

13	PREFAZIONE <i>A casa di Goethe</i>
17	INTRODUZIONE <i>La linfa della poesia</i> <i>Le ragioni del Lied</i> (28)
35	GOETHE E SCHUBERT <i>Incontro di giganti</i> <i>Elenco dei Lieder su testi di Goethe</i> (62)
69	ALTRI COMPOSITORI <i>Robert Schumann, Heine e il Liederkreis</i> <i>Johannes Brahms e la scelta dei testi</i> (74) <i>Franz Liszt, Heine "il più parigino dei tedeschi"</i> <i>e Vergiftet sind meine Lieder</i> (79)
91	ALTRI POETI <i>Joseph von Eichendorff e la dolcezza del Romanticismo</i> <i>Eduard Mörike, poeta disordinato</i> (100) <i>Friedrich Rückert e Gustav Mahler</i> (104)
113	RIFERIMENTI CRONOLOGICI
141	INDICAZIONI BIBLIOGRAFICHE
149	INDICE ANALITICO

La linfa della poesia

Negli ultimi decenni del Settecento la Germania, fino ad allora quasi ai margini delle attività letterarie europee, fiorì nel cuore pulsante del nuovo movimento destinato a passare alla storia col nome di Romanticismo, l'età di Goethe, Schiller, Kant, Hegel, Hölderlin... Spesso ci si dice che l'arte del canto tedesco sarebbe cominciata con la generazione successiva rispetto a quei decenni di fine Settecento, e ci si dice pure che la cosa vanta una data di nascita precisa, il 19 ottobre del 1814, quando Schubert scrisse la prima delle sue grandi pagine su testi poetici di Goethe, *Gretchen am Spinnrade*. Il succo di tale assunto rende il fiorire della poesia tedesca e forse addirittura la maturazione poetica dello stesso Goethe responsabili unici della comparsa del Lied. Siccome è un fatto agevolmente comprovabile che fin dalla metà del Settecento si diede un fiorente mercato di volumi contenenti canti con accompagnamento tastieristico firmati da compositori di ogni rango e destinati preminentemente all'impiego domestico, non si rende piena giustizia al Lied nei suoi reali profili storici se lo si considera frutto di eventi e tendenze efficaci meramente non prima dell'Ottocento.

Occorre prendere coscienza che la realtà dello sviluppo del Lied nel diciottesimo secolo non segue strettamente quella della poesia tedesca; infatti la relazione storica tra canto e poesia è più complessa, e si può ben dire che l'asserzione secondo la quale lo sviluppo della poesia guidò lo sviluppo del Lied non ha fondamenti oggettivi e robusti. Senza dubbio alcuno, tuttavia, Goethe è poeta d'importanza straordinaria per il Lied; in un periodo in cui poesia e canto erano strettamente legati ed espressione dei medesimi intenti culturali, egli è stato il poeta più originale, più influente e più rappresentativo. Piuttosto che domandarci quale poesia si adatti meglio alla musica oppure come la poesia risulti nel Lied, vale la pena indagare quali atteggiamenti nuovi o mutevoli si manifestino sia nel canto tedesco sia nelle poesie che i compositori scelsero di impiegare per la produzione liederistica. Insomma, che cosa ha reso di colpo rigogliosa questa complicità tra musica e poesia nel diciannovesimo secolo, al punto di farne uno dei generi di maggiore rilievo. Dato che la poesia opera sul linguaggio, è più agevole mappare i cambiamenti sociali e culturali avvenuti in essa che quelli verificatisi nella musica. In questo senso e soltanto in questo senso la poesia tedesca può essere intesa come un

inizio per il Lied. Il tentare di descrivere alcuni aspetti dello sviluppo culturale di speciale importanza per il canto, richiede di tracciare la loro comparsa nella poesia tedesca impiegata dai compositori di *Lieder*. Possiamo stabilire un canone di testi e quindi evidenziare alcuni itinerari che da tale canone emergono oggettivamente. Tracciando la pratica colta del canto nel Settecento e i cambiamenti stilistici degli ultimi decenni di tale secolo, potremo verificare come entrambi siano legati alle premesse culturali del Romanticismo, alla loro nuova definizione di semplicità, al loro occuparsi della voce interiore e del subconscio, alla condizione professionale dell'artista. Il canto si rivela come uno dei generi in cui quelle premesse danno frutti destinati a vivere più a lungo.

