



Beethoven: la musica e il cosmo **di Alexander Lowen**

La musica ha lo strano potere di commuoverci, incantarci e portarci fuori da noi stessi: la grande musica è una magia meravigliosa e siamo debitori ai grandi compositori che l'hanno distillata per noi. La mente che ricerca non si accontenta semplicemente di accettare l'offerta. Essa desidera sapere come viene preparata, di che cosa si tratta, e perché produce questi effetti su di noi. Molti pensatori hanno studiato l'enigma della musica. Ma più la si analizza, più sembra eludere la nostra comprensione.

La musica funziona in una realtà che va al di là delle spiegazioni verbali. Le parole possono descrivere quella realtà e delineare alcuni aspetti della sua natura, ma non vi possono entrare. Le parole sono un prodotto dello sviluppo intellettuale dell'uomo e mentre si avventurano in profondità accompagnando l'uomo nello sforzo di comprendere se stesso, esse rimangono radicate, a causa della loro origine negli aspetti pratici della vita.

La musica ha la sua fonte nel nucleo più profondo dell'uomo. In parole povere, le parole sono il linguaggio della mente, la musica è il linguaggio del cuore.

Considerato questo punto di vista, sarei avventato a cimentarmi in una analisi della musica di Beethoven. Il mio scopo nello scrivere questo saggio è duplice: primo, comunicare le mie sensazioni e percezioni sulla musica di Beethoven nella speranza che ciò accresca il piacere di ascoltare questa musica, e secondo, mostrare il valore del pensiero funzionale e dei concetti bioenergetici nella comprensione della natura della musica.

Come tema per questo studio ho scelto ciò che molte persone considerano essere la più grande musica di tutti i tempi, le sinfonie di Beethoven. C'è stato un periodo della vita, durante gli anni 1951 e 1952, in cui questa musica ebbe un tale impatto su di me che dedicai diversi mesi allo studio della vita di Beethoven e al significato che la sua musica aveva per me. Fu un periodo in cui le circostanze della mia vita mi resero possibile focalizzare l'attenzione sulla musica in un modo che in seguito non mi fu più possibile.

Scrissi il primo abbozzo di questo saggio sotto l'influenza di questa musica e nella cornice del concetto reichiano di funzionalismo organico. Gli studi sulla musica si dividono in due categorie, la tecnica e la meccanica. Le ricerche sulle meccaniche del suono musicale rivelano informazioni quali la frequenza, la lunghezza d'onda e l'ampiezza delle onde sonore, le proporzioni interne, l'intensità e il timbro.

Queste, però, aiutano poco nella comprensione o nell'apprezzamento della musica. E neanche le regole tecniche della composizione musicale sono di grande aiuto. Non basta assemblare tali regole, neppure in grandi quantità, per creare una canzone. La situazione è analoga all'apprezzamento di un fiore. Descriverne il colore, la forma e l'odore, o spiegarne la funzione biologica, non aiuta a comprenderne il richiamo.

La musica è innanzitutto un'espressione emozionale. In quanto tale, deve essere compresa dal punto di vista funzionale, cioè la qualità emozionale dell'espressione dovrebbe essere apprezzata prima di tentare una analisi della sua forma o della sua sostanza. Cosicché, tendiamo a descrivere la musica come gaia o triste, romantica o deprimente, e così via. Persino queste semplici qualità non possono essere interpretate per mezzo di simboli meccanici o matematici. Però, dire che la musica ha una qualità emozionale non ci porta molto più vicino alla sua natura. Ogni movimento dell'organismo vivente è espressivo e ha, perciò, una qualità emozionale. Parlare, prendendo ad esempio qualcosa che implica il suono, può essere altamente espressivo a livello emozionale. La richiesta appassionata di un avvocato a difesa di un imputato o il tono declamativo di un grande attore sono altamente carichi di sentimento. Pur tuttavia, non li si considera come musica. Bisogna semplicemente mettere a confronto lo stridulo urlo della paura con la nota acuta raggiunta da una soprano

per capire che il confine tra un suono emozionale e la musica è reale, basato su una distinzione valida.

La gioia fa danzare

Lo stesso problema si pone nello studio della danza. In questa forma d'arte diventa un problema cruciale, poiché la teoria della danza moderna è basata su un concetto che equipara la danza al movimento espressivo. Ho suggerito che ci si dovrebbe riferire alla danza come alla diretta espressione corporea della sensazione di gioia. La gioia fa danzare e la danza esprime il sentimento della gioiosità. Le due costituiscono una coppia funzionale nella quale il principio comune è una eccitazione piacevole.

Nel linguaggio del funzionalismo energetico la relazione può essere espressa come segue:



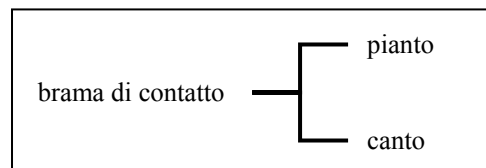
L'eccitazione piacevole che porta alla danza è caratterizzata dal suo movimento verso il basso nel corpo cosicché l'eccitazione stimola le gambe a un movimento ritmico. La musica e la danza sono strettamente connesse poiché tutta la musica dipende dal ritmo della parte bassa del corpo per portare la melodia della canzone o la composizione. La musica è basata sul ritmo, ma aggiunge a questo una qualità speciale che trasforma il ritmo in canzone. Le canzoni hanno le stesse qualità emozionali che si trovano generalmente nella musica: sono gaie o tristi, romantiche o religiose, comiche o serie. Queste qualità, comunque, sono soltanto gli aspetti superficiali della canzone. Musicalmente una canzone è un fluire di suono melodico; bioenergeticamente è un fluire di energia. Il flusso di energia segue un itinerario specifico che le dà una qualità speciale. Una canzone è prodotta dal flusso di energia e sensazioni verso l'alto o il basso attraverso le corde vocali e la bocca. Questa direzione di flusso energetico caratterizza tutte le emissioni vocali: parlare, piangere ridere o cantare. Nella canzone, però, si trova uno speciale sentimento che proviene dal cuore. L'associazione del cuore col canto e con la musica è così frequente nel linguaggio comune e nella letteratura che non si dovrebbero avere esitazioni nell'accettare questa relazione.

I cantanti spesso drammatizzano mentre cantano tenendo la mano sinistra sul cuore mentre la destra si protende verso il pubblico. Parliamo delle corde del cuore ed esse esistono nelle corde vocali. Bioenergeticamente possiamo dire che il flusso di energia o eccitazione che crea una canzone ha la sua origine nel cuore. Il flusso di eccitazione è sovrainposto ai più profondi processi eccitatori dell'organismo. Il più basilare di questi è il movimento di energia all'esterno verso la periferia e il mondo e all'interno verso il centro, che è vicino al plesso solare. Il movimento verso l'esterno crea espansione e viene percepito come piacere, mentre il flusso verso l'interno diviene contrazione ed è percepito come non piacere o ansia. Sovrainposto al movimento complessivo è un flusso di energia pendolare tra testa e coccige, che orienta l'organismo nella realtà. Il ritmo e la melodia sono modificazioni speciali di questa corrente longitudinale dovuta alla sovrainposizione di correnti speciali. In questo modo, le qualità specifiche delle diverse emozioni vengono determinate bioenergeticamente. Vi sono molti suoni che producono movimenti di energia nel corpo che dovrebbero essere distinti da quello che è la base del canto. Nell'eloquio normale il flusso di energia sovrainposto dai centri cerebrali è dominante, mentre il cuore è meno coinvolto e l'espansione totale è minore. Sia nel pianto che nel riso c'è un forte flusso energetico dalla pancia, che determina

la qualità specifica di quella forma di espressione. Comunque, tutte le forme di emissione vocale sono fenomeni interconnessi e hanno molti principi comuni.

