

CHE COSA CI HA DATO BEETHOVEN?

Berlino, novembre 1920.

Spesso, leggendo al pianoforte una partitura di Mozart, avvenne che il mio ascoltatore esclamasse: «Ma questo è già tutto Beethoven!». Avvenne anche il contrario, che, in certi momenti di un pezzo Beethoveniano, il mio discepolo osservasse: «Questo è ancora del Mozart!». La prima esclamazione era accompagnata da un senso di rispettoso stupore; la seconda da un indulgente sorriso. Nei due casi il mio ascoltatore trovava che Mozart, là dove preannuncia Beethoven, è significativo e originale; che Beethoven, dove ricorda Mozart, è insignificante e plagiatario. In altre parole: Mozart può, alle volte, prendere il tono che i nostri contemporanei esaltano in Beethoven; ma Beethoven non raggiunge Mozart quando vuol seguirne le orme. Egli ha ricacciato Mozart in secondo piano, tanto che un musicista della mia generazione si sentiva arrossire se sbaglia la citazione di un numero d'opera di Beethoven; ma non considerava di doversi vergognare confessando la sua ignoranza di un Concerto o di un'Opera di Mozart. Moritz Heimann, in una delle sue novelle, fa dire a un poeta tedesco in Italia: «Essi non hanno un Beethoven!». Si può ben dire: «il divino Rossini!»; si può dire anche «il divino Mozart!». Ma non si può dire «il divino Beethoven!»; questo non suonerebbe bene. Si deve dire «l'umano Beethoven!»; tanto egli è grande. — A prescindere dal fatto che non in ogni paese esiste un esemplare per ogni tipo di personalità (soltanto l'Inghilterra ha

uno Shakespeare; soltanto l'Italia ha un Michelangelo; soltanto la Spagna possiede un Cervantes), pure la frase di Heimann ci dà la chiave del problema che ci interessa: per la prima volta con Beethoven l'elemento umano entra come argomento principale nella musica, in luogo del gioco puramente formale.

Immediatamente ci si presenta la domanda se ciò possa essere una conquista, un elevamento per la musica; se il compito della musica sia quello di essere umana invece di rimanere puro-suono, bella-forma. Il cuore di Beethoven era grande e puro; sentiva per l'umanità, soffriva e pulsava per essa. Ma questa è anzitutto una questione che riguarda il temperamento, il carattere: l'*artista* Beethoven aveva il compito di *dar forma* al suo pensiero; e la sua proverbiale « lotta » può non essere altro che il faticoso sforzo di racchiudere in forme musicali emozioni umane (cioè, alle volte, extra-musicali). Tutto ciò gli è riuscito, spesso riuscito; ma la musica fu portata così in una regione diversa da quella che aveva abitato fino allora. Noi ci siamo abituati, in grazia a Beethoven, a considerare questa nuova regione la sola naturale alla musica, il campo a lei proprio, e sicuramente resteremo fedeli a questo principio ancora per un certo tempo.

Gli ideali umani di Beethoven sono alti e incorrotti; sono gli ideali del Giusto di tutti i tempi e di tutti i paesi; l'aspirazione alla libertà, la redenzione per mezzo dell'amore, l'affratellamento di tutti gli uomini. Liberté, égalité, fraternité: Beethoven è un portatore del 1793; il primo grande democratico della musica. Egli vuole che l'arte sia seria, la vita serena. La sua opera è piena di risentimento, perchè la vita non si può dire sia serena: aspirando generosamente alla realizzazione di questo sogno si rifà sempre alla sofferenza, irroso e ribelle. « Non per portas, per muros, per muros »; « Dev'essere? Sì, dev'essere »; « O amici, non questi accenti! »; « Così il destino bussa alla nostra porta ». Questi sono

alcuni dei « motti » di cui Beethoven è pieno; costante ostinazione, desiderio di risolvere il contrasto, e — la testa contro il muro. Il cuore è grande, l'intenzione non ha macchia, ma il cervello non è abbastanza disciplinato per i compiti che si è proposto. Da ciò le prevenzioni di Goethe contro la maniera di Beethoven; prevenzioni che vengono volentieri citate a carico di Goethe; le quali però (se si considera la di lui completa comprensione per Mozart), avrebbero dovuto piuttosto far riflettere. Ma ormai da cinquant'anni Beethoven non si discute più.

Dapprima Beethoven non costituì per i suoi contemporanei se non una curiosità sbalorditiva (una serata in cui egli eseguì per la prima volta la *Quinta* e la *Sesta Sinfonia* e il *Quarto Concerto* per pianoforte lasciò il pubblico assolutamente freddo; il *Fidelio* fece fiasco ben due volte e il *Concerto per violino* fu giudicato mancante di melodia e sforzato); però poco dopo la situazione si capovolsse e questo stato di cose si estese sempre di più, fino a subissare due complete generazioni.