Ecco i poeti i cui testi furono maggiormente impiegati da più compositori.

Poeta	Numero di compositori
Johann Wolfgang Goethe (1749-1832)	24
Heinrich Heine (1797-1856)	12
Joseph von Eichendorff (1788-1857)	11
Nikolaus Lenau (1802-1850)	9
Eduard Mörike (1804-1875)	9
Friedrich Hölderlin (1770-1843)	6
Friedrich Rückert (1788-1866)	6
Johann Gottfried Herder (1744-1803)	5
Ludwig Uhland (1787-1862)	5
Gottfried Keller (1819-1890)	5
Friedrich Gottlieb Klopstock (1724-1803)	4
Friedrich Schiller (1759-1805)	4
Friedrich Hebbel (1813-1863)	4
Conrad Ferdinand Meyer (1825-1898)	4
Detlev von Liliencron (1844-1909)	4
Christian Morgenstern (1871-1914)	4

Andando oltre, nel considerare l'insieme globale degli artisti messo in attività dal fenomeno Lied possiamo affermare che i compositori furono nell'ordine dei 50, i poeti in quello dei 140. Oltre la metà di tali compositori, diciamo con buona approssimazione il 60%, risulta nato dopo il 1840 e ancora vivente nei

primi decenni del Novecento, ma soltanto il 19% dei poeti appartiene alla medesima fase cronologica. Limitatamente ai poeti più invocati nella produzione liederistica elencati nella precedente tabella, soltanto 2 su 16 – meno del 13% – sono nati dopo il 1840. Evidentemente i compositori di Lieder cercarono i testi poetici soprattutto nella produzione del periodo compreso tra il 1770 e il 1870.

Goethe è chiaramente il poeta più *musicato* dai maggiori compositori tedeschi di Lieder. Anche sul piano della quantità di testi poetici impiegati, egli è il più chiamato in causa: 65 testi, addirittura 20 più di quelli firmati da Wilhelm Müller, l'autore di *Winterreise* e *Die schöne Müllerin*, le due nutrite raccolte di Schubert. Soltanto Heinrich Heine gli si avvicina con circa sessanta testi. Restando nell'ambito della produzione goethiana, la poesia impiegata dal maggior numero di compositori è il secondo *Wandrer's Nachtlied*¹ (9 compositori); seguono *Kennst du das Land* (7 compositori), *Wonne der Wehmut* (6) e altre quattro poesie con 5 stesure musicali di altrettanti compositori ciascuna. Tanta concentrazione intorno a Goethe si spiega con il fatto che egli scrisse di gran lunga più poesie di ogni altro autore tedesco almeno fino alla comparsa di Rilke. Inoltre è evidente che alcuni compositori che si adoperarono nella composizione di Lieder su determinati testi di Goethe, non lo fecero sempre per la sola attrazione di tali testi ma sovente anche per misurarsi con Lieder scritti precedentemente proprio sui quei testi poetici da altri musicisti; su questo piano Schubert, a cui si deve la più cospicua produzione liederistica su testi goethiani,² è senz'altro colui con il quale i compositori del pieno Ottocento ed oltre desiderarono misurarsi più frequentemente. Anche a voler lasciar da parte l'impegno professionale di Goethe su materie musicali da librettista e da direttore di teatro, la sua amicizia e collaborazione diretta con compositori come Johann Friedrich Reichardt e Carl Friedrich Zelter, e perfino la sua dichiarata convinzione sul fatto che la poesia dovesse essere cantata, si danno comunque ragioni sociologiche che spiegano il dominio di Goethe. Il suo primo capolavoro destinato a riscuotere rapidamente notorietà e

¹ Si tratta del *Wandrer's Nachtlied* scritto il 6 settembre 1780: *Über allen Gipfeln / Ist Ruh, / In allen Wipfeln / Spürest du / Kaum einen Hauch; / Die Vögelein schweigen im Walde, / Warte nur, balde / Rubest du auch*. Il primo risale al febbraio 1776.