Il pianto e il canto

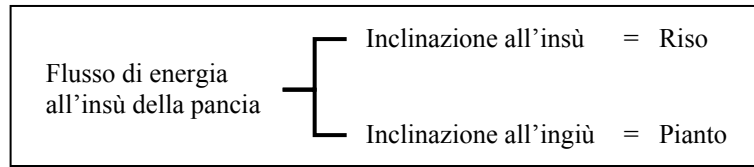
Paragoniamo il pianto al canto. Ambedue sono espressioni emozionali intense e in entrambe il flusso di energia è diretto verso l'alto e l'esterno tramite la gola e la bocca. In entrambe queste espressioni vediamo spesso che le braccia sono protese. Il bambino che piange per richiamare sua madre protende contemporaneamente le braccia. Il cantante protende le sue braccia verso il pubblico. Questo aspetto del protendersi, che è comune al bambino che piange e al cantante, può essere descritto come "brama di contatto". Questa brama di contatto è il principio comune che unisce i due fenomeni del canto e del pianto. Scritta come equazione funzionale, apparirebbe così:



Il bambino desidera ardentemente il contatto con la madre, l'amante con l'amato; l'uomo civilizzato desidera ardentemente il contatto con la natura e il cantante col cosmo. La differenziazione bioenergetica di queste sensazioni specifiche dipende dall'origine della corrente di energia che si sovrappone. Nel pianto questa corrente ha la sua origine nella pancia e rappresenta, al suo livello più profondo, il desiderio di un organismo infantile di essere nutrito dalla madre; il pianto originario per il cibo si trasforma nel pianto generalizzato per la madre. Il desiderio nel cuore deve essere libero, poiché il cuore è come un uccello in gabbia, racchiuso come si trova nella gabbia toracica. La libertà per il cuore è la sensazione di essere aperto all'esperienza dell'universale, il cosmo o Dio. Non è difficile capire perché cantare sia così importante nell'esperienza religiosa. Nel canto il cuore si apre al mistero della vita e dell'amore.

Il concetto di brama di contatto col cosmo è necessario per una comprensione di tutta la grande musica. Il significato di questo desiderio struggente venne espresso da Reich in "Superimposizione cosmica" e io non posso fare altro che citarlo. *"Il desiderio orgastico, che gioca un ruolo gigantesco nella vita degli animali, appare adesso come una espressione di questo lottare oltre se stesso, come brama di raggiungere qualcuno oltre lo striminzito sacco del nostro organismo"*. Nella brama orgastica il bisogno di identificazione con il cosmico è raggiunto tramite l'unione sessuale con un altro organismo. Nel canto questo desiderio struggente viene anticipato e vocalizzato. L'espressione immediata e diretta delle sensazioni di desiderio di contatto è un'esperienza piacevole, dacché è basata sull'espansione di tutto l'organismo. In modo simile il pianto dolce, cioè il pianto non bloccato dall'armatura né misto a rabbia, è una esperienza piacevole. Una canzone è espressione diretta di desiderio e anche il canto è un'esperienza molto piacevole. Cionondimeno, una canzone ha altre qualità che sono sovrapposte a questa sensazione di desiderio. Può essere gaia o triste, una ballata comica, un inno religioso e così via. Questi sono i suoi aspetti esteriori, le sue facce, che non cambiano il fondamentale tono del sentire dato dalla direzione del flusso di energia. Si può comprendere questo concetto se si osserva il sorgere di queste emozioni nei pazienti distesi sul lettino. Talvolta i due suoni sono così simili che né io né il paziente siamo sicuri se egli rida o pianga. Ho visto l'onda di eccitazione procedere all'insù attraverso il corpo e non avrei potuto dire se ne sarebbe venuto fuori il pianto o il riso fino a che l'eccitazione non ebbe raggiunto la sua piena espressione nel viso. Se l'emozione è di risata, vi è una inclinazione nell'onda di eccitazione come se l'oscillazione di energia, raggiungendo il viso, dia una oscillazione all'insù: gli angoli della bocca si rivolgono all'insù, il naso si tira su e la pelle delle guance si alza. Se si dovesse impri-

mere un movimento all'ingiù su questi tratti con la mano, il riso potrebbe mutarsi in pianto. L'ho visto accadere in molti pazienti. Talvolta è facile mutare il pianto in riso forzando una persona a sorridere mentre sta piangendo. Persino a livello spontaneo il pianto può impercettibilmente mutarsi in riso o viceversa. Nuovamente, si può usare una equazione funzionale per descrivere questa relazione:



È interessante notare che i due generi animali che cantano, l'uomo e gli uccelli sono entrambi caratterizzati dalla capacità di camminare su due gambe, da uno sguardo che è frequentemente all'insù e, nel caso degli uccelli, dal volo, che l'uomo può raggiungere solo con l'uso di mezzi meccanici. In espressioni quali "sulle ali del canto" e "il volo del canto", esprimiamo la nostra consapevolezza dell'intima associazione tra il sentimento del nostro cuore e quello dell'uccello.

L'amore viene talvolta raffigurato con le ali. La base materiale di questa associazione è il fatto che sia il volo dell'uccello sia il flusso del suono sono trasportati dall'aria. Dietro tali associazioni vi sono principi funzionali che vanno al di là della mia comprensione. La musica strumentale, seppure si realizza con mezzi meccanici, a differenza del canto, è un'espressione della stessa sensazione di desiderio struggente. Ha, perciò, la medesima base bioenergetica nel flusso di energia dal cuore verso l'alto attraverso la gola la bocca e le braccia. Sia che il suono musicale venga prodotto dalla gola e dalla bocca che agiscono su strumenti a fiato, o dalle braccia che agiscono sugli strumenti a corda, siamo di fronte a un processo fondamentale emozionalmente e bioenergeticamente.

In contatto con la realtà

Con questo radicamento della musica alla sua base bioenergetica, prendiamo in considerazione la natura delle esperienze che sottostanno alla creazione musicale e all'apprezzamento della musica. Bioenergeticamente il compositore e l'ascoltatore sperimentano approssimativamente lo stesso processo eccitatorio. L'artista protende nel suo desiderio di contatto verso una persona specifica o verso il mondo. La sua energia fluisce all'insù e all'esterno e si mette in contatto con il campo della terra o con qualsiasi oggetto o luogo specifico. Nell'artista, paragonato alla persona media, questa protensione alla brama di contatto è più intensa. Il grande artista può protendersi profondamente nell'universo con i suoi sentimenti e con la sua energia. Il contatto denota che due campi energetici in effetti si incontrano e si toccano; è un fenomeno fisico. Quando avviene il contatto, produce uno stato di eccitazione nell'organismo che, se abbastanza intenso, produce una condizione di luminazione. L'eccitazione del campo dell'artista si estende rapidamente all'ingiù, attraverso il suo corpo, fino al suo cuore, da cui può diffondersi e coinvolgere l'intero organismo. Se il contatto viene mantenuto l'eccitazione cresce assieme alla luminazione. Dovremmo pensare a questa eccitazione come a un aumento delle pulsazioni della corrente di energia che fluisce dal cuore. Questa corrente non solo vibra, ma diviene più profonda e più intensa e, naturalmente, il corpo le risponde. L'eccitazione raggiunge l'acme e defluisce rapidamente come dopo un rilasciamento orgastico. Il contatto viene quindi interrotto e il campo dell'artista si ritira. La materia prima del processo creativo è venuta in essere. L'esperienza summenzionata è comune sia all'artista che alla persona comune. L'artista differisce soltanto nell'intensità della sua reazione e nel grado di auto percezione. Ma ora inizia il suo lavoro. Come compositore deve tradurre quelle esperienze o la sintesi di molte esperienze simili in suoni che rifletteranno fedelmente quella esperienza. Ciò non è un compito semplice quando l'esperienza è profonda e commovente. Può essere necessario il ristabilimento del contatto, cosicché l'artista possa diventare pienamente consapevole di tutte le sfumature della sua esperienza. Il contatto produce sensazioni ed è nel linguaggio delle sensazioni che l'artista e-

sprime le sue esperienze e le sue intuizioni. Queste sensazioni, ancorché soggettive, sono determinate dalla realtà oggettiva. Una grande opera d'arte è la sintesi di molte esperienze simili, ma la sua grandezza deriva in parte dall'atto che essa crea l'impressione di una esperienza singola. È un tutto organico. Ha una unità di sensazioni, vale a dire che sebbene molte sfumature di sentire entrino nella composizione, hanno significato solo per mezzo della loro relazione all'esperienza unitaria che rappresentano e comunicano.

