

## Saggi

# RIPENSARE L'UNITÀ: UNA LETTURA *POLIFONICA* DELLA SONATA IN LA BEMOLLE MAGGIORE OP. 110 DI BEETHOVEN

Giovanni Lipardi<sup>1</sup>

ORCID: 0009-0004-8865-0979

<sup>1</sup> Independent Researcher

## Sommario

Tra il 2003 e il 2004 in un dibattito su «Music Analysis» due opposte posizioni teorico-analitiche, *formalista* ed *ermeneutica*, si incontrano nella comune esigenza di definire una idea di unità della composizione che non comporti l'annullamento del valore del 'particolare'. In questo contesto, Jonathan D. Kramer avanza un concetto potenzialmente fecondo, quello di «coerenza», che tuttavia resta privo di precisi connotati estetici. Il presente lavoro sviluppa tale concetto a partire dalla concezione di 'polifonia' come intesa dal critico letterario Michail Bachtin. Per fare ciò, tenendo conto del già suggerito rapporto (Hatten, 1994; Steyer, 1995; Cook, 2003) tra specifici aspetti dell'opera tarda beethoveniana e la prospettiva bachtiniana, si elabora una lettura 'polifonica' della Sonata per pianoforte in La bemolle maggiore op. 110, in cui l'eterogeneità di materiale viene pensata in una dimensione temporale multipla, che permetta di intendere i rimandi latenti della composizione come segni di un intimo dialogare tra i diversi movimenti.

**Parole chiave:** Unità, Beethoven, Bachtin Polifonia, Tempo

## Abstract

In a debate held in «Music Analysis» between 2003 and 2004, two opposing positions, the *formalist* and the *hermeneutic*, coincide in the common need to define an idea of unity that does not nullify the value of the 'particular'. In this context, Jonathan D. Kramer proposes the prolific concept of "coherence", which, however, lacks precise aesthetic connotations. My aim in this paper is to re-consider the concept of coherence from that of "polyphony" as discussed by literary theorist Mikhail Bakhtin. In order to achieve my goal, I will take into consideration the suggested relationship (Hatten, 1994; Steyer, 1995; Cook, 2003) between aspects of Beethoven's late style and Bakhtin's perspective, and propose a 'polyphonic' analysis of the Beethoven's Piano Sonata in A-flat major op. 110, in which the heterogeneity of material is conceived in a 'multiple' dimension of musical time that allows us to understand the latent references in the composition as signs of an inner dialog between movements.

**Keywords:** Unity, Beethoven, Bakhtin, Polyphony, Time



Licensed under a [Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International](https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/)

© The Author(s)

Published online: 15/10/2025



# 1. “ET TERTIUM (NON) DATUR”. SULL’INTERAZIONE TRA I CONCETTI DI UNITÀ E DISUNITÀ NELL’ANALISI MUSICALE

In un articolo del 2003 pubblicato su «Music Analysis», Robert P. Morgan notifica un cambio di passo nell’ambito della teoria musicale operato, lungo i quindici anni precedenti, da «a number of prominent music theorists [who] have questioned whether unity represents a valid assumption for musical analysis» (Morgan, 2003, p. 7). Tale sospetto nei confronti della categoria di unità – ancora più sorprendente, per Morgan, in quanto non diretto all’analisi del repertorio novecentesco bensì a quello del periodo classico-romantico – viene sottoposto nel corso dell’articolo a una disamina volta, da un lato, a ribaltarla (la domanda di fondo potrebbe, infatti, formularsi così: non è tale sospetto, a sua volta, ideologicamente orientato dalla dilagante *postmodern theory*?) e, dall’altro, a dimostrarne l’infondatezza: «Once certain critical features of the music have been recognised, [the] argument [against unity] dissolves» (*ibid.*). Il terreno di confronto è offerto dalla ripresa di alcune analisi ‘disunitariste’ proposte da Kofi Agawu, Daniel Chua, Joseph Dubiel, Kevin Korsyn e Jonathan D. Kramer, cui Morgan ribatte sistematicamente in una analisi volta a porre in luce gli elementi ‘unitaristi’, ossia logico-connettivi, che motivino quei passaggi musicali descritti, dai primi, come “non motivati”, “gratuiti”, “dirompenti”.

Un esempio efficace per riassumere il dibattito e trarre da esso alcune conseguenze fondamentali è presentato dal confronto tra Morgan e Kramer incentrato sulle battute 247-251 della Sinfonia in Sol minore K 550 di Mozart (Es. 1). Siamo nella sezione di ripresa: il tema secondario è stato appena ricondotto alla tonalità d’impianto e la musica sembra avviarsi verso la sezione cadenzale che porterà il movimento

a conclusione. Senonché uno slittamento di semitono nelle parti estreme degli archi (b. 246) sorprende le nostre aspettative, inaugurando una espansione di cinque battute del tutto inattesa. «Kramer – scrive Morgan – noting that our “mania for unity” inhibits our appreciation [...] of “surprises” in mainstream works, describes these bars as “having neither motivic precedent nor consequent”, and thus “not organically necessary to the unfolding of the piece”» (ivi, p. 9). Tale descrizione è, nella sua opinione, inesatta. Come si appresta a dimostrare, il passaggio può essere riassunto in una serie ascendente di seste (di cui alcune eccedenti – «spelled diminished seventh») dove «the bass’s B $\flat$ , minor third of the tonic triad, ascends to the fifth D, while the top voice rises from A $\flat$  to D, the A $\flat$  resolving to A» (*ibid.*). Da questo punto di vista, le cinque battute della ripresa corrispondono alle seste parallele delle battute 62-64 dell’esposizione, dove un accordo di 7a di dominante, «Eb7, paralleling the B $\flat$ 7 of bar 245» (*ibid.*) viene similmente alterato nel basso da uno slittamento di semitono: in questo senso si può dire che le battute 247-251 costituiscano una trasformazione ed intensificazione delle battute nell’esposizione. Inoltre, va notato che l’intervallo di sesta svolge un ruolo essenziale nell’economia del movimento: fin dall’inizio, infatti, è possibile rilevare la presenza di seste, tanto nella melodia del primo tema e nel rapporto tra le parti estreme degli archi, quanto nella sequenza discendente della transizione alle battute 28-33. Le cinque battute della ripresa sono, dunque, strutturalmente motivate dalla loro costruzione per seste parallele; una costruzione che si rivela, all’analisi, come regolativa dell’intero movimento. L’unico elemento di novità andrà, semmai, indicato nel loro movimento ascendente, che, in effetti, non corrisponde a nessuno dei passaggi precedentemente esaminati. Questo, tuttavia, non lede l’organicità della forma in virtù, da un lato, della

relazione “palindroma” che il passaggio intesse con le battute 23-28 dell’esposizione e soprattutto con la loro trasposizione nella ripresa (batt. 211 - 216) – battute che, tra l’altro, seguono a un episodio di incertezza tonale confrontabile

con quello delle battute 247-251 – e, dall’altro, in virtù della ‘funzione’ di *climax* ascendente che le battute ricoprono per condurre alla «first strongly articulated tonic cadence» (ivi, p. 11) di battuta 254.