² Schubert scrisse Lieder su 70 poesie di Goethe. Le raccolte *Die schöne Müllerin* e *Winterreise* su testi di Wilhelm Müller contano complessivamente 45 Lieder.

GOETHE E SCHUBERT

Il Lied *Meeres Stille* D 216, sempre su testo di Goethe e composto il primo giorno d'estate del 1815 con dedica ad Ignaz Edlen von Mosel,²¹ s'incammina nel segno di una formidabile calma – appunto la *Stille* pensata da Goethe – grazie all' indicazione “Sehr langsam, ängstlich” e alla contestuale, rara disposizione metronomica ♩ = 72.

81. *Sehr langsam, ängstlich. (♩ = 72.)* Schubert, Op. 8. N° 2.

Singstimme.

Tie-fe Stil-le herrscht im Was-ser, oh-ne Re-gung ruht das

Pianoforte.

Meer, und be-küm-mert sieht der Schif-fer glat-te Flä-che

rings um-her. Kei-ne Luft von kei-ner Sei-te! To-des-stil-le fürch-ter-

lich! In der un-ge-heu-ern Wei-te re-get kei-ne Wel-le sich.

²¹ Ignaz Edlen Franz von Mosel (1772-1844), compositore e scrittore austriaco. Dal 1812 al 1816, a Vienna, diresse le *Musikfeste* della *Gesellschaft der Musikfreunde*.

Il modo in cui Schubert esprime la calma di mare si vuol tingere anche di angoscia – ecco il senso dell'indicazione *ängstlich* – e chiede l'immobilità alle varie dimensioni espressive. La linea della voce e il largo tessuto dell' accompagnamento sono parimenti calati, quasi depressi, nelle regioni gravi dei rispettivi registri. Lungo l'intero canto non c'è alcun cambiamento dinamico e l'accompagnamento non conosce la minima variazione ritmica. La voce langue al di sopra di lenti arpeggi monotoni sempre nel sapore del pianissimo. Anche le parole faticano a muovere con passi comprensibili e si sdilinguono, invece, nella melassa dei suoni divenuti lunghissimi in ossequio al metronomo. L'unico elemento che non cade vittima di tanta staticità è l'armonia, e mentre gli arpeggi della tastiera da una parte si gingillano nella monotonia della loro sonorità, dall'altra variano misura per misura la loro funzione tonale. C'è simmetria nell'edificio del brano. La prima sezione è sostanziata da una modulazione – anche qui ritroviamo il passaggio dalla tonalità d'impianto a quella della sua medianta – che parte da do maggiore ed arriva a mi maggiore all'ottava battuta. La parte centrale scivola a la minore, si dirige a fa maggiore e poi comincia il ritorno a mi maggiore, chiudendosi a battuta 24 sulla dominante di mi maggiore; quindi, nelle ultime otto misure, che nella nostra ottica possono costituire l'ultima sezione, baluginando tra mi minore, mi maggiore e viceversa, ritorna alla tonalità d'impianto concludendo con cadenza perfetta. Il disegno armonico del Lied è sostanzialmente fondato sulla ricorsività: do maggiore circonda mi maggiore, il quale circonda la minore; la rigidità del modello, con la sua immagine ideale e concettuale di chiusura, fa pensare al simbolismo musicale di Bach filtrato dalla rilettura schubertiana: la raffigurazione della nave che la poesia immagina avvolta dalla “ungeheure Weite” dell'oceano. Astraendoci per un istante dalla portata semantica del testo goethiano, le armonie sono di per se stesse semplicemente progressioni di profilo ancora classico. Nelle sezioni esterne la tonica ha un basso profilo e la medianta è sorprendentemente flebile; dato che ciascuno dei due accordi iniziali sulla tonica di do maggiore è arpeggiato, la loro spaziatura tende a dividerli, alle orecchie di chi ascolta, in due unità distinte: la tonica all'ottava della mano sinistra e poi una sorta di accordo di quarta e sesta. L'impressione della tonalità della medianta comincia in maniera energica ma poi si dissolve: la modulazione che la introduce, da battuta 6, ingloba in buona sostanza una cadenza ambivalente per mi maggiore e mi minore; a misura 6, in realtà, sia-

