

Sacro e poetico nelle *Messe* di Beethoven

Paolo Aita

In apertura vorrei analizzare uno dei due termini che compongono il frontespizio di questo testo. "Poetico" ha, notoriamente, nell'italiano colto di questo fine secolo, due accezioni: la prima, quella anceschiana, deriva dalla matrice greca del termine e lo collega al "fare", quindi "dichiarazione di intenti" o, meglio, rapporto, ricerca del confine tra "volontà di rappresentazione" e "rappresentato" nell'opera; la seconda accezione è quella più bassa: poetico come attributo di eventi sentimentamente convenuti a muovere determinati istinti connessi alle situazioni-tipo che il secondo Romanticismo, d'accordo con Thibaudet, ha convenzionalmente stabilito. In questo modo poetico può essere un tramonto, un lago ecc.

Questa distinzione non è di poco momento per Beethoven, poiché all'interno della sua produzione quasi tutte le opere mediane (dall'op. 25, grosso modo, alla I Messa) hanno un sottotitolo: nomi di persone dedicatorie (di cui si rappresenta il carattere), oppure descrizioni, situazioni. Pastorali, Addii, Tempeste e quanto altro fa parte dell'armamentario romantico, si trova in queste composizioni. L'analisi di questo atteggiamento ci porterebbe lontano. Si può dire, ad ogni modo, che, probabilmente, deriva dal Barocco francese che, pur usando sottotitoli, li connette a eventi naturali od oggetti, quasi mai sentimenti.

Si potrebbe dire che il passaggio dall'opera mediana a quella ultima di Beethoven, che in termini biografici coincide con l'acuirsi dei sintomi della sordità (dal famoso Testamento di Heiligenstadt) e le tensioni della poco felice vita sentimentale, emana col passaggio di interpretazione del termine "poetico" dalla seconda alla prima accezione: passaggio da una musica di tipo sentimentale-descrittivo ad un'altra che, saggiate le limitazioni rappresentative del mondo (acustica come manifestazione di ciò che esiste, o di ciò che si prova, anche nel senso di Schafer), si rivolge ad una dimensione allo stesso tempo metafisica e fabbrile dell'evento musicale. All'interno del perigliosissimo catalogo beethoveniano, quindi, si potrebbero individuare, con tutta la dolorosa sintomatologia del trapasso, tre periodi: lo *Sturm und drang* con il riesame del materiale sinfonico e degli ultimi quartetti di Mozart e Haydn; il secondo sentimentale -descrittivo; il terzo assoluto: meditativo e sperimentale.

In quest'ultimo si trovano le due composizioni sacre che vado ad esaminare, e che spiccano, per dimensione dell'organico, tra le sonate per pianoforte (in cui Beethoven sperimenta le sonorità, con frequenti effetti *cluster* ante-litteram che saranno tipici di tutta la musica posteriore, fino alle composizioni per pianoforte di Stockhausen), e i quartetti coevi (dove si esaminano le problematiche relative alla composizione, con segmentazioni, periodizzazioni e durate, che saranno

frequentate addirittura nel II quartetto di Ligeti).

La prima interrogazione sorge del catalogo beethoveniano, quando, esaminandolo, ci si accorge della mancanza pressoché assoluta (eccetto il tentativo del *Fidelio*) di composizioni vocali e, in genere, operistiche. Questa esiguità è comune anche a Bach e a Brahms ma, nel primo manca completamente l'Opera, poiché il ventaglio dell'umana sentimentalità è tutto contenuto nelle cinque *Passioni* e nelle numerosissime Cantate. Per Beethoven questo coincide, semplicemente, con la scelta di territorio espressivo: scartando la vocalità si evita il compromesso della musica operistica e, più in generale, di gusto italiano, con rappresentazioni di trame e personaggi votati all'uso scenico-teatrale, piuttosto che a quello puramente musicale. Inoltre la soluzione del violino d'accompagnamento nel *Sanctus* della Missa *Solemnis*, è identica all'uso bachiano dello stesso strumento nelle messe *Brevis* (BWV 233-234).