Questo concetto è vieppiù sviluppato nella discussione della musica di Beethoven. La capacità di apprezzare la musica è data dalla abilità dell'ascoltatore di attraversare lo stesso processo eccitatorio che spinse l'artista a comporre il suo lavoro. Con l'ascoltatore il processo funziona al contrario: i suoni musicali stimolano ed eccitano il suo campo energetico. Sorge un sentimento di desiderio ardente. L'impercettibile flusso di energia dal cuore verso l'alto e l'esterno aumenta d'intensità fino a che viene colto è assaporato. Quando fluisce nella testa, si può effettivamente sentire la propria testa espandersi e formicolare.

Con la grande musica, il campo dell'ascoltatore può estendersi molto oltre i confini della stanza o della sala per concerti. Si può persino avere l'impressione che l'edificio non esista. Se la reazione dell'ascoltatore è piena e disinibita, può stabilire lo stesso contatto con il mondo o l'universo che ha così eccitato il compositore. La sua eccitazione quindi segue la musica fino al suo apice e all'estinzione. Le modulazioni dell'eccitazione sono percepite come sensazioni particolari all'interno dell'esperienza unitaria musicale. In tal modo, l'ascoltatore riceve l'esperienza dell'artista. Se si risponde in questo modo alla musica di Beethoven se ne ottiene una capacità di apprezzamento e un piacere maggiore.

Nell'interpretazione del lavoro di qualsiasi artista si deve fare attenzione a non leggere nel prodotto artistico le circostanze della vita dell'artista. È egualmente sbagliato giudicare l'opera d'arte tramite il carattere dell'artista come viene rivelato dalla sua vita quotidiana. Nella sua attività creativa il grande artista è al di sopra dei disturbi nevrotici della sua società e libero da qualsiasi tendenza nevrotica nella sua struttura del carattere. Il fallimento di un artista a innalzarsi al di sopra della sua situazione personale o sociale ne limita il talento e ne riduce la statura. Ciò nonostante, si possono spiegare tendenze e limiti riconosciuti in una creazione artistica con l'esistenza delle stesse tendenze e limiti nella vita e personalità dell'artista. Dapprima, però, si deve condividere l'esperienza artistica, poi la si può interpretare e, quando è necessario, cercarne la spiegazione al di fuori della sua forma. È importante tenere a mente queste considerazioni quando si ascolta la musica di Beethoven; altrimenti si è tentati di interpretare questa musica nei termini della vita dell'artista. S.M. Sullivan (1927) richiama l'attenzione su questo pericolo nel suo bellissimo studio, *Beethoven - Il suo sviluppo spirituale*. *“È caratteristico dell'arte eccelsa che l'atteggiamento che ci comunica sia la reazione a un contatto più sottile e ampio con la realtà di quello che normalmente siamo in grado di avere. Beethoven non ci comunica le sue percezioni o le sue esperienze. Ci comunica l'atteggiamento (mentale) basato su di esse”*.

Lo studio di Sullivan deve essere raccomandato a qualsiasi lettore che sia seriamente interessato alla comprensione di Beethoven e della sua musica. La sua formulazione è corretta: da nessuna parte Beethoven ci comunica il dolore e la sofferenza causate dalla sua solitudine e dalla sua sordità. Ma l'esperienza che sottostà alla musica è completamente diversa, come abbiamo visto, e questa esperienza che proviene da un “ampio” contatto con la realtà è veramente comunicata come tale.

Per lo scopo di questo studio esaminerò in dettaglio soltanto le nove sinfonie che Beethoven scrisse. I magnifici concerti, sonate e quartetti meritano un'attenzione che va al di là dello scopo di questo articolo. Tra le sinfonie focalizzerò il mio interesse specialmente sulle quattro grandi sinfonie: la Terza, la Quinta, la Settima e la Nona. Queste, come vedremo, sono interconnesse in modo alquanto inusuale. Le nove sinfonie di Beethoven sono divise in tre periodi: il primo, il medio e l'ultimo. Il primo periodo contiene le prime due sinfonie. Il medio va dall'Eroica, o Terza sinfonia, all'Ottava e rappresenta la fase più produttiva della vita di Beethoven, poiché include i con-

certi, i quartetti Resoumoussky e molte sonate. Per diversi anni, dopo questa fase, Beethoven non scrisse più musica. Nell'ultimo periodo egli compose la famosa Nona, o sinfonia Corale, e gli ugualmente famosi ultimi quartetti.

Questa divisione del lavoro di Beethoven in tre periodi è valida per quanto riguarda sia la musica sia gli eventi della sua vita. Le prime due sinfonie vennero scritte prima che Beethoven soffrisse un qualche serio rovescio nella sua vita e mentre era al massimo del suo entusiasmo giovanile. L'Eroica venne composta, come sottolinea Sullivan, a seguito della presa di coscienza di Beethoven che la sua crescente sordità era incurabile. Beethoven emerse da questo shock e da questa prova con maturità, forza e fiducia. Nell'ultimo periodo era completamente sordo. Le prime due sinfonie furono scritte nello stile di Haydin e Mozart. In esse il fuoco del compositore brilla e si può percepire il potere che promette le nuove altezze a cui arriverà la concezione classica in Beethoven.

Ascoltando queste sinfonie si può sentire l'esuberanza, la gioiosità e l'energia vitale che caratterizzavano Beethoven. In nessun modo riflettono un "disprezzo rigido e sgradevole", che è il modo in cui Sullivan (115) descrisse l'atteggiamento mentale di Beethoven a quel tempo. E' cronaca il fatto che Beethoven sentisse un grande potere dentro di sé e che in molte occasioni espresse disprezzo per la gente insignificante che lo circondava. La sua forza era reale; dobbiamo credere che fosse pienamente consapevole del potere creativo che possedeva. Beethoven si considerava sine natura. Possiamo interpretare ciò nel senso che si sentiva una persona "naturale", in opposizione agli individui "corazzati". La sua musica, però, non contiene alcuna espressione di sfida o disprezzo. Questo è chiaro se si ascolta col cuore e non con la testa. Durante questo periodo Beethoven ebbe per la prima volta la consapevolezza della sua sordità. Sembra che i primi sintomi vennero notati intorno al 1778. La Prima sinfonia fu pubblicata nel 1800. Non vi appare alcun cenno alla tragedia. Anche se il suo udito andava deteriorandosi e scemava la speranza di miglioramento, Beethoven era molto occupato a preparare il terreno per le sue future creazioni. Gli abbozzi dei primi tre movimenti della Quinta sinfonia vennero iniziati attorno al 1800. Il tema di Prometeo, con il quale Beethoven concludeva la sinfonia Eroica, venne elaborato durante questo periodo.

