

ROMANTICISMI



LA RIVISTA DEL C.R.I.E.R.

*La «serva fuggitiva»
nel «regno dell'infinito»:
i connotati romantici della musica*

Marco Materassi

ANNO IV - 2019



**LA «SERVA FUGGITIVA»
NEL «REGNO DELL'INFINITO»:
I CONNOTATI ROMANTICI DELLA MUSICA**

Marco MATERASSI (*Conservatorio di musica E. F. Dall'Abaco - Verona*)
marco.materassi0@alice.it

RIASSUNTO: Nel sistema delle belle arti elaborato dai *philosophes* francesi e fondato sul principio della *imitation* la musica viene accolta purché sottomessa alla parola, che le fornisce il necessario supporto semantico, senza il quale essa «senza scopo e senza oggetto, non parla né allo spirito, né all'anima» (D'Alembert). Il dibattito si estende in area inglese e soprattutto tedesca e dopo il 1760, in un quadro generale in trasformazione sul piano del pensiero come della pratica musicale, le posizioni iniziali mutano in un sempre più diffuso riconoscimento alla musica di una propria autonomia linguistica. Maturano in Germania allo scadere del secolo le condizioni della svolta che cambia radicalmente la prospettiva estetica sulla musica. Da «serva fuggitiva» ribelle al dominio della parola, come l'aveva definita Metastasio nel 1765, essa diviene «la più romantica di tutte le arti» (Hoffmann) e si prepara a ricevere dal 1830 i contributi della prima vera generazione di compositori romantici.

ABSTRACT: In the *beaux-arts* system elaborated by the French *philosophes*, based on the principle of *imitation*, music is accepted only when it is subordinated to the supremacy of the word, which provides all the necessary semantic support, without which, «with no purpose and object, it speaks neither to the spirit, nor to the soul» (D'Alembert). The debate extends to the English and especially to the German-speaking area and after 1760, within a general context of ceaseless evolution in thinking as well as in the musical practice, the initial positions change in an increasing recognition to music of its own linguistic autonomy. In Germany, at the very end of the century, the conditions develop, that radically change the aesthetic guidelines for music. The «runaway serf», as Metastasio defined music in 1765, turns into the «most romantic of all the arts» (Hoffmann) and gets ready to receive since 1830 the contributions of the first true generation of romantic composers.

PAROLE CHIAVE: estetica musicale, enciclopedisti e la musica, musica romantica

KEY WORDS: musical aesthetics, the Encyclopaedists and music, romantic music



**LA «SERVA FUGGITIVA»
NEL «REGNO DELL'INFINITO»:
I CONNOTATI ROMANTICI DELLA MUSICA**

Marco MATERASSI (*Conservatorio di musica E. F. Dall'Abaco - Verona*)
marco.materassi0@alice.it

C'è una «serva fuggitiva» – la musica – che, da vera ingrata e «repubblicista ribelle», si rivolta contro la sua signora – la poesia – e tenta di sottrarre il ruolo di primadonna sulla scena del melodramma. I fatti sono quelli esposti nella celebre requisitoria epistolare (1765) del signore dei libretti Pietro Metastasio:

Quando la musica [...] aspira nel dramma alle prime parti in concorso della poesia, distrugge questa e se stessa [...] ostentando solo le sue proprie ricchezze col ministero di qualche gorga imitatrice de' violini e degli usignoli, ha cagionato quel diletto che nasce dalla sola maraviglia, ed ha riscossi gli applausi che non possono a buona equità esser negati a qualunque ballerino di corda, quando giunga con la destrezza a superar la comune aspettazione. Superba la moderna musica di tal fortuna, si è arditamente ribellata dalla poesia [...] ha trattate le parole come un fondo servile obbligato a prestarsi a dispetto del senso comune, a qualunque suo stravagante capriccio, non ha fatto più risuonare il teatro che di coteste sue arie di bravura, e con la fastidiosa inondazione di esse ne ha affrettato la decadenza, dopo aver però cagionata quella del dramma miseramente lacero, sfigurato e distrutto da così scongiata ribellione [...] converrà che ben presto cotesta serva fuggitiva si sottoponga di bel nuovo a quella regolatrice che sa renderla così bella.¹