Es. 1 Mozart, Sinfonia K 550. Allegro, bb. 241-255

The musical score for measures 241-255 of Mozart's Symphony K 550 is presented in two systems. The first system covers measures 241 to 251, and the second system covers measures 248 to 255. The score is written for a full orchestra, including first and second violins, viola, cello, double bass, and piano. The key signature is B-flat major, and the time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings like 'cresc.', 'f', 'p', and 'sfor.'.

Stando a tale ricostruzione, risulta a prima vista evidente come a scontrarsi in questo confronto a distanza siano due opposti atteggiamenti analitici: quello *formalista*, che mira a dimostrare l'integrità della composizione a partire dall'individuazione di elementi fondamentali a livello della struttura e quello *ermeneutico* che, invece, calibra le proprie argomentazioni a livello della 'superficie', cercando dunque di interrogare gli elementi di discontinuità considerandoli in quanto tali. Terza possibilità non si offre e il dibattito pare destinato ad arrestarsi sulla soglia dell'aporia cui il suo dualismo ci consegna. Tuttavia, una lettura della replica di Jonathan Kramer che, non a caso, giudica alla stregua della semplificazione forzosa la ricostruzione che Morgan propone del problema<sup>1</sup>, complicherà le conseguenze implicite nel suo discorso, permettendoci così di cogliere una relazione profonda tra le due posizioni.

All'inizio del suo articolo Kramer indica, infatti, che la sua posizione non pensa alle battute mozartiane in termini assolutamente disunitaristi, ma fa problema dell'organicità strutturale del passaggio, che, senza dubbio, riconosce, in virtù dell'effetto 'dis-unitario' che pur sente operante.

The Mozart passage that I cite and others that I analyse in other contexts, attracts me precisely because it does seem coherent but in a way that has only a little to do with traditional notions of musical unity as espoused by analysts like Morgan. I am seeking to understand means of musical *coherence beyond unity*, which I believe exist, even though they have not been given sufficient attention in the analytical literature (*ibid.*).

È una 'coerenza' quella che Kramer riconosce nelle battute mozartiane: un termine medio,

<sup>1</sup> «His article oversimplifies, misrepresents, and sometimes outright falsifies what several theorists have been saying» (Jonathan D. Kramer, 2004, p. 361).

cioè, tra unità e disunità che integra ciò che la mera dicotomia esclude. Con tale idea si vuole, infatti, raccogliere in un'unica concezione tanto l'organicità della forma, quanto «the contingent, the particular, the momentary, the elements that our analytical tools often subsume» (Chua, 2004, p. 356). Una coerenza che, tuttavia, per quanto avvertita (creduta); per quanto, pure, raggiungibile dall'analisi in virtù della intersezione tra prospettive diverse (che Kramer denomina 'formalismo impuro'), ancora sfugge ad una precisa definizione estetica («I am seeking to understand»). A quale significato giunge, infatti, la forma mozartiana dell'esempio sopra indicato quando è definita secondo il criterio della «coherence beyond unity»? Come e, soprattutto, perché convivono, in essa, unità e disunità? Che rapporto possiamo misurare tra tale coerenza e quella rilevabile in opere di autori diversi? Kramer non lo dice, ma testimonia, con la sua indicazione, che la coesistenza di prospettive poco sopra richiamata produce in lui molto più che un semplice eclettismo di comodo: essa si accompagna, piuttosto, all'esigenza di una riformulazione radicale dei paradigmi estetici tradizionali (e degli approcci che li propugnano), che si mostrano incapaci, quando applicati rigidamente, di approssimarsi alla *reale* portata espressiva della musica. Ora, è proprio qui che le due prospettive si incontrano, in quanto tale critica ad ogni irretimento ideologico del testo è al cuore della medesima posizione di Morgan<sup>2</sup>. Anch'egli ritiene, infatti, che le (presunte) forzature operate sul testo musicale da parte degli autori esaminati avessero quale loro causa principale una scorretta interpretazione del

<sup>2</sup> Jonathan Cross coglie perfettamente questa latente comunanza. Sull'esigenza di un ripensamento del concetto di unità, egli scrive, «all the writers seem to be in extraordinary agreement. And, were it not for the fact that such a remark could be interpreted as having inappropriately synthetic intentions, I might even suggest that [...] there is ultimately an intriguing degree of unanimity between the 'unitarian' and 'anti-unitarian' congregations here present» (Cross, *Introduction*, 2004, p. 334).



concetto di unità organica che, pensato da loro in termini troppo rigidi, li avrebbe condotti, di converso, ad una altrettanto rigida applicazione del concetto opposto. La conseguenza che, dunque, egli trae per porre al riparo la disciplina dell'analisi da equivoci di tale portata è nientedimeno che il medesimo ripensamento del concetto di unità, fatto nel segno di una categoria, quella di 'complessità', che decisamente richiama, pur non fondendosi con essa, l'idea di 'coerenza' di cui ha scritto Kramer: «if it is simply a matter of showing that conflicts inevitably accompany unity, the difficulty disappears; but that is a matter of *complexity*, not disunity» (Morgan, 2003, p. 43)<sup>3</sup>.

Certo, come Chua ha giustamente obiettato, questa idea di 'complessità', proposta da Morgan in teoria, risulta del tutto assente nella sua pratica analitica, che rimane ancorata ai dettami dello strutturalismo tradizionale<sup>4</sup>. Le congetture sulle ragioni di tale mancanza potrebbero ovviamente moltiplicarsi ma non è il caso, qui, di indugiare. Essenziale, piuttosto, sarà cogliere le istanze profonde emerse dal dibattito e tentare di svilupparle. La questione principale di cui, nel presente studio, mi occuperò, sarà quella dell'inquadramento estetico del concetto di 'coerenza' e delle sue ricadute nella discussione analitica dell'opera musicale. Per farlo, seguirò l'indicazione di Kevin Korsyn secondo cui «Bakhtin's concept of dialogism [...] seems to offer a model for rethinking the idea of unity» (Korsyn, 1993, p. 99). In effetti, l'idea di un «contrappunto romanzesco» (Bachtin, 1968, trad.it. p. 62) in cui diverse 'voci' e 'narrazioni' si incontrano senza essere comprese nell'unica soggettività 'monologica' dell'autore potrebbe servire allo scopo di definire con contorni più precisi il concetto di 'coerenza'. Tuttavia, è da precisare,

<sup>3</sup> La differenza che attribuisco ai due termini si chiarirà nel corso della trattazione.

<sup>4</sup> «The differentiated 'other' is ironed out in his analysis to produce his beautifully 'symmetrical key configuration'» (Chua, 2004, p. 354).

i risultati cui una tale indagine potrà pervenire non saranno da intendersi come universalmente validi: il concetto di coerenza letto attraverso le lenti bachtiniane rappresenta solo *una* forma di coerenza, che potrà essere discussa solo in relazione a specifiche opere. Per questo mi sembra necessario sospendere la riflessione sull'esempio mozartiano da cui il lavoro ha preso avvio, per rivolgermi ad un repertorio in cui la critica ha già segnalato, sia pure non sistematicamente, la pertinenza di una indagine in prospettiva bachtiniana ((Hatten, 1994; Steyer, 1995; Cook, 2003). Mio banco di prova sarà una analisi della Sonata per pianoforte in La bemolle maggiore op. 110 di Beethoven, cui giungerò a seguito di una breve esposizione di alcune linee fondamentali del dialogismo bachtiniano e all'individuazione di un loro possibile punto di contatto con il discorso musicologico sullo *Spätstil* beethoveniano.