L'estate del 1802 fu un periodo critico per il musicista. Non c'è quasi dubbio che a quel tempo Beethoven fosse vicino alla disperazione, a causa della calamità che lo aveva travolto. Espresse i suoi sentimenti in un documento conosciuto come il testamento di Heiligenstadt, in cui menziona persino il pensiero del suicidio. Nonostante questa disperazione, Beethoven è sostenuto dalla sua arte. In effetti, l'afflizione non interferì in alcun modo con la sua capacità creativa. Essa tendeva a isolarlo dalla società e ad accrescere la sua sensazione di solitudine.

Ciò può spiegare in parte perché il suo desiderio struggente si protendeva verso la natura e l'universo piuttosto che verso il suo prossimo per l'ispirazione di cui necessitava. Il grado in cui ogni grande artista deve ritirarsi dalla società e dalla gente comune per trovare ispirazione per i suoi capolavori sarebbe argomento per uno studio interessante. Molti grandi artisti come Van Gogh, Gauguin e Dostoevskij attraversarono esperienze simili di calamità, ritiro e isolamento. E' come se i piccoli uomini che Beethoven descrisse come "susse Puppe" siano un peso sullo spirito dell'artista. Lo caricano dei loro problemi, gli si oppongono per la sua ispirazione e lo tengono giù al loro livello. Quando queste catene sono rimosse, lo spirito dell'artista è libero di volare. Isolamento e solitudine sono un grosso prezzo da pagare per il diritto di essere fedeli alla propria natura. Molti studiosi di Beethoven hanno espresso l'idea che la sua sordità fosse una condizione necessaria per il raggiungimento della sua arte. L'interpretazione di Sullivan dello sviluppo di Beethoven può essere fuorviante, a meno che non sia visto alla luce della situazione sociale. Egli scrive che Beethoven "arrivò a capire che il compito più urgente, per il suo sviluppo spirituale futuro, era la sottomissione. Egli dovette imparare ad accettare la sua sofferenza come necessaria per qualche misteriosa ragione". La sofferenza dell'artista è necessaria in una società che accetta la piccineria della gente come "l'ordine naturale". Reich chiarisce il problema dell'artista in modo succinto:

“Vi sono attualmente solo pochissimi che, senza farsi intimidire per niente, si immergono nei loro sé più profondi e creano dalle profondità del loro libero contatto con la natura dentro e fuori; nella più alta matematica astratta non meno che nella poesia e nella musica. Sono questi creativi lavoratori, artisti, ricercatori, scopritori, compositori, ingegneri, filosofi, riformatori sociali, e così via... eccezioni alla regola della media, o è la maggioranza della specie umana l'eccezione, nel senso che essa ha deviato dall'unità con il naturale flusso dell'energia organica, mentre i pochi non l'hanno fatto?”.

Dostoevskij pose la stessa domanda nella prefazione ai Fratelli Karamazov. Non si può rispondere in maniera semplice a un tale quesito. La paura dell'uomo qualunque e la reazione dell'artista sono determinate da forze culturali che sono inerenti alla vera natura del processo culturale stesso. Il continuo riferimento alla sofferenza come esperienza che libera l'attività creativa è costantemente espresso dai critici. La sofferenza è necessaria alla creazione? Si possono trovare innumerevoli esempi in cui lo sforzo creativo faceva seguito a una esperienza di grande felicità e gioia. L'azione creativa ha le seguenti caratteristiche: ha origine in una ispirazione profonda, porta una carica energetica molto alta, e trova un modo d'espressione che è appropriato alla sua ispirazione e carica. Frequentemente la reazione a uno stato di shock, dolore o depressione è una forte espansione dell'organismo e del suo campo. Nel processo di questa espansione, viene stabilito un profondo contatto con la natura e la vita, il che può dare l'abbrivio per un impulso creativo.

L'Eroica

Un semplice esempio illustrerà questo fenomeno. Il convalescente che esce al sole dopo un prolungato periodo di riposo a letto è intensamente colpito dallo scintillio e dalla limpidezza dell'aria, dalla vividezza dei colori, dalla freschezza dell'aria aperta. Questo non è che un piccolo esempio ma, persino qui, una persona di talento potrebbe essere tentata di esprimere le sue sensazioni in forma artistica. Dovremmo, perciò, dire che la malattia è necessaria per godere della vita? No. Al massimo potremmo dire che la malattia accresce l'apprezzamento della salute, o che la sofferenza ci rende consapevoli del valore della gioia e della felicità. Per comprendere la vita e l'arte non si devono perdere di vista i valori positivi inerenti alla salute, alla gioia e alla felicità.

Questa fu la conclusione a cui arrivò Beethoven stesso nella sua ultima e più grande sinfonia. Quali che fossero state le esperienze che condizionavano l'uomo, il compositore che creò l'Eroica non ne espresse nessuna direttamente nella musica. La musica stessa è un'esperienza nuova per il compositore e per il genere umano. Essa dà corpo a una “brama” che io credo più diretta, più intensa e più avviluppante di qualsiasi altra che sia stata fino a oggi ascritta alla musica.

Vengono commessi due errori nell'interpretazione di questa sinfonia. Uno è connetterla a una figura di eroe e l'altro è interpretarla nei termini della vita personale di Beethoven. Sappiamo che in origine venne dedicata a Napoleone, che Beethoven a quel tempo credeva fosse un liberatore del genere umano. Questa dedica venne eliminata quando Beethoven apprese che Napoleone si era dichiarato imperatore. Per Sullivan, questa sinfonia esprime la visione della qualità eroica che Beethoven si guadagnò attraverso la sofferenza. Ciò può essere parzialmente vero, ma descrivere i movimenti come (1) coraggio e sfida alla morte, (2) disperazione e vicinanza della morte, (3) impeto di energia creativa e (4) creazione, è troppo intellettuale. Tutte le sinfonie classiche potrebbero essere interpretate con la stessa formulazione. Un altro modo per dire la stessa cosa è la seguente interpretazione psicologica della tipica struttura a quattro movimenti della sinfonia classica: il primo movimento rappresenta un conflitto di qualche genere, il secondo è meditativo o consolante, il terzo è una rigorosa affermazione finale che conduce, nel quarto movimento, alla conclusione. Un tale concetto della sinfonia porterebbe a infinite interpretazioni psicologiche, ciascuna basata su una idea diversa del conflitto. Sicuramente la grande musica non è costruita sull'idea di conflitto ma su quella della visione.

Inoltre, l'idea di un conflitto implica lotta e scontro. I primi movimenti delle sinfonie di Beethoven si aprono troppo facilmente e fluiscono troppo morbidamente per suggerire l'idea di conflitto. Per quanto le abbia ascoltate, non sono mai riuscito a percepire il conflitto nei loro elementi.

La base bioenergetica che ho abbozzato nella sezione precedente (vedi Anima e Corpo n. 2) fornisce una spiegazione molto più semplice per questa quadruplica divisione. Dal mio punto di vista, il primo movimento rappresenta il protendersi. L'artista viene eccitato dalla visione del contatto e così questo movimento contiene un assaggio dell'esperienza di eccitazione e del suo apice.

Una analogia ci aiuterà a fare chiarezza. Nell'abbraccio sessuale naturale, i primi contatti tra i due organismi sono molto eccitanti. Il piacere iniziale anticipa le sensazioni dell'intero atto sessuale. Nel secondo atto, la penetrazione viene seguita dal calo di questo primo atto eccitatorio, che è più superficiale che profondo. I movimenti sessuali che seguono immediatamente la penetrazione sono dolci e lenti. Sensazioni di fusione e di energia che scorre dominano questa fase, e corrispondono grosso modo al secondo lento movimento della sinfonia classica. Quando l'eccitazione cresce, nella terza fase dell'atto sessuale, i movimenti diventano più rapidi. L'intero processo diventa dinamico ed è caratterizzato da una qualità impetuosa, pulsante, irresistibile, che alla fine conduce all'orgasmo e all'abbandono. Nel sesso l'apice è contrassegnato da sensazioni di appagamento e gioia e talvolta di fusione con l'universo. Allo stesso modo, i terzi movimenti delle maggiori sinfonie di Beethoven hanno un tempo rapido che finisce, nel movimento finale, nell'abbandono e nell'appagamento.