Sui pericoli di certe libertà in musica aveva scritto qualche tempo prima anche Jean Le Rond D'Alembert:

Toutes les libertés se tiennent, et sont également dangereuses. La liberté de la musique suppose celle de sentir ; la liberté de sentir entraîne celle de penser, la li-

1 Pietro Metastasio, *Lettera a Giovanni di Chastellux Landau* (Vienna, 15 luglio 1765), in Id., *Opere*, a cura di Bruno Brunelli, Milano, Mondadori, 5 voll., 1943-1954, vol. IV, *Epistolario*, p. 398. Sulla posizione di Metastasio in relazione alla musica cfr. Gilles De Van, *Le Rêve orphique de Metastase*, «Chroniques italiennes», 13, 1, 2008, <http://chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/PDF/web13/DeVan13.pdf> (consultato il 30/12/2017).

berté de penser celle d'agir, et la liberté d'agir est la ruine des États. Conservons donc l'Opéra tel qu'il est, si nous avons envie de conserver le royaume, et mettons un frein à la licence de chanter, si nous ne voulons pas que celle de parler suive bientôt.²

Le pretese della «serva fuggitiva» tanto più possono apparire temerarie a quanti – non pochi – ritengono che solo grazie alla poesia la musica abbia un qualche diritto di cittadinanza fra le arti; diritto altrimenti negato dalla sua natura asemantica che non le permette di esprimere contenuti concettuali precisi e quindi di riprodurre in autonomia «la belle Nature». Per le sue ridotte possibilità di *imitation*, D'Alembert nel *Discours préliminaire de l'Encyclopédie* (1751) colloca la musica in fondo alla gerarchia delle arti:

Enfin la Musique, qui parle à la fois à l'imagination et aux sens, tient le dernier rang dans l'ordre de l'imitation : non que son imitation soit moins parfaite dans les objets qu'elle se propose de représenter, mais parce qu'elle semble bornée jusqu'ici à un plus petit nombre d'images ; ce qu'on doit moins attribuer à sa nature, qu'à trop peu d'invention et de ressources dans la plupart de ceux qui la cultivent.³

Più che di limiti intrinseci, si tratterebbe dunque di potenzialità ancora inesprese. D'altra parte è dell'ultima arrivata che si sta parlando. In origine «destinée à ne représenter que du bruit», la musica si è elevata solo molto di recente al rango di arte,⁴ divenendo «peu à peu une espèce de discours ou même de langue, par laquelle on exprime les différents senti-

2 Jean D'Alembert, *De la liberté de la musique* [1759], in Id., *Œuvres de d'Alembert*, Paris, Belin - Bossange, 1821, t. I, p. 520. Nel riprodurre i testi dei secoli XVIII e XIX si sono conservate tutte le lezioni originali, anche se difformi dall'uso moderno.

3 Jean D'Alembert, *Discours préliminaire de l'Encyclopédie*, publié par François Picavet, Paris, Armand Colin et C^e, 1894, p. 49 (<http://www.e-theca.net/bibliothecavirtualis/autori/dalembert/dalembertdiscours.pdf>, consultato il 3/01/2018).

4 «La musique est peut-être de tous ces arts celui qui a fait depuis quinze ans le plus de progrès parmi nous» (*Ibid.*, p. 122). Di qui D'Alembert prende lo spunto per celebrare la musica francese e i suoi maggiori artefici, Jean-Baptiste Lully e soprattutto il contemporaneo Jean-Philippe Rameau, il quale «en poussant la pratique de son art à un si haut degré de perfection, est devenu tout ensemble le modèle et l'objet de la jalousie d'un grand nombre d'artistes, qui le décrivent en s'efforçant de l'imiter» (*Ibid.*).

ments de l'âme, ou plutôt ses différents passions»⁵ (prospettiva, questa, in linea con l'idea illuminista di progresso e modernità). A differenza delle altre arti, il suo passato rimane però ignoto, se non per quel poco che di essa emerge dalla dimensione oscura del mito:

À l'égard de la musique, elle a dû arriver beaucoup plus tard à un certain degré de perfection, parce que c'est un art que les modernes ont été obligés de créer. Le temps a détruit tous les modèles que les anciens avaient pu nous laisser en ce genre, et leurs écrivains, du moins ceux qui nous restent, ne nous ont transmis sur ce sujet que des connaissances très obscures, ou des histoires plus propres à nous étonner qu'à nous instruire. Aussi plusieurs de nos savants, poussés peut-être par une espèce d'amour de propriété, ont prétendu que nous avons porté cet art beaucoup plus loin que les Grecs ; prétention que le défaut de monuments rend aussi difficile à appuyer qu'à détruire, et qui ne peut être qu'assez faiblement combattue par les prodiges vrais ou supposés de la musique ancienne.⁶

All'epoca del *Discours* – e per lungo tempo ancora – la musica pare collocarsi sempre e ovunque soltanto nella dimensione della contemporaneità. Nessun musicista, per quanto celebrato sia stato in vita, sopravvive con la sua opera al proprio presente o, al più tardi, alla generazione successiva.⁷ Più che un bene culturale, la musica in circolazione nel corso del secolo XVIII continua a essere percepita soprattutto come un prodotto di consumo a rapida deperibilità:

Nothing in music is estimable, that is not new. No music tolerable, which has been heard before [...] this kind of reasoning is never applied to other intellectual gratifications; for no man was ever yet so weak as to object to the works of Virgil or Raffaële, that the one wrote seventeen hundred, or that the other painted two hundred and fifty years ago.⁸

5 *Ibid.*, pp. 49-50.

6 *Ibid.*, p. 86.

7 Fra le rare deroghe a questa tendenza si può citare il caso di Jean-Baptiste Lully, morto nel 1687, che in Francia continua a essere celebrato come una gloria nazionale. Le sue *tragédies lyriques* sono rappresentate sulle scene francesi fin verso la fine del Settecento, a cura dell'Académie Royale de Musique, istituita nel 1669 da Luigi XIV e con succursali in altre città francesi. Cfr. in proposito William Weber, *The Contemporaneity of Eighteenth-Century Musical Taste*, «The Musical Quarterly», 70, 2, Spring 1984, p. 175.

8 John Hawkins, *An account of the institution and progress of the Academy of Ancient*

Pourquoi la musique est-elle plus sujette que les autres arts à l'empire de la mode, & pourquoi les préjugés à l'égard de la musique & de la peinture sont-ils si différents qu'on préfère presque toujours les tableaux les plus anciens & la musique la plus nouvelle ?⁹

Priva di bellezze antiche da coniugare al presente e di *classici auctores* cui fare riferimento, la musica corrente non interessa più di tanto l'*élite* intellettuale dell'epoca, appassionata soltanto all'annosa *querelle* che oppone la musica francese a quella italiana.¹⁰ Tutt'al più, in ambiente accademico, di musica si discute nei termini scientifici delle sue proprietà fisico-acustiche (magari ritrovando tracce di classicità in *auctoritates* antiche quali Pitagora o Boezio) in un confronto anche acceso rivolto soprattutto alle teorie armoniche di Jean-Philippe Rameau, con Jean D'Alembert e Jean-Jacques Rousseau fra i principali animatori della disputa.¹¹

Fra i *philosophes* si disserta anche sul fronte estetico-filosofico della musica, sempre in riferimento al principio generale dell'arte come imitazione della natura, «non telle qu'elle est en elle-même, mais telle qu'elle peut être, & qu'on peut la concevoir par l'esprit».¹² Non dunque una copia servile, ma «une imitation sage & éclairée, qui ne la copie pas servilement; mais qui choisissant les objets & les traits, les présente avec toute la perfection dont ils sont susceptibles».¹³ L'imitazione è più gradevole dell'oggetto imitato in quanto, interponendo una giusta distanza dall'oggetto stesso, permette di provare «le plaisir de l'émotion sans en ressentir le désordre»,¹⁴ con un effetto catartico che alle *belle arti* annette dunque anche un valore morale.

Music, London, s.e., 1770, p. 13.

9 «Journal de musique par une société des amateurs», 1773, 6, p. 10.