## 2. POLIFONIA E TRASCENDENZA

Per tentare di indicare il nodo essenziale delle teorie di Bachtin senza esaminare troppo dettagliatamente gli aspetti più pertinenti all'ambito della critica letteraria che esse necessariamente implicano; ma, soprattutto, per fornire fin da subito un punto d'incontro tra quelle teorie e alcuni assunti che pertengono alla critica beethoveniana, sarà utile partire dalla seguente affermazione contenuta nel saggio *Dostoevskij. Poetica e stilistica*:

in ogni romanzo [di Dostoevskij] è data la contrapposizione non superata dialetticamente di varie coscienze che non si fondono nell'unità dello spirito che diviene [...]. La stessa creazione artistica di Dostoevskij nel suo complesso non può essere interpretata come divenire dialettico dello spirito. (Bachtin, 1968, trad.it. pp. 38-39).

Bachtin legge nel romanzo 'polifonico' dostoevskijano una precisa presa di distanza dalla

tradizionale concezione della costruzione narrativa, dove la garanzia di unità viene data dalla ‘sintesi’ finale dell’autore, «l’ultimo anello della serie dialettica» (*ibid.*). Al suo posto, una concezione ‘contrappuntistica’, dia-logica della forma artistica, dove l’unità viene costruita “per differenze” non mediate dalla voce autoriale. In quest’ottica, la dimensione temporale in cui il romanzo si muove muta profondamente: da quella dinamico-teleologica del romanzo tradizionale (che Bachtin definisce ‘monologico’), si passa infatti ad una dimensione di *eternità* dove, cioè, le intense contraddizioni che si intersecano nella narrazione non sono proiettate verso l’esito che possa ‘risolverle’. In tale concezione ciò che conta non sarà, dunque, tanto la catena degli eventi e la loro conclusione, quanto il fitto “sistema” dei rimandi più o meno apparenti, dei ‘sosia’ che si incontrano, delle situazioni complementari ma irriducibili l’una all’altra che tali eventi contribuiscono a creare. Guardiamo, come esempio, alla struttura di fondo del secondo libro de *I fratelli Karamazov*.

L’intero libro sembra correre sulla linea dell’accostamento di ‘alto-basso’.<sup>5</sup> L’alto e basso lo ritroviamo nell’accostamento delle figure di Fëdor (il padre buffone) e Ivan Karamazov (il figlio tormentato), che insieme arrivano (all’inizio del libro) e insieme ripartono (alla fine) dal monastero dove è previsto l’incontro con lo *starec*; al movimento di alto e basso corrisponde la continua oscillazione, in termini di codice di comportamento, cui Miusov è costretto a soggiacere, diviso tra l’affabilità propria del liberale europeo e la collera più indecorosa continuamente eccitata dalle provocazioni di Fëdor Karamazov; alto e basso, in termini di classi sociali, è l’uditorio femminile che attende lo *starec* per la benedizione; alto e basso, infine, il livello espressivo del discorso

che passa repentinamente, e senza mediazioni, da un piano espressivo all’altro. Fondamentale, a questo proposito, l’episodio tratto dalla fine del grande dialogo tra Ivan e lo *starec*:

Lo *starec* sollevò la mano e stava per benedire Ivàn Fëdorovič dal suo posto. Ma questi si alzò di scatto, si avvicinò a lui, ricevette la benedizione e gli baciò la mano; poi tornò al suo posto in silenzio. Aveva un’aria seria e decisa. Questo gesto, e anche la conversazione precedente con lo *starec*, che nessuno si sarebbe aspettata da Ivàn Fëdorovič, avevano un po’ impressionato tutti per il loro carattere enigmatico e perfino solenne, tanto che tutti per un minuto rimasero zitti, e sul viso di Alësa comparve un’espressione quasi di paura. Ma a un tratto Miusov alzò le spalle, e nello stesso istante Fëdor Pàvlovič balzò dalla sedia. - Benedettissimo e santissimo *starec*! (Dostoevskij, 1998, trad.it. pp. 96-97).

Questo passaggio si trova alla fine di uno dei momenti più elevati (forse il primo) di tutto il romanzo. Ivan, in dialogo con lo *starec*, ha appena confessato la polifonia del suo vissuto interiore costringendo, per la profondità del momento, l’uditorio della cella, e noi con loro, al silenzio. Senonché, come contraltare dello ‘scatto’ di Ivan verso la mano benedicente del suo interlocutore, il ‘balzo’ di Fëdor Karamazov e i posticci superlativi delle sue espressioni rovesciano immediatamente il grado del livello narrativo che precipita nel regime del farsesco. Ora, in una concezione dialettico-monologica del romanzo, tale rovesciamento si potrebbe intendere alla stregua di una strategia per stemperare la tensione accumulata e poter proseguire nella vicenda narrata. Nella prospettiva polifonica, invece, dove non conta tanto la linearità degli eventi, quanto la loro relazione, tale rovesciamento diventa il paradossale completamento di ciò che lo ha preceduto: il buffo è, infatti, in tale prospettiva, l’assurdo

<sup>5</sup> Quella tra alto e basso è, per Bachtin, una delle dicotomie essenziali che caratterizza il sentimento carnevalesco del mondo proprio della cultura popolare. Per una concisa disamina sul tema cfr. il cap. IV del suo *Dostoevskij*.

completamento del tragico, il santo dell'infimo e l'unità dei contrari si manifesta proprio in virtù della loro *inseparabilità*. È interessante, ora, notare che il rovesciamento dei piani narrativi non coinvolge soltanto episodi ravvicinati l'uno all'altro, bensì può realizzarsi carsicamente tra due punti della narrazione distanti tra loro: è il caso, ad esempio, dell'annuncio fatto ad Alësa circa il suo abbandono del monastero. Inizialmente è lo *starec*, affaticato e vicino alla morte, che con l'autorità propria di un padre spirituale spiazza il giovane seminarista dicendo: «il tuo posto non è qui. Appena Dio mi riterrà degno di presentarmi a Lui, tu vattene dal monastero. Vattene proprio» (ivi, p. 105). Qualche pagina dopo, con ben altro effetto che non sia la commozione della scena precedente, è Fëdor, il padre naturale di Alësa, a gridare sgraziatamente dalla sua carrozza: «Aleksëj [...] Torna a casa oggi stesso, portati il guanciale e la materassa, e che di te non rimanga più traccia qui dentro» (ivi, p. 123).