La musica non è un fenomeno genitale. Se li metto a confronto è per mostrare che seguono gli stessi principi funzionali che sottostanno a tutti i processi eccitatori. Uno non è il sostituto dell'altro, ma non credo si possa pienamente capire la grande musica senza la conoscenza di questi processi. È possibile ora comprendere più a fondo la terza sinfonia e avere un'idea più precisa del significato di "eroico" per Beethoven.

Il primo movimento contrassegna questa sinfonia come un'opera di grande importanza. Si apre velocemente e potentemente con due frasi introduttive. Questi temi creano l'impressione di grandezza ed espansione. La protensione è immediata e sostenuta. L'eccitazione è profondamente sentita proprio dall'inizio. Man mano che sorge e tramonta, si diviene consapevoli che il desiderio struggente si estende a grande distanza nello spazio. Il primo movimento si chiude con un apice drammatico. Si sente che l'eccitazione deve essere temporaneamente scaricata prima che possa iniziare il secondo movimento.

Molto è stato scritto sul secondo movimento, che è intitolato Marcia funebre. I suoi abbozzi vennero elaborati prima dell'esperienza personale che dettò l'Heiligerstadt Testament. Per questo motivo non lo metterei in relazione a nessun evento nella vita del compositore, né lo interpreterei in riferimento alla morte di un vero eroe come Napoleone. Se si presume che la sinfonia rappresenti la vita di Napoleone, è strano che l'eroe si presuma morto quando è ancora in vita. Il sentimento del movimento non è di disperazione. Non suggerisce un fato incombente, ma la morte stessa. La musica contiene diverse sensazioni. Il tema lento e simile a una nenia funebre che apre il movimento, viene alleggerito di volta in volta da una dolce melodia che fluisce liberamente e la cui leggerezza contrasta nettamente con la pesante solennità dello stato d'animo dominante. La seconda parte del movimento introduce una sensazione d'ansia e contiene una sensazione di forze potenti che premono per esprimersi. Il movimento termina velocemente a mo' di preludio per la rinascita che deve seguire.

Il processo di morte e rinascita

Scegliendo la marcia funebre come forma per il secondo movimento, Beethoven rivela una intuizione nei confronti del concetto di eroico, più elevata di quanto venga compreso dalla maggior parte dei suoi commentatori. La posizione di questo movimento indica che la morte, secondo il punto di vista del compositore, è parte del processo che mette in grado di raggiungere vette eroiche. Deve essere altresì sottolineato che la sinfonia è una esperienza unitaria, che può essere com-

presa solo nella sua globalità. Siamo spinti a concludere che la morte di cui parliamo si riferisce alla scomparsa dell'uomo "mondano", cosicché lo spirito è libero di emergere. Questa apparente contraddizione di una morte che non è una morte può essere risolto solo in termini di principi bio-energetici.

La consapevolezza che l'uomo ha della propria mortalità e la paura della morte, a cui essa conduce, sottostanno, a livello culturale, alla tendenza alla nevrosi e alla "corazzatura". Rimuovere l'armatura in terapia dà come risultato il ristabilimento della pulsazione plasmatica e dello scorrimento energetico nel corpo. Questa pulsazione e questo scorrimento uniscono l'organismo vivente ai processi cosmici. Ma una tale dissoluzione dell'armatura viene associata di frequente, nella mente del paziente, all'idea della morte. In alcuni casi viene sperimentata con una tale ansia da somigliare all'ansia della morte. Se quest'ansia, che ha le sue radici nelle esperienze infantili, viene liberata analiticamente, avviene una intensa eccitazione e una espansione piacevole.

Beethoven non aveva tali pensieri quando architettò la Terza sinfonia. Che attraversò una tale esperienza è indicato dal fatto che la sinfonia venne composta al tempo in cui fronteggiò la sua morte e si liberò dai limiti convenzionali della sua società. Senza un certo grado di scioglimento dei blocchi interiori sarebbe stato impossibile raggiungere lo stato di eccitazione e di espansione che segnano gli ultimi due movimenti.

L'esperienza di base che è espressa nell'Eroica riflette la leggenda di Cristo. La sua vita può essere divisa in una sequenza quadripartita: (1) Nascita e vita di Cristo sulla Terra, (2) Morte, (3) Resurrezione, (4) Ritorno e soggiorno in Paradiso. Non sono a conoscenza di alcun riferimento che metta in relazione questa sinfonia alla vita di Cristo, tuttavia il parallelo è impressionante. Siamo sul sicuro se affermiamo che tanto la sinfonia quanto la leggenda cristiana si riferiscono a un'esperienza universale. Il resto della sinfonia sostiene il parallelo.

Il terzo movimento, in cui Beethoven adottò la forma scherzosa per manifestare i suoi sentimenti, esprime l'intensità dell'eccitazione che l'artista sperimentò quando il suo flusso energetico ascendente e discendente fu pienamente consolidato. Il tradizionale minuetto che Haidyn e Mozart usavano non avrebbe potuto comunicare la stessa sensazione.

L'ultimo movimento definisce la statura di Beethoven maturo. E' Prometeo che ha scalato la dimora degli dei. Ha raggiunto il firmamento e, in questo vasto spazio espanso, è uno con il suo Creatore. La musica ci dà la sensazione di come deve essere "lassù". La prospettiva è grandiosa, i versi semplici, ma potenti, e il senso di movimento magnifico. Lo spirito che può raggiungere questo stato di espansione può essere descritto soltanto come esultante, come il sentimento dell'ultimo movimento. Ci viene letteralmente portato il fuoco degli dei quando condividiamo con Beethoven l'ispirazione che pervade questa sinfonia. L'eroismo, come ci dice la sinfonia, è uno stato dell'essere, non l'acclamazione da parte della moltitudine. Se interpreto questa musica correttamente, l'eroismo rappresenta la capacità di raggiungere uno stato di espansione e apertura in cui si è in "contatto libero con la natura di dentro e di fuori". Non si dovrebbe descrivere l'ultimo movimento come vittorioso. Il suo sentimento è di esaltazione e di gioia, il piacere e la soddisfazione che si sperimentano ascoltandolo sono reali.

Dopo aver realizzato questo contatto col cosmo, Beethoven ritorna alla Terra. Si sentiva lieto e questo stato d'animo è riflesso nella Quarta sinfonia. Un'esperienza come quella descritta nella sinfonia Eroica e più tardi nella Quinta sinfonia è seguita da un ritorno e da contatti più mondani. Il desiderio ardente che portò al contatto con il cosmo è ora diretto alla più immediata natura di questo mondo. La contentezza che derivò dalla grande espansione viene riflessa nel piacere che il compositore sente quando si protende verso la natura che lo circonda.

La capacità di contattare e sentire i fenomeni cosmici e di esprimere quella sensazione musicalmente si manifesta più chiaramente nella sinfonia in Do minore che nell'Eroica. La grande espansione, una volta compiuta, può essere ripetuta più facilmente, e il risultato è una espressione del sentimento cosmico più immediata e penetrante che nell'opera precedente. L'artista non deve più sottoporsi a una morte simbolica per ottenere l'identità con l'universo. Ha già attraversato quest'esperienza nella sinfonia Eroica.

