiù e poi sale su, questo tema come se fosse un filo di fumo che poi esplosione, come se fosse un gioco logico, matematico: che cosa ci ricorda uno schemino così? Fatto di caselle in cui ci si può muovere diagonalmente o longitudinalmente a due a due o a tre a tre, o due su e una giù? A me ricorda una scacchiera o i possibili movimenti degli scacchi. Guarda caso, una delle cose in cui Napoleone era campione, per cui l'eroe deve avere un intelletto fino e una capacità di logica matematica e strategica.

In realtà lo scherzo era di solito il momento scherzoso della sinfonia: questo momento è uno scherzo nel senso di un gioco matematico.

Ascolto della musica

Sono un-due-tre. Un-due, un-due-tre. Sembra scendere, sale. Un trio, non sono più damigelle che ballano. Che cosa ci ricorda? Ritorna lo scherzo, ma provate soltanto a contare un-due-tre, quanto vi sfasa su questo ponteggio. Neanche la musica africana usa dei poliritmi così!

Quindi, i due principi finalmente insieme: la nobiltà in guerra e il popolo in festa, la sua idea rivoluzionaria ideale. Signore e signori, un tema. Intanto è strano un tema con variazioni, sembra gatto Silvestro, non è un eroe. Un-due-tre! Due volte, sempre il tre e il due: giochi matematici! Quello che vuole farci vedere Beethoven

è come dal più misero, ridicolo, sciocco dei temi venga fuori l'apoteosi di una possibile grandezza, con la sua grandissima tecnica compositiva tira fuori da gatto Silvestro un grande eroe.

Terzine ... comincia a carburare. Ci ricorda la malinconia di prima, anche la danza campestre. E qua, una fuga in minore, dentro a quello sciocco tema c'è la possibilità di una profondità religiosa, di una complessità eccezionale. Che accordo! Si minore, cosa c'entra col mi bemolle? Prende un piglio guerresco. La forma di variazione di solito veniva fatta come un travestimento, anche per rendere ridicolo un tema. Qua è l'opposto: un tema ridicolo diventa nobile. **La vera grandezza è raggiunta solamente nel momento in cui non sono né la guerra né il pugno duro né la forza o l'organizzazione a prevalere, ma è la commozione di tutto un popolo che dice "noi" dietro a quell'eroe, dietro a quella guida, a quel leader.**

Tutto è sviluppo di quello che c'era all'inizio. Variazione nuova, brio. Anche un tema goffo può diventare un inno eccezionale, il brutto anatroccolo può diventare un cigno... E qui c'è un momento di esitazione. Era già raggiunto il trionfo e qui, oddio c'è un ultimo passo da fare. E l'eroe è il primo a farlo, è il primo ad accorgersi che quel Mistero è il culmine della ragione, non la sua cessazione. Questa debolezza non è tolta dalla personalità dell'eroe, c'è, il tallone d'Achille c'è. Non è che l'uomo diventa superuomo, diventa più uomo con la sua debolezza ed è lui che si butta.

Moderatore: Ringraziando Roberto per la solita e gradevolissima chiarezza con cui ci introduce a questi grandi temi, mi veniva da pensare in questo ultimo movimento che veramente anche l'attesa più profonda, magari anche più inconfessata dell'uomo, sia che il banale possa diventare eroico, quel banale che il Papa e anche don Giussani chiamavano il quotidiano. L'attesa del cuore che il quotidiano possa diventare eroico è veramente la dimensione adeguata alla domanda del cuore di ciascuno di noi.

Vi ringrazio per l'attenzione, ringrazio Andreoni.