10 La polemica, innescata in Francia sul finire del Seicento, è vigorosamente alimentata dai *philosophes* fin oltre la metà del secolo seguente. Su questa e altre *querelles* che animano in Francia il dibattito intorno alla musica cfr. Enrico Fubini, *Musica e cultura nel Settecento europeo*, Torino, EDT, 1986, pp. 4-27.

11 Si vedano in proposito Alain Cernuschi, *D'Alembert pris au jeu de la musique. Ses interventions musicographiques dans l'Encyclopédie*, «Recherches sur Diderot et sur L'Encyclopédie», 21, 1996, pp. 145-161; Michael O'Dea, *Consonances et dissonances: Rousseau et D'Alembert face à l'œuvre théorique de Jean-Philippe Rameau*, «Recherches sur Diderot et sur L'Encyclopédie», 35, 2003, pp. 105-130.

12 Charles Batteux, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, Paris, Durand, 1747, p. 24.

13 *Ibid.*

14 Jean D'Alembert, *Discours*, cit., p. 48.

L'imitazione sarà anche il principio unificatore al quale ricondurre tutte le arti nel sistema esposto da Charles Batteux, ma le modalità con le quali l'imitazione opera nelle diverse arti, nella musica in particolare, sono differenti. È la natura stessa del linguaggio musicale a farne un'arte espressiva di sentimenti e passioni più che rappresentativa di oggetti e fenomeni di natura. Sua peculiarità è ritrarre l'invisibile, non rappresentando direttamente le cose, ma suscitando nell'animo le stesse emozioni che si provano nel vederle. Per Denis Diderot, prevale nella musica il piacere infallibile e istantaneo della sensazione pura e semplice,¹⁵ e ciò la distingue nettamente dalle altre arti quanto a processo imitativo:

La Peinture montre l'objet même, la Poésie le décrit, la Musique en excite à peine une idée [...]. Comment se fait-il donc que des trois arts imitateurs, celui dont l'expression est la plus arbitraire & la moins précise, parle le plus fortement à l'âme. Seroit-ce que montrant moins les objets, il laisse plus de carrière à notre imagination ; ou qu'ayant besoin de secousses pour être émus, la Musique est plus propre que la Peinture & la Poésie à produire en nous cet effet tumultueux ?¹⁶

Per Batteux la natura rappresentata dalla musica è quella interiore, ed è all'immediatezza sintetica del sentimento che il linguaggio dei suoni si rivolge: «La Musique me parle par des tons, ce langage m'est naturel: si je ne l'entends point, l'Art a corrompu la nature, plutôt que de la perfectionner».¹⁷ La condizione è in ogni caso che la musica rimanga fedele alla parola, che individua senza equivoci le situazioni da rappresentare (di fatto, in questa prospettiva, la musica finisce per essere imitazione di una imitazione); non si comporti, insomma, da «serva fuggitiva» e non si conceda tutta al puro strumentismo che è solo inutile rumore e che «sans

15 « le plus beau morceau de symphonie ne feroit pas un grand effet, si le plaisir infallible & subit de la sensation pure & simple n'étoit infiniment au-dessus de celui d'une expression souvent équivoque » (Denis Diderot, *Lettre à Mademoiselle ****, in appendice a *Lettre sur les sourds et muets, A l'usage de ceux qui entendent & qui parlent*, s.l., s.e., 1751, p. 302).

16 *Ibid.*, pp. 302-304. Su Diderot e la musica cfr. Alessandro Arbo, *Diderot et l'hiéroglyphe musical*, «Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie», 30, 2001, pp. 65-80 (<http://journals.openedition.org/rde/60>, consultato il 31/01/2018).

17 Charles Batteux, *Les Beaux-Arts*, cit., pp. 262-263. Sui concetti di sentimento e sensibilità nell'estetica musicale settecentesca cfr. Georgia J. Cowart, *Sense and Sensibility in Eighteenth-Century Musical Thought*, «Acta Musicologica», 56, 2, Jul. - Dec. 1984, pp. 251-266.

dessein et sans objet, ne parle ni à l'esprit ni à l'âme». ¹⁸ La musica strumentale, che non rimanda ad altro da sé, rischia di far saltare il bel teorema razionalista della *imitation* e di compromettere l'assunto estetico in base al quale la musica può elevarsi al rango delle *belle arti*: mancando l'oggetto esterno da rappresentare – determinato da un testo – viene a cadere il presupposto stesso sul quale si fondano quelle «espèces de connaissances réfléchies» prodotte dalla imitazione creativa. In buona sostanza, la tesi di fondo è che solo grazie ai generi vocali la musica può aver posto, per quanto non il primo, nella scala delle arti.