Quando Beethoven apre la Quinta sinfonia, ci mette immediatamente in contatto col cosmo. Le sue stesse parole ci svelano il significato che le ha dato fin dai primi accordi: “Così il Fato bussa alla porta”. Beethoven identifica il Fato col Creatore, non in senso religioso o mistico, poiché non c'è una tale sensazione nella musica, ma nei termini di una forza eterna, onnipotente, onnipervadente. Molte volte nei suoi scritti Beethoven aveva maledetto il fato che lo aveva sottoposto a così tante sofferenze fisiche e aveva dato voce alla propria sfida nei suoi confronti. Ma questo era l'uomo Beethoven che parlava, non il Beethoven compositore. Si dice che abbia detto a Elisabetta Brentano, nel 1810, “Ma ben so che Dio è più vicino a me che ad altri artisti, mi collego a lui senza paura; l'ho sempre riconosciuto e compreso e non ho paura per la mia musica”. Non può andare incontro a nessun fato malvagio.

Il fato che bussa alla porta nella Quinta sinfonia è il Creatore, non le vicissitudini di una umanità che non comprende. Verso il suo Creatore, Beethoven non ha un atteggiamento di sfida; non lo avverte malevolo; e si identifica con Lui nei sentimenti più profondi. Ciò che rende questa sinfonia così notevole e così ben compresa è che non vi è alcuna interruzione nella continuità dell'identità e che la progressione che conduce alla esaltazione finale è dinamica e inevitabile.

La ragione di ciò è duplice: non c'è sviluppo emozionale complesso come nella sinfonia Eroica e il necessario accumularsi dell'eccitazione fino all'apice non permette esitazioni o deviazioni.

Possiamo seguire i quattro passi del processo eccitatorio molto chiaramente in quest'opera. Il primo movimento rivela la grandezza cosmica del soggetto. Ispira timore reverenziale ma non dà un senso di minaccia. Il timore riverenziale viene alleggerito da un successivo sviluppo che esprime l'anticipazione di un grande piacere. Il lento secondo movimento serve a preparare l'ascoltatore per la tremenda eccitazione ed espansione che seguiranno. La musica ha un'ampiezza e una serenità che sono in linea con il suo soggetto. Il lento secondo movimento di una sinfonia è connesso alle sensazioni di fusione e scorrimento energetico che precedono la dissoluzione dei confini dell'Io. Se la serenità in questa sinfonia sostituisce l'ansia della Terza è perché l'artista adesso non teme la dissoluzione del proprio Io. La mobilitazione del sentire in questo movimento è così grande che accenni di rilascio energetico avvengono prima del suo termine.

Come due interpretazioni possano essere del tutto in disaccordo emerge mettendo a confronto quanto detto con queste considerazioni di Sullivan: “Il movimento indica nulla di più profondo dei pochi momenti beati della lettera a Wegetier”. E, “Nella sinfonia è un puro e semplice luogo di riposo, una fuga temporanea dalle domande suscitate nel primo movimento”.

Lo scherzo e i movimenti finali producono un accumulo di tensione ed eccitazione che conduce a una delle più esultanti conclusioni di tutta la musica. Inizia lentamente con un pizzicato che presto si apre in grandi movimenti vorticosi. Questi ultimi sono una rappresentazione diretta di fenomeni cosmici. E' come se stessimo ascoltando i cieli che vorticano e girano in un movimento a spirale.

Questa percezione, però, sfugge all'ascoltatore se ricerca significati psicologici o se non si muove con la musica. I movimenti vorticosi a spirale avanzano e arretrano, ma con ogni avanzamento si ha la sensazione che essi racchiudano uno spazio maggiore. L'avanzamento e il ritiro sono caratteristici dell'accumulo e del collasso di un campo energetico attorno a un organismo pulsante.

All'apice, però, c'è una subitanea apertura che arriva come una grande liberazione e che viene espressa in una melodia di pura gioia e soddisfazione. Il climax dura pochi secondi prima che la sinfonia raggiunga la sua fine, ma questi pochi secondi sono sufficienti per scaricare tutta la tensione accumulata e lasciare l'ascoltatore in uno stato fluido e sollevato. Sentiamo il nostro rapporto con l'universo molto dopo che l'ultima nota è cessata.

La sinfonia in Do minore ha un enorme potere, grande profondità di sentimento e un richiamo quasi universale. La mia interpretazione deve spiegare tale richiamo. La brama di identità con Dio, l'universo e il cosmo è, come Reich sottolineò, parte di ogni organismo vivente. Ciò è inerente al nostro concetto di un'anima che sfugge dal corpo al momento della morte, per tornare alla sua dimora nei cieli. Ecco una sinfonia che non solo esprime questo desiderio ardente ma raggiunge questa identità anche solo per breve tempo. C'è poco da meravigliarsi, allora, che l'umanità risponda in modo così irresistibile.

Era consapevole Beethoven del soggetto della sua sinfonia? Questa è una domanda difficile a cui rispondere. Dalle sue osservazioni riguardo gli accordi iniziali si può dire che aveva cognizione dello scopo dell'opera. Non fa parte della funzione creativa dell'artista analizzare un'esperienza, ma solo darle espressione appropriata.

La Settima

Proprio all'inizio di questo saggio ho chiarito che le parole non possono entrare nel regno della musica. Nessuna parola può trasmettere l'esperienza che la musica ci permette di condividere. Dire che questa sinfonia è di proporzioni cosmiche non è sufficiente, poiché essa è in verità il cosmo stesso come viene sentito o percepito dal cuore del grande artista. Altri artisti hanno a loro volta cercato di protendersi verso l'infinito, ma nessuno ha realizzato un tale contatto immediato e diretto con il cosmo come Beethoven nelle sue sinfonie.

La Settima sinfonia, che non ha titolo né commento da parte del compositore è, probabilmente, una delle opere meglio comprese di Beethoven. Vi sono ancora così tante interpretazioni psicologiche che mancano di afferrarne il contenuto, ma la maggior parte dei loro autori sentono la sua obiettività. Vi è una quasi assoluta uniformità di accordo sia sullo stato d'animo sia sul soggetto, nonostante il fatto che la sinfonia sia della stessa grandezza delle altre. Il soggetto a ogni modo è più vicino alla nostra esperienza.

Lo scherzo e il finale ritraggono l'eccitazione crescente man mano che il sole sorge più alto. Qui non ci viene presentata una progressione passo passo. L'eccitazione e il movimento del finale differiscono da quelle dello scherzo, come il secondo dall'andante precedente. L'esperienza è basata su una intuizione che, mentre viene sviluppata per una certa estensione, è, cionondimeno, il risultato di una percezione più o meno istantanea. Inoltre, come nella Quinta sinfonia, l'eccitazione cresce e cade mentre il campo si espande e si contrae.

Nella Sesta sinfonia, la Pastorale, Beethoven aveva esplorato lo stesso soggetto ma in maniera più superficiale. Ciò che distingue le grandi sinfonie come la Terza, la Quinta e la Nona, è la ricerca dell'identificazione con i principi cosmici. Questa unità dell'individuo con il cosmo, la testa di Dio, ha la base nel pensiero e nel sentimento tedesco dei secoli diciottesimo e diciannovesimo e venne espressa in una forma o in un'altra da artisti, filosofi e scienziati tedeschi. Quando Beethoven finì la Settima sinfonia, scrisse: "Onnipotente, nei boschi sono benedetto. Felice sia ognuno nei boschi. Ogni albero parla attraverso di te. O Dio!". Nella Settima sinfonia, Beethoven ricontatta il suo Dio, il Creatore, nei boschi e nei prati. Non sentiamo i boschi e i prati direttamente; questa non è un'altra sinfonia pastorale, piuttosto sentiamo la forza creativa sulla superficie della Terra come si manifesta in tutte le forme viventi e nel loro ambiente non vivente ma pulsante.