ALTRI POETI

Joseph von Eichendorff e la dolcezza del Romanticismo

Forse nessun poeta del primo Ottocento riuscì a sentire su di sé ed a trasmettere al lettore, come seppe farlo Joseph Karl Benedikt Freiherr von Eichendorff (1788-1857), il senso profondo della *wunderbare Süßigkeit der Romantik*, un concetto che proprio Eichendorff coniò scrivendo di Clemens von Brentano. Un'idea facilmente slogabile al banale, rapidamente riducibile, sulle strade dei "filister", ad una dimensione esistenziale senza contatti con l'infinito spirituale. Eichendorff fu costantemente avversario di tali atteggiamenti bassamente materialistici: nei racconti drammatici *Krieg den Philistern*,⁷² destinati al teatro, così come nei ritratti satirici. Ecco come l'oro può essere mutato in metallo vile: "Unterdes ging ein frisches Wehen durch die Wipfel, die letzte Wolkendecke zerriß, und die alte Stadtmauer und die Waldberge darüber standen plötzlich wunderbar beglänzt. Die Dame hatte sich erhoben und unter den Linden vor der Bank eine malerische, melancholisch-heroische Stellung genommen. Das Haupt in die rechte Hand an den Baum gestützt, sah sie eine Zeitlang, wie in Gedanken verloren, nach den Höhen – Tiedge! – sagte sie endlich bedeutungsvoll, und drückte Fortunat leise die Hand."⁷³

La scena descritta nelle righe iniziali ha il fascino inerente del dipinto, ma gli occhi del Romanticismo guardano oltre; nel descrivere la fine della tempesta, Eichendorff usa elementi tematici che in sé sono molto comuni, semplici e possono facilmente degenerare in cliché pseudo-poetici, ma per mezzo di un fraseggio sottilmente indeterminato, nel mostrare il sole che illumina la scena all'improvviso e con l'accorto impiego delle parole "frisch" e "wunderbar", riempie il tutto di una suggestione di vita spirituale. La donna, evidentemente esperta nella letteratura tedesca, immagina se stessa nel recitare la Lotte goethiana,⁷⁴ laddove la fanciulla amata da Werther, nell'osservare il sole che ricompare dopo un temporale, ricorda un brano della poesia *Die Frühlingsfeier* di Klopstock, pone la sua mano su quella di Werther e cita il nome del poeta;

⁷² *Krieg den Philistern. Dramatisches Märchen in fünf Abenteuern*. Pubblicazione parziale nel 1823, completa nel 1824.

⁷³ *Dichter und ihre Gesellen*, capitolo 6. Vi si fa riferimento al poeta tedesco Christoph August Tiedge (1752-1841), un autore popolare che scrisse preminentemente in stile elegiaco, secondo Eichendorff soprattutto nel gusto dei cosiddetti "filister", in maniera imprudente, con emozioni ed idee ridotte a banalità dolciastre.

⁷⁴ *Die Leiden des jungen Werthers*.