Alla voce «Sonate» del suo *Dictionnaire de musique* (1768) Jean-Jacques Rousseau, pur riconoscendo che «les sonates sont extrêmement à la mode, de même que toute espèce de Symphonie», conviene che «la Musique purement harmonique [strumentale] est peu de chose». È la parola «le moyen par lequel la Musique détermine le plus souvent l'objet dont elle nous offre l'image, & c'est par les Sons touchans de la voix humaine que cette image éveille au fond du cœur le sentiment qu'elle y doit produire». ¹⁹ Tutt'al più una *symphonie* (qui nel senso di 'parte strumentale') aggiungerà espressione in un canto, ma mai potrà sostituirsi alla parola cantata. Non di meno,

C'est un des grands avantages du Musicien de pouvoir peindre les choses qu'on ne sauroit entendre, tandis qu'il est impossible au Peintre de peindre celles qu'on ne sauroit voir ; & le plus grand prodige d'un Art qui n'a d'activité que par ses mouvements, est d'en pouvoir former jusqu'à l'image du repos. Le sommeil, le calme de la nuit, la solitude & le silence même entrent dans le nombre des tableaux de la Musique. ²⁰

Il potere della musica non si limita però al connubio con la parola: «Une Musique sans paroles est toujours musique. Elle exprime la plainte

18 Jean D'Alembert, *De la liberté de la musique*, cit., p. 544. Motivo conduttore dello scritto è la polemica contro la musica italiana, accusata tra l'altro di «un défaut peut-être incurable: l'amour excessif des Italiens pour la nouveauté» (*Ibid.*, p. 527) e di essere «encore plus défectueuse par le mauvais goût de ceux qui l'exécutent, que par les écarts de ceux qui la composent» (*Ibid.*, p. 540). Sul diffuso basso livello delle esecuzioni musicali nella Francia settecentesca cfr. Beverly Jerold, *Fontanelle's Famous Question and Performance Standards of the Day*, «College Music Symposium», 43, 2003, pp. 150-160.

19 Jean-Jacques Rousseau, *Dictionnaire de Musique*, cit., pp. 451-452.

20 *Ibid.*, p. 349.

& la joie indépendamment des mots, qui l'aident, à la vérité ; ma qui ne lui apportent, ni ne lui ôtent rien qui altère sa nature & son essence». ²¹ Nell'operare che le è proprio – la rappresentazione dei sentimenti – la musica comunica ciò che non è esprimibile a parole:

Il est vrai, dira-t-on, qu'il y a des passions qu'on reconnoît dans le chant musical, par exemple, l'amour, la joie, la tristesse : mais pour quelques passions marquées, il y en a mille autres, dont on ne sauroit dire l'objet. On ne sauroit le dire, je l'avoue ; mais s'ensuit-il qu'il n'y en ait point ? il suffit qu'on le sente, il n'est pas nécessaire de le nommer. Le cœur a son intelligence indépendante des mots ; & quand il est touché, il a tout compris. D'ailleurs, de même qu'il y a de grandes choses, auxquelles les mots ne peuvent atteindre, il y en a aussi de fines, sur lesquelles ils n'ont point de prise : & c'est surtout dans les sentimens que celles-ci se trouvent. ²²

Nelle dissertazioni dei *philosophes* sulla musica si vengono prefigurando – pur in modo non sempre organico, né esente da contraddizioni – linee di pensiero tendenti ad affermare l'autonomia del linguaggio musicale rispetto alle altre arti. In ragione della sua indeterminatezza concettuale, che parla soprattutto per impressioni «leggere e fuggitive», la musica apre a dimensioni percettive sconfinanti nelle libere associazioni dell'immaginario, non rappresentabili negli stretti termini della *imitation*, ma riconducibili al dominio della *expression*, vale a dire alla facoltà della musica di generare stati d'animo, anziché soltanto di rappresentarli mimeticamente.