Il primo movimento, come nelle altre sinfonie, ci introduce all'argomento. Siamo immediatamente consapevoli che questa musica non ci innalza verso il Paradiso come la Quinta sinfonia, ma si diffonde sulla superficie della terra. E questa impressione viene confermata nello scherzo e nel finale. Di nuovo il secondo movimento è lento, di qualità lirica, e contiene la tipica solennità tinta di tristezza e di speranza che aspira alla gioia. L'impressione, a ogni modo, è quella di un risveglio e, in modo specifico, di un'alba. La serietà dell'artista non permette che solo l'alba di un nuovo giorno esprima la speranza e il piacere del brillante futuro sopravveniente. L'alba di un nuovo giorno è preparata dalla morte del giorno precedente. Una nuova vita perviene a esistere ma una vecchia spira all'alba. La musica di questo movimento esprime chiaramente questo doppio aspetto del periodo di transizione.

Non senza ragione questa sinfonia viene chiamata anche la Sinfonia della Danza. Ma sarebbe un errore metterla in relazione a una danza umana come qualcuno tenta di fare. La qualità della danza è essa stessa espressione del movimento che traduce l'intensa eccitazione. L'eccitazione che può trovare espressione libera nel movimento è intensamente piacevole e gioiosa. E così tramite questo contatto con la Terra, con la quale ci identifichiamo in questa sinfonia, sperimentiamo l'eccitazione, e danziamo con gioia ed esultanza con tutte le altre cose viventi su questo pianeta. Parlare di orge bacchanali per descrivere quest'opera è sacrilego. E' la stessa confusione che si in-

contra nel concetto pornografico di lussuria. Ciò nega la natura seria dell'opera di questo grande compositore e offusca la percezione della vera qualità della musica. In un periodo produttivo lungo dieci anni, a malapena segnato nella storia dell'arte, Beethoven ci ha trasportato nei cieli più alti e dentro il cuore della Terra stessa. Avendo condiviso l'esperienza che sta alla base della sinfonia Eroica e perciò avendo percepito l'essenza della qualità eroica, possiamo diventare uno con il Creatore, la forza cosmica, nel roteante, pulsante universo e nella danzante, esuberante Terra. Il completamento delle sinfonie Settima e Ottava nel 1812 segnò la fine del cosiddetto secondo periodo della sua vita. Doveva scrivere soltanto un'altra grande sinfonia, la Nona, e questo molti anni dopo.

La Corale

La Nona sinfonia di Beethoven, la Corale, è stata al centro di molte controversie a causa della introduzione della musica vocale in ciò che fino ad allora era stata una forma dedicata alla musica strumentale. La domanda, come un commentatore la espresse, era se il finale corale fu un errore o un supremo colpo di genio. Le controversie sono adesso quasi del tutto cessate. Il finale corale viene accettato, sulla base della convinzione che Beethoven sapeva quel che stava facendo. Ciò mostra un apprezzamento appropriato dei nostri limiti, ma non ci aiuta a comprendere l'artista e il suo lavoro. Da tutto quello che ho letto sul soggetto di questa sinfonia, sembrerebbe che esistano ancora molta incertezza e confusione riguardo a quest'opera.

Possiamo pensare che Beethoven scrisse tre movimenti strumentali con l'intenzione di rifiutarli, alla fine, a favore della musica vocale? Credo di no. Sappiamo che Beethoven scrisse un finale strumentale per questa sinfonia, ma egli evidentemente preferì quello corale come conclusione più adatta ai tre movimenti precedenti.

Il secondo problema, che è alla radice di quello precedente, è la necessità di trovare una concezione unitaria per l'opera intera. La difficoltà è nel modo di approccio. Non è mettendo assieme quattro movimenti separati, come perle su un filo, che si può arrivare a una tale concezione. Un simile tentativo non dà adito ad altro che a impressioni contraddittorie. Ne è testimonianza il seguente brano: "In questa visione profeticità e trasporto, bellezza selvaggia umana e ultraterrena, mistero ed esultanza, disperazione tragica e urla tra le stelle si fondevano in maniera potente". La versione di Marion M. Scott (1934) è un altro esempio. Il primo movimento è il destino; il secondo esuberanza fisica ed energia; il terzo l'amore; il quarto la gioia.

Beethoven aveva carezzato per molti anni l'idea di mettere in musica l'Ode alla gioia di Schiller. Aveva espresso questo pensiero fin dal 1793 e aveva fatto qualche abbozzo nel 1798 e nel 1811. Non possiamo dubitare che lo avesse in mente quando iniziò la composizione della Nona sinfonia. I primi tre movimenti devono allora essere compresi alla luce del quarto; se non in termini delle effettive parole, certamente nei termini della qualità emozionale e dello stato d'animo del poema di Schiller. Ciò è vero anche per quanto riguarda altre sinfonie, poiché l'artista non inizia un lavoro importante senza una qualche conoscenza del finale; altrimenti l'unità organica di un'opera d'arte sarebbe perduta.

E' pertinente chiedersi perché questo poema abbia creato una tale impressione su Beethoven. Nella sua espressione di fratellanza umana, riflette sentimenti cari a Beethoven. Ma è la gioia quell'emozione sublime, "quella cosa senza la quale tutto il resto è incompreso"? Se mettiamo in relazione la parola all'espressione musicale che Beethoven creò per essa, emerge un significato più profondo. La gioia, come viene sperimentata emozionalmente in questo finale corale, è l'espressione immediata di un cuore espanso. Un cuore trabocca di gioia, è pesante di dolore, freme d'amore e batte di eccitazione. E' di questo cuore grande, espanso, aperto che Beethoven canta nel finale. Beethoven aveva un cuore del genere. Di lui possiamo dire che il suo cuore era grande abbastanza da comprendere l'intera umanità: anche Cristo aveva un cuore del genere. Non è la dimensione fisica di cui parlo; piuttosto è la capacità del cuore di espandersi col sentimento, con l'amore, che caratterizza il grande cuore. Ed è la qualità essenziale di questo finale che raggiunge direttamente il cuore di chi ascolta, causandone l'espansione.

Se è questa la vera interpretazione del movimento finale, siamo in grado di risolvere il problema sollevato in precedenza. Il soggetto di questa sinfonia è il cuore dell'uomo, non soltanto il cuore di un singolo individuo, ma il cuore collettivo dell'umanità. L'artista ci mostra il suo cuore, ma nel farlo rivela il cuore del suo prossimo. Cosicché abbiamo il paradosso di una sinfonia in cui la protensione è proprio verso l'oggetto da cui si protende. Vista in questa luce, possiamo comprendere perché lo scherzo ha cambiato posizione con l'andante. Se fosse stato seguito il piano tipico delle altre sinfonie, ci aspetteremmo un secondo movimento lento. L'inversione dell'ordine di questi due movimenti indica un cambiamento nella direzione della sinfonia. Invece di protendersi verso l'alto e l'esterno, l'artista si rivolge all'interno per contattare il centro del suo essere. Quanto questo cambio di direzione sia dovuto all'isolamento imposto a Beethoven dalla sua sordità a quel tempo, non si può dire. Da questo momento in poi, la sua opera è segnata dalla sensazione che gli provenga da una vita interiore.

La Nona sinfonia segna un punto di svolta. La direzione è verso l'interno, ma non c'è ancora il ritiro verso un mondo interiore. Il sentimento dominante nella musica di questa sinfonia è la sua umanità. Contrasta nettamente con la Terza, la Quinta e la Settima sinfonia, nelle quali l'identificazione è con l'universo esterno.