In Brahms manca quasi del tutto la vocalità per una scelta motivabile solo con lo studio profondo della produzione beethoveniana. Infatti da più parti si è osservato che la prima sinfonia di Brahms è la decima di Beethoven. Per la prima volta in occidente si coglie l'ansietà di una musica assoluta che, al contrario dell'*Arte della Fuga* di Bach, rifiuta anche l'esibizione di un qualsiasi gusto della *mathesis*, e dell'organizzazione geometrica della scrittura musicale (Hofstadter). Da ciò nasce tutta la problematica brahmsiana, e la grande crisi della forma-sonata, come crisi della specificità costruttiva e conoscitiva della musica. Ciò è testimoniato, per esempio, dalla musica vocale che non sarebbe nata senza la Kantate (op.112): se esiste innovazione nell'opera di Brahms, la si trova solo nei rarissimi casi in cui può uscire fuori dall'eredità beethoveniana e dal classicismo viennese; ciò provocandogli sensi di colpa infiniti e perfino desiderio di auto-distruzione. Nella stessa situazione si trovano tutti i compositori coevi, che impiegheranno oltre mezzo secolo per uscire dal seminato beethoveniano.

La medesima condizione la troviamo in letteratura con Holderlin, che ha dovuto attendere Rilke ed Heidegger per avere una "sistemazione" e definitiva comprensione. Gli ingredienti non cambiano: il passaggio di interpretazione del termine "poetico", di cui si diceva, assieme all'ansia, leopardiana per eccellenza, d'infinito, con la tremenda tensione impressa al linguaggio per avere il massimo di significatività con la massima concisione. Vero matrimonio della più greca concezione della materia, con la spiritualità cristiana, le *Messe* agiscono in un terreno in cui si fa strada l'Ottocentesco malinteso, che confonde il materialismo rappresentativo e scenografico che vuole la somiglianza alla natura a tutti i costi, con (e qui l'innovazione di Beethoven e Holderlin)

lo struggimento di ricongiunzione totale con la stessa natura, fino all'annullamento (l'Empedocle).

In queste *Messe* è la divinità ad essere espressa in modo scenografico, oppure si mima la desiderata *communio mystica* sempre usando formulazioni inedite e veramente molto difficili: i due estremi vanno dalla aperta cantabilità del *Sanctus*, al finale della stessa messa (la *Solemnis*, con cambi di ritmo che saranno tipici di Stravinskij, addirittura) e al *Credo* della prima; caratteri, ancor più estremizzati nelle violentissime, coeve composizioni strumentali.

Tali tensioni sono anche fisicamente sopportate da Beethoven, come testimoniano i lunghi tentennamenti nella composizione della seconda messa (dal 1819 al '24) e la sua definitiva non-utilizzabilità liturgica per l'evidente superamento della durata-tipo dell'*officium*, libertà di scrittura e vastità dell'organico richiesto. In questo senso la seconda messa è assimilabile a due magnifici fallimenti (per saturazione dell'opera): le ultime sculture di Michelangelo e le ultime messe di Zelenka. Più che interrogarsi sulla religiosità di facciata di Beethoven, mi sembra utile indagare sugli elementi di critica al cristianesimo e sulle sue motivazioni, iscritte nell'*excursus* liturgico di queste composizioni. Innanzi tutto Beethoven coglie in unico abbraccio il limite della vocalità e quello del cristianesimo, entrambi incapaci di contenere il feroce panteismo che giunge a manifestazioni decisamente eccessive per l'epoca, come la "danza" della VII Sinfonia. Ricordo che per lungo tempo Beethoven fu considerato dannoso e proibito all'educazione delle giovani pianiste, per i caratteri di eccessiva libertà e ferinità delle sue composizioni: si teme, come sempre, lo scatenamento dei sensi. Manca, evidentemente, l'erotismo, ma è altrettanto mancante in tutta la prima metà del secolo.

