

L. v. BEETHOVEN:

Sonata op. 7

Allegro molto e con brio
Largo con gran espressione
Allegro
Rondò: Poco Allegretto e grazioso

Sonata op. 10 n. 1

Allegro molto e con brio
Adagio molto
Finale: Prestissimo

Sonata op. 10 n. 2

Allegro
Allegretto
Presto

Sonata op. 10 n. 3

Presto
Largo e mesto
Menuetto: Allegro
Rondò: Allegro

Le quattro Sonata beethoveniane proposte nel secondo appuntamento del ciclo, l'op. 7 e le tre dell'op. 10, scritte fra il 1796 e il 1798, mostrano molto chiaramente alcuni momenti di continuità ed altri di già evidente evoluzione rispetto alle prime tre dell'op. 2 ascoltate nel concerto precedente.

Anzitutto notiamo come l'op. 10 n. 1 e n. 2 segnino un primo distacco dall'impianto per così dire sinfonico a 4 movimenti per adottare quello sonatistico di tipo mozartiano a 3, in un caso (op. 10 n. 1) con la soppressione dello Scherzo, nell'altro (op. 10 n. 2) dell'Adagio – il movimento centrale dell'op. 10 n. 2 non è "ufficialmente" né un Minuetto né uno Scherzo, ma un Allegretto in 3/4 che ne ricalca forma e spirito, nella sua grande modernità armonica, timbrica e di conduzione contrappuntistica delle linee.

Queste scelte macroformali sono solo uno degli aspetti che ci inducono a considerare il gruppo delle prime sette Sonate, antecedenti alla prima veemente esplosione di beethovenianità più tipica rappresentata dalla Patetica (ottava Sonata op. 13), come uno straordinario e non lineare percorso creativo, sospeso come un ponte fra la personalissima rielaborazione di spunti provenienti da un passato legato a Bach, Haydn e Mozart, e il presagio di un futuro soprattutto schubertiano.

Abbiamo sottolineato nella nota al primo concerto l'indipendenza compositiva già acquisita in questa fase da Beethoven rispetto ai modelli mozartiani ed haydniani, ma anche, naturalmente, la sua ammirazione per quei modelli, che si manifesta talora sotto forma di omaggi musicali che egli si compiace di rendere loro. Ad esempio, quanto Beethoven dovesse aver amato la Sonata di Mozart in do minore K 457 e la collegata Fantasia K 475, lo possiamo intuire sia dall'op. 2 n. 1 sia dall'op. 10 n. 1, le cui frasi iniziali potrebbero a ragione essere ritenute un tributo all'incipit della Sonata mozartiana, pur essendo poi sviluppate in modo del tutto autonomo. È inoltre ben noto che Beethoven ammirava di Mozart soprattutto quel suo senso della tragicità così misurato e composto, eppure così potente, di cui l'accoppiata K 475 – K 457 è uno dei più fulgidi esempi. Nei loro primi movimenti, l'op. 2 n. 1 e l'op. 10 n. 1 paiono rievocare quel clima, trasfigurato poi nell'accresciuta concitazione dei loro movimenti finali (Prestissimo), nei quali lo spirito così beethoveniano dello Sturm und Drang comincia ad aleggiare coi suoi afflatti trascinati. Non dimentichiamo che ancora nell'Appassionata op. 57, svariati anni dopo, possiamo trovare un'allusione, anzi quasi una citazione di un frammento melodico della Fantasia K 475 di Mozart, certo in un contesto di linguaggio che nel frattempo si è ormai radicalmente trasformato.

La Sonata op. 7 presenta alcuni elementi di affinità con l'op. 2 n. 2: si pensi al particolare gusto per la sovrapposizione di articolazioni staccate e legate negli Adagi (cosa che ritroveremo fra l'altro nell'op. 28), sia per il carattere dei loro movimenti finali, entrambi denotati dall'indicazione "grazioso", riferita appunto al loro andamento teneramente aggraziato e vagamente umoristico, a un tempo quasi omaggio al miglior Haydn e premonizione di certi finali schubertiani, senza tuttavia escludere momenti di intensificazione drammatica nelle sezioni centrali in minore, con impennate della cifra virtuosistica. Un'importante evoluzione nella concezione dei rondò-sonata finali si compie in quello dell'op. 10 n. 3, il cui umorismo si fa decisamente più graffiante nel carattere eminentemente improvvisativo del brano, con ricerca di effetti bizzarri, di soluzioni inattese, di sorprese che seguono silenzi improvvisi. Ciò può essere in qualche modo ascritto all'eredità di un certo Haydn, ma sicuramente tanto nell'op. 7 quanto nell'op. 10 n. 3 ogni residua traccia di haydniana leziosità, intesa come strizzata d'occhio alla galanteria ornamentale settecentesca, lontanamente riecheggiata dalle volatine dell'op. 2 n. 2, viene del tutto eliminata, in una scrittura sobria ed essenziale, potremmo dire di sinfonica compattezza.