Fatte queste precisazioni rivolgiamoci ora a Beethoven e ad alcune particolarità del suo stile tardo che in certa misura sembrano collimare con gli assunti bachtiniani. Le composizioni dell'ultimo stile si caratterizzano per un affastellamento di materiale eterogeneo capace di maturare una coesione interna pur non essendo coinvolto nel movimento dialettico: «their puzzling contrasts, their abrupt shifts from lyrical effusion to aloof automation, whimsy and intensity, intimate cavatinas and churning fugues» (Fine, 2020, p. 158) non sono infatti 'trattati' e «indirizzati verso una meta», come «avviene nelle opere del secondo periodo», e tuttavia la concezione formale in cui essi sono compresi provoca una «indiscutibile impressione di coerenza» (Dahlhaus, 1990, pp. 207-208). Per questo Porzio scriverà che nello *Spätstil* «le distinzioni stilistiche sono trascese e temperate in una superiore unità. Qui è la chiave dello sconcertante "polimorfismo" stilistico dell'ultimo Beethoven» (Porzio, 2018,

p. 12): perché Beethoven sembra ora trascendere le 'particolarità' della forma non più 'superandole', quanto temperandole facendole convivere nella composizione. È quanto in una lettera del 1819 il compositore esprime con il termine *Kunstvereinigung* (unificazione artistica)<sup>6</sup>. Da questo principio mi sembra discendano due conseguenze fondamentali: la prima, che giocherà un peso minore in questo saggio e che verrà ripresa solo alla fine, riguarda la posizione dell'autore nei confronti della *sua* opera. Va infatti da sé che una tale tensione all'accoglimento pieno di voci essenzialmente eterogenee impedirà di continuare a pensare all'autore nei termini di «quintessenza del lavoro tematico» (Adorno, 2001, trad.it., p. 69), «external will» (Chua, 2009, p. 581) che domina il materiale musicale, mediatore del conflitto<sup>7</sup>.

La seconda, riguarda la dimensione temporale della composizioni, che, come Porzio coglie, andrà rivalutata: «abolito il tempo lineare del "prima" e del "dopo", si entra in un tempo della trascendenza» (Porzio, 2018, p. 12). Un tempo, cioè, in cui tutto è come «inchiodato al suo posto» (Adorno, 2001, trad.it., p. 179) in quanto insuperabile, significante per sé e non per il movimento che assume nel Tutto. L'eternità bachtiniana dove «ciò [...] che ha senso come "prima" o come "dopo" [...] non è essenziale» (Bachtin, 1968, trad.it. p. 42) è qui radicalmente chiamata in causa: l'essenziale della composizione tarda sarà quella stessa paradossale unità degli opposti, il

<sup>6</sup> Come William Kinderman precisa, *Kunstvereinigung* «embraces not only Beethoven's interest in Handel and Bach or earlier modal music but also his more general fascination with preexisting musical material» (Kinderman, 1992, 113) indicando, dunque, la capacità da parte di una concezione formale calibrata su tale principio di far confluire all'interno di un'unica opera – di una integrale visione artistica – scritture tra loro essenzialmente opposte. Sul tema suggestivi anche Chua, 2009; Cook, 2003; Mathew, 2006.

<sup>7</sup> Forse per questo Adorno scrive che «la musica [del tardo stile] parla il linguaggio dell'arcaismo, dei bambini, dei selvaggi e di Dio ma non quello dell'individuo»: (Adorno, 2001, trad. it., p. 218) perché viene scissa la forza «indivisibile» dell'unità dialettica; al suo posto, il molteplice che diventa espressione di sé stesso, senza mediazione compositiva.

loro stare *eternamente* fianco a fianco che abbiamo individuato nel romanzo polifonico.

Tuttavia, quando accolta tale prospettiva, ci si potrebbe domandare se in questo modo di intendere la dimensione temporale della composizione tarda si vogliano richiamare le «ferme spazialità temporali: vertigini eternali» (Bortolotto, 1976, p. 31) di certa musica successiva. La risposta è dal mio punto di vista solo in parte affermativa. La categoria di eternità-trascendenza beethoveniana dovrà essere sì colta, come vedremo, nella sua 'spazialità'; tuttavia non si potrà con ciò ritenere davvero abolita la dimensione dinamica del tempo. Vi è, infatti, un insopprimibile anelito alla sublimazione del conflitto nel tardo Beethoven che implica di pensare alla tensione orizzontale del discorso in termini assolutamente significanti. Se così stanno le cose bisognerà allora accogliere, nell'analisi, contemporaneità e linearità della dimensione temporale nella loro perfetta, conflittuale, coesistenza: «il segreto è tra loro», parafrasiamo Adorno, «e non si lascia evocare se non [nella contraddizione] che ess[e] creano insieme» (Adorno, 2001, trad.it., p. 179).

### 3. LA SONATA PER PIANOFORTE IN LA BEMOLLE MAGGIORE OP. 110 E L'UNITÀ POLIFONICA

Carlo Migliaccio ha posto l'accento sul carattere circolare del soggetto della fuga, definendolo come «pura ostentazione dell'intervallo *vuoto* di quarta giusta, esposto in una progressione senza progresso, il cui moto è destinato a ritornare subito sul suo punto di partenza [...] circolarmente» (Migliaccio, 1994, p. 178). Per lui, la natura 'statica'

del soggetto sembra rispecchiare, su piccola scala, la «spazialità asettica e abissale» (*ibid.*) che governa, a livello più ampio, l'intreccio tra la fuga e l'Arioso dolente: due movimenti «fuori da ogni tempo» (ivi, p. 177) che configgono con la tensione dialettica che sembra animare i primi due. (In effetti, l'Adagio ma non troppo con la sua «assoluta staticità» (*ibid.*) e con l'impiego di tonalità lontane sembra segnare una problematica cesura nel discorso musicale: quasi l'apertura di uno 'spazio', come discuteremo). Sulla traccia della sua interpretazione, potremmo continuare affermando che la natura circolare del soggetto ha un'ulteriore corrispettivo su larga scala nel fatto che in esso si rappresenta la struttura intervallare implicita nelle battute d'apertura del Moderato cantabile (Fig. 1).

Eppure, nota Migliaccio, la fuga è di «alta intensità drammatica» (ivi, p. 178): cioè, è animata da una intensità tutta direzionata a una meta che accumula energia mediante la ripetizione del moto ascendente di quarta, l'elemento paradossalmente 'statico'. Se le cose stanno così, possiamo dunque affermare che nella fuga dell'op. 110 coesistono due nature temporali opposte: quella circolare e quella orizzontale. Due nature che, come tenterò di argomentare, sembrano informare non solo la concezione della fuga, ma la dimensione temporale della sonata per intero, andando a costituire nella loro interazione una forma temporale 'statico-dinamica'. Per iniziare questa trattazione è necessario partire dalla lettura che William Kinderman ha dedicato alla sonata.

The overall narrative progression in op. 110 is distinguished from a mere succession of

Fig. 1: Confronto tra l'incipit del Moderato e quello della Fuga proposto da David Beach (Beach, 1987 p. 3)





musical events through the quality and density of its relations, which create tensions between a linear temporal unfolding, on the one hand, and a cyclic juxtaposition of contrasting modalities [...] on the other (Kinderman, 1992, p. 141).

Kinderman riconosce chiaramente la doppia natura lineare-circolare della sonata individuando, da un lato, una fitta rete di relazioni latenti all'interno del discorso musicale che

creano un complesso di reciproche integrazioni capaci di cogliere «incompatible modalities» in una unità che «can be founded paradoxically on disjunction or opposition» (ivi, p. 119): un esempio molto efficace è rappresentato dalle battute 107-109 della fuga in La bemolle, che ricalcano le bb. 9-10 dell'Arioso dolente (Fig. 2), di cui Kinderman scrive: «at this pivotal juncture the seemingly incompatible modalities of fuga and

Fig. 2: Confronto tra la linea superiore della Fuga bb. 108-110 e l'incipit dell'Arioso dolente proposta da Kinderman



arioso are briefly juxtaposed [...] displaying a precarious interdependence [...] as symbols of fundamental components of human experience» (ivi, p. 137).