Riflettendo sull'estetica delle composizioni sacre, non solo beethoveniane, si giunge ad un'altra questione d'importanza capitale: la distanza semantica intercorrente tra la musica vocale *tout-court* e quella sacra (affrancata dall'*actio* scenica, più raffinata e meno effettistica). Il balzo impresso dalla religiosità, che differenzia tra le opere vocali, quelle sacre da quelle profane, è variamente colmato. Il riferimento immaginario rimane, costantemente e per tutti, il gregoriano, che non si può, in ogni caso, disconnettere, pena lo smarrimento della connotazione sacrale e della funzionalità liturgica. Si può dire, in ogni caso, che la *religio* beethoveniana è di tipo eminentemente sociale, cioè guarda al cristianesimo come all'ideale della vita etica, finalizzato alla retta convivenza umana. Questo è testimoniato anche dai versi inseriti nella IX Sinfonia e inneggianti, ottocentescamente, alla libertà e alla dignità.

Per quanto concerne le *Messe* occorre evidenziare due momenti: le emergenze autobiografiche e le epifanie. Per le prime non si può evitare di notare l'alternanza pendolare di esaltazione ed abbattimento, tipica del romanticismo, anche nello stesso movimento. Di ciò se ne ha memoria nel *Credo* della I *Messa*. In effetti il serratissimo dialogo emana la personale cifra stilistica

beethoveniana, che in questo momento si interroga, concitatamente, sulla sua religiosità. È il momento più alto della prima *Messa*, e il più lungo. Umanisticamente le parole sottolineate dal canto sono: "judicare" (vivos et mortuos) e "vitam" (venturi saeculi): non c'è mai, in Beethoven, l'illusione dell'immanenza del Dio nell'*officium*. Proprio come se la divinità dovesse ancora essere convinta a scendere tra gli uomini che vivono nella così esibita e biblica confusione.

La stessa difficoltà appare nell'*Agnus Dei* della seconda con un'irrequietezza ritmica, che dà la perfetta dimensione del precario equilibrio di questa opera. La mancata catarsi si risolve nel veemente volgersi alla divinità, contrito e biblico sospiro che, attraverso la pietà, cerca di far giungere l'umanità alla pace ultraterrena, contraddittoriamente auspicata nella piena storicità.

Viceversa si può dire che le manifestazioni del sacro sono rappresentate con il ricorso ad una cantabilità più aperta e stabile, anche se di gusto non italiano. Unico spiraglio, in tal senso, il *Sanctus* della seconda, che rispecchia le analoghe soluzioni dei quartetti finali, specie il 130 (4° Mov.) e il 132 (3° Mov., che ha come sottotitolo: "Canzona di ringraziamento offerta alla divinità da un guarito").

In conclusione si può evidenziare una specie di retorica beethoveniana, che si basa sull'articolazione di due polarità opposte ed inconciliabili: quella tellurica, naturalistica ed autobiografica (nelle prime parti), e quella religiosa, misteriosofica e teologizzante (nelle ultime parti). La tensione tra queste due polarità impedisce lo sviluppo delle parti celebrative, probabilmente poco conformi al sanguigno carattere beethoveniano, risultando, relativamente al resto dell'opera, leggermente convenzionali. In entrambi i *Gloria* la funzione delle percussioni e dei bellici ottoni serve a sottolineare la manifestazione dell'*auctoritas*, che però rimane nell'ambito formale delle fughe bachiane. Il secondo *Gloria*, in particolare, presenta delle pause e delle interruzioni nel ritmo: la deità non si compiace nella troppo umana ed instabile dichiarazione di fede.

Tutto ciò coincide con la *facies* romantica di queste opere, che non possono concepire il sacro se non in funzione dell'umano: il vitalismo e l'urgenza rappresentativa tipici del Romanticismo permettono, più che la rappresentazione della religione trovata, l'energico anelito alla divinità. Queste due *Messe* pendono, inevitabilmente, più sul versante del poetico che su quello del sacro.

BIBLIOGRAFIA

- L. ANCeschi, *Le poetiche del novecento*, MI, 1962.
A. THIBAUDET, *Storia della Letteratura Francese*, MI, 1936.
AA. VV. "Storia della musica", *L'età di Mozart e Beethoven*. Vol. 6°. TO, 1979.
R.M. SCHAFER, *Il paesaggio sonoro*, MI, 1985.
D.R. HOFSTADTER, *Gödel, Escher e Bach: un'Eterna Ghirlanda Brillante*, MI, 1984.
F. HOLDERLIN, *Poesie*, TO, 1976