Una setta militante si organizzò spontaneamente (ben altrimenti di quanto avvenne per Wagner!) e custodì da allora in poi l'opera assurta a simbolo dell'umanità musicale. Durante due generazioni la meta più alta a cui aspirava l'ambizione dei compositori fu di scrivere la loro nona sinfonia. Brahms, Bruckner, Mahler, per quanto si vorrebbe tenerli distinti, sebbene in arte non sia decisiva la presa di posizione bensì l'ingegno, sono tutti e tre spinti dalla monomania di arrivare alla loro *nona*. « La massima fedeltà a un grande esempio sta nel differenziarsi da questo », dissi una volta e intendevo con ciò: l'esempio è grande in quanto crea un nuovo tipo; se ripetiamo il tipo, l'idea informatrice dell'esempio è nuovamente distrutta. Attraverso Beethoven sorse nei suoi successori l'ambizione di essere pieni di significati, profondi, ciclopici; coll'andar del tempo la vastità

delle proporzioni e dei mezzi aumentò a dismisura. Ancora Haydn scriveva sinfonie con la stessa naturalezza (e con la stessa gioia!) con cui stendeva un minuetto per pianoforte. Dopo Beethoven tutto doveva essere « poderoso »; già il primo lavoro di un giovane compositore aveva la pretesa di superare tutto quanto era stato fatto prima di lui in quanto « veemenza ». La gioia cantata da Beethoven con fanatismo (quella gioia cui invano aspirava!) è scomparsa. Una volta lo spettatore salutava l'annuncio di un concerto con un sorriso di piacevole aspettativa; ora ci sediamo ad ascoltare con gli occhi chiusi e atteggiati a disperante serietà. Un lavoro gaio e breve, per quanto sia bello e magistralmente condotto, è considerato opera di secondo piano. Vibrare umanamente è la qualità che si pretende dall'arte, se non vuol scendere al rango di artigianato. Ma che cosa non è umano? Umano è senza eccezione tutto ciò che viene sentito e intrapreso dall'uomo. L'arte, e per questo è arte e non la vita stessa, ha il privilegio di poter scegliere quel che le si addice: l'arte figurativa sceglie nel mondo delle immagini, la musica nel complesso dei moti dell'animo. D'altra parte ha il diritto di respingere quel che non le appartiene, quel che sta al di fuori della sua natura; esemplificando: le tendenze sociali, le posizioni propagandistiche; per quanto l'autore possa essere colmo di tali idee. Altrimenti il poeta diventa un demagogo. La protervia, l'astio e il desiderio di riconciliazione facevano parte della natura di Beethoven: in ciò egli era assolutamente *sincero*. E questa constatazione ci offre la prima importante risposta alla domanda: quale significato ha Beethoven per la nostra generazione? *Sincerità* è elemento fondamentale, necessario per dare vita, per dare efficacia all'opera d'arte.

Ecco dove Beethoven è per noi la più alta pietra di paragone: la sua assoluta sincerità lo porta d'istinto nel campo che più gli si addice. Ma questa pietra di paragone la tro-

viamo in tutto ciò che ha un vero valore, da Dante fino, sì, fino a Beethoven; e la forza della sincerità ha tale potere persuasivo che anche opere meno significative raggiungono, in grazia sua, un alto livello, un valore duraturo — presupponendo, naturalmente, sapere, talento e forza di immaginazione —: fra i più vicini a noi ricordo, perchè sono i primi a presentarsi alla mente, Weber, Chopin e Bizet.

Un secondo momento che la gioventù d'oggi dovrebbe prendersi a cuore è, in Beethoven, *il predominio dell' « idea » sull'elemento virtuosistico*. Per quanto egli domini con tutta signorilità l'orchestra e il contrappunto, pure non pensiamo mai a Beethoven innanzi a tutto come a un orchestratore o a un contrappuntista. A dire il vero gli si è appiccicata l'etichetta speciale di « sinfonista »; ma questa è una convenzione, come tutte le etichette. La sonata per pianoforte op. 106 e il quartetto in do diesis minore superano certo, in quanto contenuto, le sinfonie: in realtà, in Beethoven, il mezzo col quale egli ci comunica il suo pensiero non è di importanza capitale. Nel padroneggiare i singoli elementi costitutivi della musica i suoi predecessori lo hanno superato: l'armonia di Bach è più ardita e più ricca, l'orchestra di Mozart è più equilibrata; la scrittura quartettistica di Haydn è più pura e trasparente. Ciò dipende dal fatto che l'impeto portava Beethoven al di là dei limiti delle più naturali possibilità degli strumenti e delle voci: l'elemento *rischio* si faceva sentire nell'esecuzione a scapito dell'eufonia. In compenso egli richiese dagli strumentisti e dall'orchestra maggiori prestazioni per quanto riguarda le difficoltà tecniche, la resistenza e il pensiero e, con ciò, rese possibile il progredire della tecnica strumentale. Non sempre il maestro si riconosce nella limitazione dei mezzi; ma anche nella amplificazione di questi, fin dove egli li sa dominare.

Questo atteggiamento di Beethoven è stato più tardi, purtroppo, imitato con fervore: l'esagerazione, per se stessa,

porta alla decadenza, perchè si apre un abisso sempre più profondo fra contenuto e sfoggio di mezzi. Il terzo corno, che Beethoven aggiunse ai due usuali dell'orchestra classica nella *Sinfonia eroica*, fece sensazione e suscitò dubbi, per quanto il suo impiego sia pienamente giustificato e persuasivo. Ma dove troviamo la stessa giustificazione per gli otto o per i dodici corni di qualche partitura odierna?

.

Soffrire per l'umanità è sommamente « umano », ci incute rispetto e ci fa sentire gratitudine e amore; merita adorazione però soltanto il « divino ». Questo non conosce e non risveglia dubbi, e fa dimenticare ogni sofferenza.

Berlino, 20 novembre 1920.