Tuttavia egli tende, dall'altro lato, a leggere momenti di questo tipo quali componenti di una complessa energia sintetico-orizzontale che costituisce la definitiva dimensione lineare della sonata:

in retrospect all early stages of the work seem to have functioned as means to an end, which is but another way of expressing the all-encompassing sense of integration that embraces the whole. Beethoven's sonata [op.110] seems to embody a concept of synthetic unity according to which the apparent self-sufficiency of its formal divisions is again and again exposed as illusion (ivi, p. 140).

In quest'ottica le differenze pluristilistiche che segnano internamente la forma dell'op. 110 sono sussunte nell'orizzonte del 'superamento'. La mia proposta è di segno opposto. Essa prevede

di valorizzare i momenti che nella sonata sembrano opporsi all'interpretazione lineare; di indagarli, cioè, in tutta la loro portata critica pur facendo problema della ineludibile linearità interna al discorso musicale. Per farlo, lavorerò all'interno della prospettiva che J. D. Kramer ha elaborato nella sua analisi del primo movimento del Quartetto in Fa maggiore op. 135 di Beethoven (Kramer, 1973) facendo leva in particolare sul concetto di «gestural shape» (ivi, p. 125) con il quale il compositore e teorico statunitense intende attribuire a determinati gesti musicali un carattere retorico inequivocabile che determini la nostra comprensione dell'ordine temporale-narrativo in cui il discorso musicale si produce<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> Riassumo la posizione di Kramer, riprendendo la sua riflessione sulle bb. 9-10 del quartetto: «The m. 10 cadence has the "gestural impact" of a final cadence; it has the feel of, the shape of, an ending. Although it occurs at the beginning of the movement, in a very real sense it is the end. Only in the superficial sense of clock-time do mm. 1-10 constitute an opening. In terms of the functions of the musical gestures within the piece (i.e., in what we might designate the gestural-time of the piece), the movement ends in m. 10». Da qui derivano le conseguenze tem-

Interrogiamo le bb. 24-26 dell'Arioso dolente. Dal punto di vista della «gestural shape» il gesto è inequivocabilmente un gesto di chiusura: esso indica la fine dell'esperienza dell'implicito soggetto dell'Arioso dolente. Esso non è il gesto conclusivo della composizione: il lab è compreso nell'accordo di tonica al modo minore e non può essere, dunque, equiparato al gesto dell'op. 135, che è invece nella tonalità di tonica. Tuttavia, è l'unico gesto con una chiara funzione di chiusura del discorso che fin qui incontriamo – il Moderato cantabile e l'Allegro concludevano infatti entrambi con gesti esitanti e sfumati. Ora, tenendo per ferma l'insuperabilità temporale del gesto di chiusura, come possiamo intendere il ciclico ritorno dell'Arioso in Sol minore e, di più, la didascalia *Ermattet* che immette il passaggio in una dimensione lineare del tempo, come se fosse una continuazione più sofferta dell'Arioso in La bemolle minore? Qui entra in gioco la dimensione multipla del tempo richiamata da Kramer (ivi, pp. 124-125): il secondo Arioso non è la prosecuzione lineare del primo. È un'operazione di montaggio: è lo stesso momento rivissuto una seconda volta «from a polyphony of viewpoints» (ivi, p. 124). Letta in quest'ottica, la fuga in La bemolle sarà da intendersi, dunque, quale stacco

momentaneo dell'ideale macchina da presa su qualcos'altro che, contemporaneamente all'Arioso, riflette con esso e lo riflette entrando così in contrappunto-dialogo: «che le parti di un discorso musicale – scrive Dahlhaus – si presentino l'una dopo l'altra non impedisce affatto che a un ascoltatore esse appaiano giustapposte: il principio di corrispondenza [...] favorisce la trasformazione di un elemento temporale in uno quasi spaziale» (Dahlhaus, 1990, trad.it. p. 170) Questa trasformazione, come mi sembra, è ora provocata 'ermeneuticamente'<sup>9</sup> dalla stessa logica del discorso musicale.

Consideriamo, dunque, in questa prospettiva il continuo 'gioco' di rimandi, riflessi, rifrazioni, che la scrittura di ogni movimento opera su quella degli altri e prendiamo, come esempio, l'intervallo di sesta, che all'analisi risulta quale elemento di collegamento subtematico di diversi momenti del discorso musicale: esso assume un ruolo preminente, fungendo da terreno di incontro in cui, *a un tempo*, il canto lamentoso nell'incipit dell'Arioso dolente (b. 9) si completa nell'ironico rovesciamento nell'incipit dell'Allegro molto (bb.1-4) come nello slancio verso gli estremi della tastiera nel Moderato (bb. 28-30; 87-89). Lo stesso si riscontra, inoltre, nell'analoga 'dialettica' che si genera tra i movimenti nei rimandi delle note legate a due a due, 'soffocate' nell'Arioso:

porali: siccome il gesto cadenzale si ripeterà altre due volte nel corso del movimento, bisognerà concludere che «the movement ends three times» o meglio, se abbracciamo una concezione multipla del tempo musicale, che «these three moments do not so much seem to refer to or repeat one another as they seem to be exactly the same moment in gestural time, experienced thrice» (Kramer, 1973, pp. 124-125).

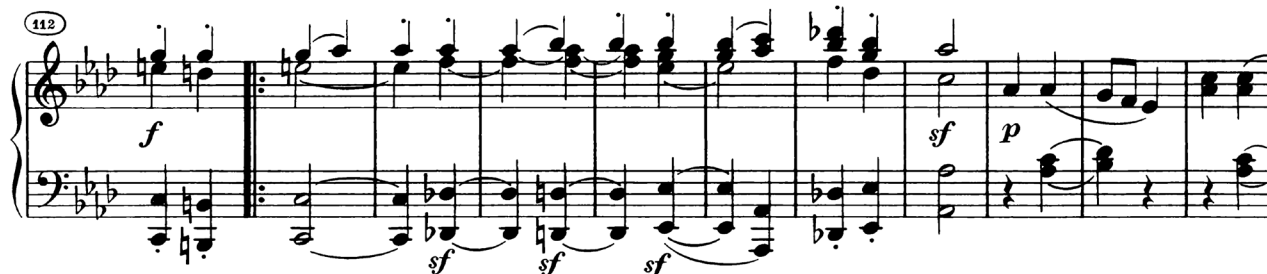
<sup>9</sup> Il termine vuole qui richiamarsi agli assunti di Mark E. Bonds esposti nel saggio sull'op. 95 (Bonds, 2017). Per lui la musica del tardo stile rivoluziona il tradizionale rapporto tra opera e fruitore: quest'ultimo dovrà, ora, partecipare all'ascolto dell'opera continuamente interpretandola.