Il primo movimento illustra il soggetto della sinfonia. Mai, in tutta la musica, il cuore dell'uomo è stato aggredito ed esposto così direttamente e apertamente, anche se non senza trepidazione e lotta. Pur essendo protetto all'interno del recinto del corpo, noi esseri umani civilizzati rinforziamo l'isolamento del cuore per mezzo di una corazza muscolare delle pareti del torace, che limita e restringe le vie naturali di espressione che la natura ha lasciato aperte a questo organo sensibile. Il modo in cui il primo movimento ci tocca individualmente dipende perciò dall'entità della propria corazza. Ciò fu efficacemente espresso da un amico che disse: "Ho sempre sentito che questo primo movimento lacera e squarcia le pareti del mio torace, mettendo a nudo il cuore". Non mi fraintendete. Non mi riferisco a nessun atto fisico. E' la messa a nudo del proprio cuore in senso emozionale, evento che è da un lato doloroso e dall'altro tanto agognato.

Una volta messo a nudo, il dolore e la paura scompaiono. Scopriamo di non essere soli. Molti cuori battono assieme al nostro, ciascuno eccitato per il fatto di essere libero. In questo magnifico scherzo si sente la gioia e il piacere che comporta l'aprire il proprio cuore agli altri. E', come disse Wagner: "Un mondo nuovo in cui facciamo ingresso". Notate il ritmo agile, così fluido, che non cresce in eccitazione come gli altri scherzi. Questo è il cuore del genere umano, che batte all'unisono, contento.

Assieme al terzo movimento interviene una nuova eccitazione. Il cuore non è un congegno meccanico. Freme e si apre al canto man mano che si va aprendo all'amore. Questo adagio è la più bella espressione di "desiderio ardente" che io conosca. Il cuore si scioglie alle sue melodie. Anche Wagner ne avvertì gli effetti. Descrive la musica di questo movimento con queste parole: "In che modo diverso questi toni parlano al nostro cuore! Quanto puri, quanto celestialmente rassicuranti sono mentre sciogliono l'atteggiamento di sfida...". E più avanti, "Si impadronisce di noi anche una dolce brama, che è espressa in maniera così bella nel secondo tema".

Il cuore che desidera sé soffrirebbe se il suo desiderio non venisse soddisfatto. Un tale appagamento si ottiene quando si raggiunge un contatto completo e intimo tra due cuori. Diciamo che "due cuori battono all'unisono". Questa relazione ha il suo significato più profondo nella parola "amicizia", e la sua percezione emozionale, come Schiller definì in modo azzeccato, è la "Gioia". Ma come raggiungere una tale soddisfazione nella musica? Beethoven era consapevole del bisogno di un finale corale, poiché, non importa quanto esultante ed espressiva l'orchestra potesse diventare in un movimento conclusivo, questo sarebbe rimasto pur sempre un fenomeno oggettivo. Il pubblico avrebbe partecipato, naturalmente, ma in modo passivo. Beethoven voleva di più. Voleva che ciascun individuo sentisse la gioia, non come qualcosa che gli veniva portato, ma come l'espressione immediata del proprio cuore. Se ciascuna persona del pubblico potesse cantare il coro! Ah! Sarebbe un finale supremo! Se non si può avere questo, si può sostituire al pubblico il coro, in modo molto simile alla tragedia greca. La nostra identità con la voce che canta è più intima,

la nostra reazione meno passiva, la nostra risposta più grande. Non è in discussione, in questo caso, la spontanea esplosione nel canto. In verità, persino il compositore non è più in grado di contenere le emozioni, così personali in questa sinfonia, entro i limiti della musica orchestrale. Vi è un senso di inevitabilità riguardo al finale corale. Cionondimeno, la transizione dalla musica orchestrale alla corale è troppo brusca. Poiché il baritono stesso sottolinea il cambiamento, dobbiamo concordare con Louis Biancalli quando dice: “Beethoven intendeva che il drammatico contrasto colpisse nel segno immediatamente. Sicuramente il bisogno di parole nel finale fa arguire un “contenuto” già dai primi movimenti”.

Se dobbiamo ricordare che la canzone dell’Inno era già stata introdotta nella prima parte del movimento, l’esclamazione del baritono, “Amici, non questi toni!” non può essere interpretata come diretta contro il motivo (musicale). Piuttosto è un invito alla partecipazione attiva; “Cantiamo la canzone dell’immortale Schiller, ‘Alla Gioia’”, scrisse Beethoven nel suo quaderno di appunti. E questo richiamo a cantare una canzone di gioia e fratellanza trasforma la sinfonia da una presentazione obiettiva a una espressione soggettiva e trasferisce l’esperienza da un livello drammatico a un livello molto personale. Chi non è così commosso da questo finale da non desiderare di cantarlo assieme agli altri?

Granchio colossale o colpo di genio? Nessuno dei due. Il rivelarsi del grande cuore di un grand’uomo non dovrebbe essere così minimizzato. Penso sia appropriato chiudere questa analisi di una offerta così generosa citando l’osservazione di Schumann su questa sinfonia: “Non più parole sull’argomento. Guardiamo per sempre con amore quello spirito superiore che guarda in giù con benevolenza a quella vita che gli ha dato così poco. Sento che gli siamo più vicini ora che prima”.

Conclusione

La premessa originale di questo studio era che la musica di Beethoven dà all’ascoltatore una sensazione di identificazione con i fenomeni cosmici. E ciò perché la sua composizione segue i principi che governano tutti i processi eccitatori in natura. Poiché la musica è un processo eccitatorio, la sua analisi può fornire intuizioni sulla natura di questo processo. I quattro movimenti della sinfonia classica hanno una struttura tipica: un primo movimento anticipatorio in cui il tema viene stabilito e le sue implicazioni esplorate; un secondo movimento lento di contrasto e di sviluppo, un andante in cui si sviluppa il tema e un finale o apice. Ciò può essere simbolicamente espresso nei termini dell’onda rotatoria a quattro fasi di Reich.

L’interpretazione di questo simbolo è che l’iniziale eccitazione della ispirazione in 1 si dispiega 2 e si sviluppa 3 nel rilasciamento 4. Notate le direzioni opposte dei segmenti 2 e 3.

La cosa stupefacente delle quattro sinfonie di Beethoven è che costituiscono una unità che ripete questo processo eccitatorio al contrario. L’Eroica può essere vista come l’ascesa dell’eroe in cielo. Nella Quinta sinfonia vengono esplorati i cieli. La Settima fa tornare l’eroe alla Terra e la Nona lo riporta all’origine, nel suo cuore. Simbolicamente ciò apparirebbe nel modo seguente:

Questa analisi conferma il concetto che il cuore è il centro da cui ha inizio l’ispirazione per l’attività creativa o per l’espansione piacevole. E quando il sentire ci tocca e raggiunge il cuore va all’essenza del nostro essere.

La sequenza quadripartita dell’onda rotatoria deriva da una curva sinusoidale formata da un punto che si muove sulla ruota che rotola in avanti.

Vi sono molte somiglianze tra le personalità di Reich e di Beethoven. Entrambi si consideravano grandi uomini al di sopra della massa di piccoli uomini. Ciascuno lavorava con sentimenti cosmici, Beethoven nella musica, Reich nella scienza. Penso sia chiaro che ciascuno lavorava con gli identici principi che governano i processi eccitatori naturali. Reich sentì l’identificazione con Beethoven. Concordò con me quando misi in evidenza la sua somiglianza con Beethoven in occasione della visita che gli feci a Orgonon nel 1952 quando Reich disse: “Condividiamo la stessa visuale dalla cima della montagna mentre guardiamo il mondo sotto di noi”.

È auspicabile che il genere umano arrivi ad apprezzare il contributo di Reich tanto quanto quello di Beethoven.

Tratto da: Journal of Bioenergetic Analysis.

A cura del Centro di Documentazione Wilhelm Reich.