memore forse di alcuni passaggi del poema filosofico *Urania* di Tiedge convenientemente *elevati* e messi dolcemente in versi, la donna pensa di aver ricevuto, come Lotte, l'annuncio di una presenza divina alla fine della tempesta. Naturalmente, qui l'ironia è che il poeta ha chiaramente indicato tale dimensione nella sua descrizione iniziale della scena ed altrettanto chiaramente ha indicato che la donna è incapace di comprenderla; e fu probabilmente perché egli aveva capito che il suo particolare genere di Romanticismo, il quale dipende molto più dall'evocazione dell'atmosfera mediante uno stile formalmente semplice e una gamma limitata di motivi di facile accesso, è vulnerabile a distorsioni di questo tipo, che contro i filistei provava un certo livore, forte anche per un uomo del Romanticismo. Critiche simili a quella contenuta nella precedente citazione devono essere distinte, nella produzione di Eichendorff, da quelle in cui egli esprime esplicitamente la consapevolezza che l'autentica mentalità romantica è anche soggetta ad incorrere in pericoli reali. I suoi parecchi ritratti di poeti e di personaggi poetici lo mostrano inequivocabilmente. Inoltre, nei suoi tardi saggi retrospettivi sulla letteratura, espresse critiche non tanto sul Romanticismo, al quale rimase sempre fedele, quanto su singoli scrittori romantici. Essi avevano fallito, a suo modo di vedere, nel conseguimento dell'obiettivo romantico della rinascita della Germania e della sostituzione dei valori terreni con quelli divini; sentiva che l'autodeterminazione, alla quale si era aperto il Protestantesimo, aveva corrotto il sano impulso romantico verso la libertà, finendo per generare invece risultati non santi, se non addirittura empì. Nella sua *Wünschelrute* Eichendorff parla di un "Zauberwort", una parola magica, che rende l'uomo capace di tirar fuori il canto che dorme in ogni cosa. Senza dubbio, egli parla anche dello spirito con il quale vorrebbe essere letto, ma qui la sua preoccupazione principale è l'arte del poeta, soprattutto la propria. L'elemento magico è veramente centrale nell'opera di Eichendorff e per niente ristretto a quelle aree che potrebbero essere definite come *soprannaturali*. Anche quando sono chiamati in causa spiriti ed altri esseri di questo tipo, la vera magia sta nell'effetto psicologico interiore, nell'attivare e nell'innalzare l'attività psicologica nel lettore; ecco come Eichendorff spesso riesce a divincolare la poesia dalla morsa del cliché. È un poeta della *Stimmung*, nel senso di un'atmosfera dotata di sostanza ed energia reali.

Laddove sorge il senso di un'eccitazione che sgorga dall'incontro con realtà altre dall'esperienza razionale, *normale*, il poeta raggiunge ciò che manca all'artista legato al sentimento popolare. L'emancipazione del *Gemüt* dal controllo razionale attraverso movimenti indefiniti ricorre costantemente nella poesia di Eichendorff, dando sensazioni piacevoli di libertà e rilassamento ma anche di sfida. L'emancipazione del *Gemüt* è risveglio alla libertà spirituale nel senso più ampio: porta con sé contestualmente rischi e responsabilità. Non si può indulgere alla sola apertura del cuore alla presenza della natura semplice ed incontaminata, come si sarebbe tentati di fare leggendo il seguente frammento:

Eh' es beginnt zu tagen:
Der Strom geht still und breit,
Die Nachtigallen schlagen,
Mein Herz wird mir so weit!⁷⁵

Il mondo interno del *Gemüt* è tutt'altro che semplice e sicuro per Eichendorff ed egli non nutre alcuna intenzione di evitarne il labirinto. L'unica strada verso la verità, infatti, vi transita attraverso, e il poeta si adopera per stimolare l'attività del subconscio. Nelle convinzioni del poeta la natura non è immagine o rappresentazione di un vago panteismo ma un mezzo che, se visto con gli occhi del *Gemüt*, può far emergere pensieri del subconscio altrimenti destinati a rimanere nascosti. Il canto di Gabriele, nella novella *Das Schloß Dürande*, parla del mormorio del vento tra le cime degli alberi come parte del mondo esterno della natura, ma il *klingen* che ne scaturisce è interiore e psicologico:

Wenn die Wipfel über mir schwanken,
Es klinget der ganze Nacht,
Das sind im Herzen die Gedanken,
die singen, wenn niemand wacht.

L'oggettiva esistenza del mondo esterno non viene mai negata, ma essa esiste, nell'opera poetica più tipica di Eichendorff, attraverso e nell'esperienza, preminentemente per il *Gemüt*. Senza voler smarrire completamente il senso dell'osservatore solitario che guarda al cielo stellato, occorre trovare la giusta misura della semplicità intrecciata alla complessità astratta; la vita reale della

⁷⁵ Quarta strofa della poesia *Wabl*.



ISBN 979-12-210-4669-4



9 791221 046694