Es. 3: Beethoven, Sonata op. 110, Arioso in La bemolle, bb. 125-127



Rivisitate 'scherzosamente' nell'Allegro:

Es. 4: Beethoven, Sonata op. 110, Allegro, bb. 112- 121



Tese, nel Moderato cantabile, verso l'«infinita lontananza dello spazio» (Benjamin, 2014, trad.it. pp. 114-115):

Es. 5: Beethoven, Sonata op. 110, Moderato, bb. 24-31



La potenza letteralmente 'speculativa' e temporalmente ambigua della forma dell'op. 110 viene ancora rafforzata dal sistematico ritorno dell'accordo di V7 che incontriamo nella cesura coronata dell'incipit del Moderato (b.4): un ritorno che segna la composizione di un continuo 'attrito' tra dimensione temporale ed atemporale del discorso musicale; tra tensione dinamica e tendenza statica; tra ansia di risoluzione e sospensione critica. Il momento cadenzale inaugurato dal trillo su V7

segna, infatti, la sonata di uno *shift* temporale che si ripeterà nel Recitativo (b.4), dove si amplifica la durata dell'armonia di dominante, e nell'arpeggio che conclude la prima parte della Fuga (bb. 110-113). Ulteriori, ma più latenti episodi in cui l'accordo ritorna in diversa configurazione li rileviamo alla fine della prima sezione del secondo movimento, al culmine del *ritardando* di quattro battute (b. 36) e alle bb. 100-104 della transizione alla coda del Moderato (Es. 6)

Ora, si può certo essere d'accordo con Rosen e affermare che l'individuazione di tali relazioni || può essere non solo superflua ma dannosa in quanto «disturberebbe la nostra percezione della

Es. 6: Beethoven, Sonata op. 110, Moderato, bb. 97-105



particolarità espressiva» (Rosen, 2013, trad.it. p. 583) dei singoli movimenti. Tale particolarità andrà tenuta ben ferma ma, a mio avviso, essa non viene disturbata, quanto completata – quando intesa in una concezione polifonica – dalla consapevolezza del rimando che essa opera sugli altri movimenti. Molto si perde, infatti, del significato della composizione se la si riduce alla mera concezione lineare. Gli elementi di ‘attrito’ che incontriamo nell’opera richiedono da parte del fruitore un cambiamento di prospettiva che gli consenta di cogliere un significato nuovo nella dimensione temporale della sonata: che è, potremmo dire, un significato *spaziale*<sup>10</sup>.

Insieme a quello già commentato del ritorno dell’Arioso, un momento fondamentale della sonata è rappresentato dall’intervento stesso dell’Adagio

ma non troppo, in cui assistiamo ad un improvviso svuotamento della dinamica: la linea melodica si fa austera, il tempo, quasi, si arresta. La sua diversità, soprattutto stilistica, assume un ruolo discriminante che ci obbliga a cercare una forma fattuale di ‘coerenza’ nell’ordine della composizione. Quale senso possiamo, infatti, attribuire alla sequenza dei movimenti come linearmente ci appare? Quale logica mette in relazione lo stile tragico-religioso dell’Adagio con la dialettica che sembra animare i primi due movimenti? Alla luce della funzione di cesura ricoperta dall’Adagio, potremmo pensare alla forma dell’op. 110 nei termini di una *doppia tensione*: quella tra Moderato ed Allegro da una parte; quella tra Adagio-Arioso e Fuga, dall’altra. Ma, se così fosse, va indicato un centro della composizione, che tenga insieme i due *expressive doublings*<sup>11</sup>. Tale centro è,

<sup>10</sup> Steyer (1995) pone pionieristicamente i termini di una lettura “polifonica” della musica beethoveniana. Commentando l’inizio del quarto movimento della Nona lui legge, tra le parti dell’orchestra, uno scambio ‘dialogico’ produttore di forma (pp. 54-55). Nell’op. 110 accade, dunque, lo stesso, ma il dialogo corre latente tra i movimenti della sonata.

<sup>11</sup> «Expressive doubling [...] exemplifies what Jacques Derrida calls the logic of the supplement, that is, the completion of something that at first seems complete in itself. The initial term of an expressive doubling is always presented as a totality [...]. The supplemental term of an expressive doubling is an extra, a discontinuity, that displaces – but does not nullify – the original term» (Lawrence Kramer, 1990, p. 24).



per me, da individuarsi proprio nelle relazioni più o meno latenti cui ho fatto cenno: «qui i fili vengono annodati in tutti i sensi» (Dahlhaus, 1990, trad. it., p. 207), qui il molteplice si raccoglie ma, di più, si ‘in-contra’ sul terreno comune in cui avviene il ‘dramma’ della sonata. In quest’ottica la cesura segnata dall’Adagio è, dal punto di vista formale, solo ‘espressiva’ o «valida in senso ideale» (Adorno, 2001, trad. it. p. 263). L’Adagio, che sembra inaugurare un suo ‘spazio’ proprio in cui una ‘voce’ possa rivelarsi<sup>12</sup>, è in realtà intimamente coinvolto dai due precedenti movimenti e condivide, con loro, la medesima dimensione spazio-temporale. «Si può senz’altro affermare – scrive Bachtin – che da ogni contraddizione interna a un singolo uomo Dostoevskij si sforza di estrarre due uomini, per drammatizzare questa contraddizione e svilupparla *estensivamente*. Questa particolarità trova la sua espressione esteriore nella [...] tendenza a concentrare in un luogo e in un momento [...] il maggior numero di personaggi e di temi» (Bachtin, 1968, trad. it. p. 42. Corsivo mio). Mutatis mutandis, la creazione sovratemporale di ‘situazioni’ in cui gli opposti possano venire in contatto dialogico può essere ritrovata nelle relazioni subtematiche della sonata: garanti della *unità di tempo e spazio* della composizione.

Daniel Chua nella sua analisi della Cavatina del Quartetto in Si bemolle maggiore op. 130 ha utilizzato un espediente grafico per chiarire visivamente la novità della concezione formale che lui intende operante nel movimento: in disaccordo con Adorno, che ‘immaginava’ la forma tarda beethoveniana quale forma convessa, Chua descrive una forma concava dove, cioè, la sezione *beklemmt* – ‘corpo-Altro’,

estraneo alla forma, analogo della ‘voce’ dell’Arioso dolente – veniva *accolta* dagli estremi della cavatina (Chua, 2009, p. 619). A qualcosa di simile vorrei riferirmi per tentare di descrivere la dimensione ‘estensiva’ dell’op. 110 da me proposta: una forma in cui, nella ‘depressione’ del discorso musicale segnata dall’Adagio ma non troppo, si riveli uno ‘spazio’ intorno a cui, riflettendone dialogicamente il profilo, ‘stanno’ i movimenti del Moderato, dell’Allegro e della Fuga tenuti insieme dalla fitta rete di reciproche relazioni – di reciproche tensioni.