Un altro tipo di percorso evolutivo molto tortuoso riguarda i Minuetti o gli Scherzi: molto spesso in Beethoven il confine fra questi due termini è alquanto labile. È significativo a questo proposito il terzo movimento dell'op. 2 n. 1 (Minuetto) che nel Trio dapprima rievoca lo stile di un Minuetto bachiano, con la tipica ricerca di divergenza fra le linee, e poi si lascia trasportare in un movimento per accordi paralleli la cui tecnica pianistica ha quasi un sapore prechopiniano. Simili elementi di affascinante contraddizione emergono anche in movimenti corrispondenti di altre Sonate: il terzo dell'op. 2 n. 2 è uno Scherzo leggero e brillante, ma ancora con un inizio di Trio dalle sembianze bachiane; il terzo movimento dell'op. 7 non reca che la definizione di Allegro, e se la sua sezione principale ha la grazia di un Minuetto, il suo Trio fa invece pensare ad un più movimentato Scherzo, molto simile a quello dell'op. 2 n. 3 che è dichiaratamente uno Scherzo. Un discorso analogo vale per il terzo tempo dell'op. 10 n. 3, che però è intitolato Minuetto... Dall'ambito di questa sorta di possibile disputa, se vogliamo anche un po' sterile, si stacca il già citato Allegretto dell'op. 10 n. 2, molto anticonvenzionale, oltre che per i motivi già menzionati, anche per il fatto che le sue ripetizioni non sono identiche, come avviene di solito, ma sono scritte per esteso con sapientissime variazioni. La sua atmosfera, intima ed elegiaca, è già quella tipica di Minuetti e di Scherzi di alcune delle più mature Sonate di Schubert. Del resto tratti di atipicità in questa Sonata si riscontrano anche nel primo tempo, con la sua geniale "falsa" ripresa in re maggiore anziché in fa maggiore, e nel terzo, un rapido fugato la cui vivacità saltellante sembra evocare le sonorità di un ensemble di fiati.

Concludiamo con una nota sugli Adagi. Tutti i movimenti lenti di queste sette Sonate sono è superfluo dirlo, brani di grandissima raffinatezza melodica, armonica e strumentale; tuttavia due di essi si stagliano al di sopra degli altri, come vette supreme della produzione musicale di ogni tempo, e come stupefacenti visioni profetiche sul futuro. Già ci siamo soffermati ampiamente sull'Adagio dell'op. 2 n. 3 nello scritto che accompagna il programma del primo concerto – e ne ribadiamo qui, dato che abbiamo toccato più volte il tema, l'impressionante affinità, ancora una volta, con l'Adagio di una delle ultime e più profonde Sonate di Schubert, la D960 – ben si può capire, dunque, l'autentica venerazione che quest'ultimo nutriva per Beethoven.

Altrettanta attenzione merita il "Largo e mesto" dell'op. 10 n. 3. Per le sue dimensioni davvero considerevoli, per l'impegno che implica nel sostenimento di una melodia che si muove in modo così sofferto e faticoso, per la genialità delle invenzioni armoniche, per il pathos che lo percorre, per la capacità di esprimere, come già nell'op. 2 n. 3, il senso di un dolore immenso non ancora avvertito bensì solo presagito come dolore personale, ma già perfettamente compreso come dolore universale dell'umanità, e infine proprio per i segni di quell'insopprimibile pulsione filantropica alla consolazione di tale dolore, questo "Largo e mesto" si affianca all'Adagio dell'op. 2 n. 3 come il più autorevole antesignano dell'inarrivabile Adagio dell'op. 106. Nello spazio temporale che divide questi culmini la produzione beethoveniana ovviamente pullula di splendidi Adagi, e certo non vogliamo togliere nulla, ad esempio, a quelli dei Concerti per pianoforte e orchestra n. 4 e n. 5; ma se ci proponiamo di considerarli nell'ottica etico-estetica che abbiamo delineato, pensando alla connotazione catartico-redentiva e conseguentemente alla complessità strutturale che essa impone, prima delle op. 106, 110 e 111 e dei grandi ultimi quartetti è senz'altro all'op. 2 n. 3 ed all'op. 10 n. 3 che dobbiamo guardare per trovare gli esiti più significativi, e stupirci una volta di più della vertiginosa profondità delle visioni che si affacciarono all'animo del non ancora trentenne compositore.

Fabio Grasso