A sostegno di questa prospettiva, si consideri, in ultima istanza, il ruolo ‘centrale’ che il *saltus duriusculus* ricopre nella sonata. Esso compare integralmente nell’incipit dell’Adagio, ma un possibile richiamo a questo pathotype è ravvisabile già nel Moderato, se confrontiamo il profilo melodico del suo incipit con quello del coro “And with his stripes” dal Messiah di Handel, che Beethoven ricopia nel foglio A 48 conservato a Vienna presso la Gesellschaft der Musikfreunde<sup>13</sup>. Tuttavia, il tratto essenziale del *pathotype*, il salto di 7a discendente, è omissso, quasi evitato: al suo posto la più rassicurante prosecuzione della scala ascendente per terze. Non sarà, dunque, in funzione di opposizione *critica* che l’Allegro, partendo dalle stesse altezze del Moderato, si precipiti sul mi e vi insista: come per ‘rispondere’ alla rimozione operata dal Moderato (Es. 7)?

Ora, se si accoglie come valida tale visione, resta da sciogliere un aspetto contraddittorio: il culmine del finale è, a pieno titolo, una risalita; si può attenuarne l’impatto – lo stesso Kinderman, parla di «precarious victory» (Kinderman, 1992, p. 145) – ma non negarlo. La forza sintetica della seconda fuga e il suo registro trionfale-glorioso

<sup>12</sup> Una voce o, nella terminologia di Hatten, una «persona». Per lui, l’individuazione di livelli del discorso differenti e di posizioni che li interpretino è punto di contatto tra la critica musicale e quella bachtiniana: «The literary theorist Mikhail Bakhtin [...] considers the play of styles and language types in literature as examples of “heteroglossia” (different voices), producing the dialogic play of discourse in the novel. One of the effects of such play is to parcel out meanings between different voices not unlike the levels of discourse, or their implied personae, that I have investigated for Beethoven» (Hatten, 1994, p. 202).

<sup>13</sup> Per informazioni su questo foglio cfr. Fontanelli, Francesco (2024) “The Movement Plans for the Quartet Op. 127 and the “Backstage” of Beethoven’s Late Style,” *Ira F. Brilliant Center for Beethoven Studies*: Vol. 36, Article 4. Sul ruolo del *saltus duriusculus* nell’ultima fase beethoveniana cfr. anche l’analisi che Martina Sichardt (2013, pp. 17-68) dedica alla Sonata op. 102 n. 2..

Es. 7: Il *saltus duriusculus* in Handel, 'rifratto' nel Moderato e nell'Allegro della Sonata op. 110

## 22. Chorus

Alla breve, moderato

Oboe I, II

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Alto

senza rip.

And  
Durch

with His  
sei - ne

stripes  
Wun -

*p con amabilità  
(sanft)*

## Allegro molto

*p*

sono inequivocabili. Come pure è inequivocabile, dal punto di vista della «gestural shape», il carattere di conclusione dell'accordo finale. Come pensare, allora, nell'ottica della contemporaneità finora delineata l'effettivo movimento progressivo che il finale realizza? Jürgen Uhde e Renate Wieland, ricorda Kinderman, hanno parlato di «Musik der Erwartung», ossia di musica che tende ad «anticipate its own future» (ivi, p. 117). L'anticipazione determinante è certo rappresentata da quella del soggetto della fuga che, come scrivevo, sembra essere prefigurato dal Moderato. In quest'ottica, dunque, il trascendente trionfo del finale era già in qualche maniera previsto dal Moderato che, «modestly transcendent» (Hatten), riflette 'debolmente' la gloria che ci si attende dal finale. Si può, inoltre, considerare come l'intera struttura del doppio movimento

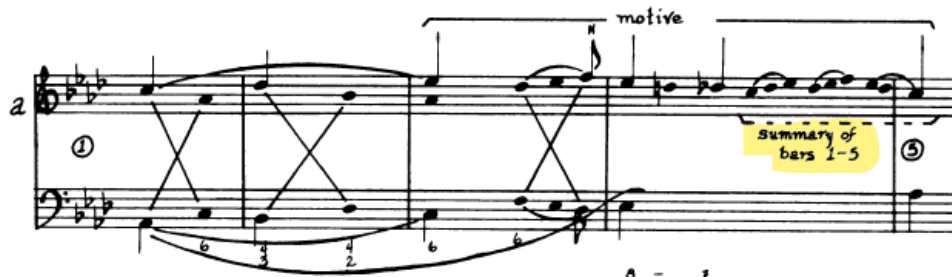
Arioso-Fuga sembra in qualche modo essere già implicita nel Moderato. Nell'Esempio 6 udiamo, infatti, battute di congedo a seguito delle quali ci saremmo potuti aspettare l'imminente conclusione del movimento affidata al flusso delle biscrome. Invece, poche battute più avanti, un 'tempo ulteriore' sembra aprirsi nelle biscrome, che rilanciano il discorso musicale in un *crescendo* (bb. 109 e segg.) che si raccoglie, poi, in un'altra voce, in cui si riassumono elementi della scrittura precedentemente uditi (b. 111), che porta il movimento a conclusione: una doppia conclusione, dunque, in cui si rispecchia, su piccola scala, ciò che accade tra Arioso e Fuga con i loro 'due finali'.

Un rispecchiamento analogo, tra piccola e larga scala, si riscontra, inoltre, tra le bb. 165 e segg., dove si intensifica il *lavoro* sul tempo, e la b. 4 dell'incipit

del Moderato (Fig. 3), dove si fa strada l'idea di una diminuzione dei valori temporali che si ripetono in uno spazio ristretto, riassumendo brevemente il

contenuto fondamentale delle battute precedenti di una diminuzione dei valori temporali che si ripetono in un tempo-spazio ristretto.

Fig. 3: Riduzione analitica proposta da David Beach (Beach, 1987, p. 3)



Seguendo la linea dei rispecchiamenti, notiamo ancora che persino i momenti più indecifrabili – più ‘sogettivi’ – della sonata, come le battute conclusive del secondo Arioso (bb.132-136), trovano una certa forma di giustificazione proprio in questo implicito richiamarsi-dialogare dei movimenti: l'idea di una improvvisa risoluzione piccarda cui si accompagna un arpeggio ascendente è infatti già presente nelle battute conclusive

dell'Allegro: il finale dell'Arioso risponde a quella soluzione, la intensifica e, in certa misura, ne rovescia la direzione – se nell'Allegro essa conduceva all'elemento ‘negativo’ dell'Adagio-Arioso, ora essa conduce all'elemento positivo-trionfale della fuga-finale. (Allo stesso modo in cui le bb. 153 e segg. accolgono l' ‘effetto’ ritmico su di loro prodotto dalle bb. 17 e segg. dell'Allegro e lo incanalano in un nuovo contesto).

Es. 8: Beethoven, Sonata op. 110: la risoluzione piccarda della coda dell'Allegro, bb. 144-158 e della conclusione dell'Arioso in Sol minore, bb. 131-136

Stando così le cose, sembra, dunque, che ci ritroviamo di fronte al paradosso che ha dato avvio alle nostre analisi: la sonata è costituita da una contemporaneità dialogica in cui, pure, ‘fermenta’ un tempo teleologico. Come spiegarsi questa doppia natura? È qui che entra in gioco la funzione della legge interna all’opera che Bachtin descrive come rapporto regolativo tra autore e creazione: «scelta la dominante della sua raffigurazione, l’autore è ormai legato alla logica interna di ciò che ha scelto» (Bachtin, 1968, trad.it. p. 89). Al fondo della logica della *Erwartung* si riconosce, infatti, l’operazione di una legge interna al discorso musicale che, evidentemente, l’autore ha imposto tanto alla composizione quanto a sé stesso. Ora, tale legge, come mi sembra, altro non è che la legge della tonalità, che comporta la inevitabile tensione verso la *risoluzione*. Tuttavia egli fa convivere, drammaticamente, tale legge con una seconda legge ad essa opposta, che prevede l’intervento nella composizione di un materiale eterogeneo che si avvicenda conflittualmente senza soluzione di continuità: la legge della contemporaneità, come l’abbiamo discussa, che indefinitamente complica e ritarda quella tensione. È, dunque, dal polifonico intreccio di tali due leggi che sorge l’ambigua natura del finale: tanto contemporaneo alla medesima vicenda della sonata quanto dinamicamente orientato al suo superamento.

#### 4. CONCLUSIONI

Con la trattazione fin qui condotta ho tentato di chiarire come, nell’op. 110, «l’unità del tutto» si costruisca attraverso l’interazione “coerente” di una «pluralità di mondi» (Bachtin, 1968, trad.it., p. 25): ossia di diversi movimenti autonomi che vengono colti in dialogo nell’unità di tempo e spazio della composizione. Se si considera come riuscita tale operazione, potremmo dunque arri-schiarci a concludere, con Korsyn, che «Bakhtin’s concept of dialogism [...] seems to offer a model

for rethinking the idea of unity» (cit.). Se, infatti, l’argomento fondamentale del dibattito del 2004 era rappresentato dal problema che la “differenza” pone all’analisi, l’indagine condotta sull’op. 110 sembra offrire una prospettiva adeguata per valorizzare il ruolo degli opposti non dialettizzati senza abdicare al principio dell’organicità. L’operazione analitica volta a rilevare tale significato non tenderà, infatti, né a minimizzare il carattere frammentario-oppositivo della molteplicità di materiale che interviene nell’opera né ad esaltarne esclusivamente gli elementi connettivi: essa cercherà di tenere ferme entrambe le caratteristiche del fatto musicale intendendole quali elementi fondamentali per il significato della composizione.

L’indagine sul problema dell’unità condotta in questo saggio si è intersecata con altre prospettive cruciali che interessano la riflessione beethoveniana: il problema del carattere di atemporalità caratteristica dello *Spätstil* (sul tema cfr. Taylor, 2016), l’ipotesi di una relazione tra questo e la dimensione cristologica (Chua, 2009; Levy, 2007) il tema della speranza, che Adorno definiva «categoria base della mistica e la più alta categoria della metafisica di Beethoven» (Adorno, 2001, trad. it., p. 246). È soprattutto quest’ultima che va, a mio parere, individuata quale categoria operativa essenziale alla Sonata op. 110, in quanto è nel suo orizzonte che ci appare in definitiva chiara la paradossalità della concezione formale e temporale discussa in queste pagine. Ad essa però, come agli altri temi qui indicati, sarà opportuno indirizzarsi in interventi dedicati.



## BIBLIOGRAFIA

- Adorno, T.W. (2001) *Beethoven. Filosofia della musica*, trad.it., Torino, Einaudi.
- Bachtin, M. (1968) *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, trad.it., Torino, Einaudi.
- Beach, D. (1987) *Motivic Repetition in Beethoven's Piano Sonata Opus 110: Part I: The First Movement*, «Intégral», Vol. 1.
- Benjamin, W. (2014) *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, trad. it., Torino, Einaudi.
- Bonds, M. E., (2017) *Irony and Incomprehensibility: Beethoven's "Serioso" String Quartet in F Minor, Op. 95, and the Path to the Late Style*, «Journal of the American Musicological Society», Vol. 70, No. 2.
- Bortolotto, Mario (1976) *Fase seconda. Studi sulla Nuova Musica*, Torino, Einaudi.
- Chua, D. (2004) *Rethinking Unity*, «Music Analysis», Vol. 23, No. 2-3.
- ID, (2009) *Beethoven's Other Humanism*, «Journal of American Musicological Society», Vol. 62, No.3.
- Cook, N. (2003) *The Other Beethoven: Heroism, the Canon, and the Works of 1813–14*, «19th-Century Music», Vol. 27, No. 1.
- Cross, J. (2004) *Introduction*, «Music Analysis», Vol. 23, No. 2-3.
- Dahlhaus, C. (1990) *Beethoven e il suo tempo*, trad. it., Torino, E.D.T. Edizioni.
- Dostoevskij, F. (1998) *I fratelli Karamazov*, trad. it., Milano, RCS.
- Fine, Abigail (2020), *Beethoven's Mask and the Physiognomy of Late Style*, «19th Century Music», vol. 43, no. 3.
- Fontanelli, F. (2024) *The Movement Plans for the Quartet Op. 127 and the "Backstage" of Beethoven's Late Style*, Ira F. Brilliant Center for Beethoven Studies: Vol. 36, Article 4
- Hatten, R.S. (1994) *Musical Meaning in Beethoven. Markedness, Correlation and Interpretation*, Indiana University Press.
- Kinderman, W. (1992) *Integration and Narrative Design in Beethoven's Piano Sonata in Ab Major, Opus 110*, «Beethoven Forum», Vol. 1.
- Korsyn K. (1993) *Brahms Research and Aesthetic Ideology*, «Music Analysis», Vol. 12, No. 1.
- ID (2004) *The Death of Musical Analysis? The Concept of Unity Revisited*, «Music Analysis», Vol. 23, No. 2-3.
- Kramer J. D. (1973) *Multiple and Non Linear Time in Beethoven's Opus 135*, «Perspectives of New Music».
- ID (2004) *The Concept of Disunity and Musical Analysis*, «Music Analysis», Vol. 23, No. 2-3.
- Kramer, L. (1988) *Expressive Doubling: Beethoven's Two-Movement Piano Sonatas and Romantic Literature*, «Studies in Romanticism», Vol. 27, No. 2.
- Levy, D. B. (2017) *Ma però beschleunigend: Notation and Meaning in Ops. 133/134*, «Beethoven Forum», Vol. 14.
- Mathew, Nicholas (2006) *Beethoven and His Others: Criticism, Difference, and the Composer's Many Voices*, «Beethoven Forum», Vol. 13, No. 2.
- Migliaccio, C. (1994) *Beethoven, Stravinskij e il problema del "bergsonismo in musica"*, «Rivista Italiana di Musicologia», Vol. 29, No. 1.
- Morgan, R. P. (2003) *The Concept of Unity and Musical Analysis*, «Music Analysis», Vol. 22, No. 1-2
- Porzio M. (2018) *Introduzione a Beethoven, L.v. Autobiografia di un genio. Lettere, pensieri, diari*, Prato, Piano B Edizioni.
- Rosen, C. (2013) *Lo stile classico. Haydn, Mozart, Beethoven*, trad.it., Milano, Adelphi.
- Stayer, J. (1995) *Bringing Bakhtin to Beethoven: The Ninth Symphony and the Limits of Formalism*, «The Beethoven Journal», Vol. 10, n. 2.
- Sichardt, M. (2013) *Entwurf einer narratologischen Beethoven-Analitik*, Verlag Beethoven-Haus Bonn.
- Taylor, B. (2016) *The Melody of Time. Music and Temporality in the Romantic Era*, Oxford University Press.