Su queste premesse, rielaborate in un contesto culturale venuto nel frattempo mutando, si fonderanno gli sviluppi che l'estetica musicale avrà dal finire del XVIII secolo con il primo diffondersi del pensiero romantico. Una nuova realtà musicale sta infatti fermentando oltre l'orizzonte dei *philosophes* e degli intellettuali francesi, tutti compresi nel loro ruolo di arbitri del gusto ed educatori al bello dell'arte. ²³ I musicisti di professione e la

21 Charles Batteux, *Les Beaux-Arts*, cit., p. 39.

22 *Ibid.*, pp. 268-269.

23 «C'est aux Philosophes & aux gens de Lettres que la Nation doit, même sans s'en douter, son goût devenu depuis peu général pour la bonne Musique, ainsi que pour tous les beaux arts [...]. C'est encore aux Philosophes & au temps de fixer ce goût, & de le rendre sûr chez la Nation [...] L'autorité & le crédit des gens de Lettres avanceront sans doute ce terme si glorieux pour la France. C'est à eux, comme Professeurs de leur Nation & de l'Univers, d'éclairer la multitude par leurs lumières & de la guider par leurs

schiera dei praticanti amatoriali, privi delle credenziali di un passato illustre (cioè classico) da esibire, a differenza di letterati e cultori di belle arti rimangono ai margini del dibattito estetico. Dopo la metà del Settecento, però, svolgeranno anch'essi un ruolo attivo nella definizione di un diverso orientamento estetico riferito alla pratica concreta della musica, in particolare strumentale. Determinante in tal senso è il fenomeno della sempre maggiore diffusione di società concertistiche che offrono pubbliche stagioni per sottoscrizione, spesso organizzate da professionisti della musica anche in concorso con esponenti dell'emergente borghesia che, nell'esercizio diretto o indiretto della musica, individuano uno dei modelli aristocratici ai quali conformare la propria ascesa sociale. Avviate a Parigi e a Londra prima del 1730, queste iniziative si diffondono dopo il 1760, in Francia, in Inghilterra, in Germania ed in Austria, fino a costituire una capillare rete di circolazione cui il pubblico può accedere senza distinzione di classe d'appartenenza. L'ampliamento dell'utenza musicale ben oltre le cerchie ristrette di frequentatori dei *salons* nobiliari, dov'era stata fino ad allora circoscritta l'attività concertistica, ha diverse conseguenze, tutte determinanti nel processo di trasformazione che investe la musica sul piano estetico come su quello della sua ricezione. In primo luogo, l'incremento nella produzione e nella circolazione di opere musicali, in funzione dell'accresciuta domanda proveniente dalle società concertistiche (vi-ge sempre la consuetudine del continuo ricambio del repertorio), favorisce la musica strumentale, orchestrale e cameristica, e ne valorizza la funzione sociale contribuendo alla sua emancipazione dal ruolo subordinato assegnatole nell'ambito della teoria generale sulle arti imitative.

Per qualche decennio persiste comunque ancora l'influenza esercitata in Europa dai *philosophes* e dalle loro concezioni estetiche. Anche in ambiente tedesco si disserta sull'applicazione alla musica del principio di imitazione; e se non v'è dubbio che anima della musica sia l'espressione di sentimenti e passioni che «agisce irresistibilmente sui nostri cuori»²⁴ e senza la quale essa non è che un gradevole gioco sonoro, rimane comun-

préceptes » (Friedrich Melchior von Grimm, *Lettre [...] sur Omphale*, s.l., s.e., 1752, pp. 35-36).

24 «Der richtige Ausdruck der Empfindungen und Leidenschaften in allen ihren besondern Schattierungen [...] ist das vornehmste [...]. Der Ausdruck ist die Seele der Musik: ohne ihn ist sie bloß ein angenehmes Spielwerk [...] die unwiderstehlich auf unser Herz würket» (Heinrich Christoph Koch, *Versuch einer Anleitung zur Composition*, 3 voll., Leipzig, Adam Friedrich Böhme, 1782-1793, vol. II, p. 128).

que la convinzione che è in unione con la poesia che la musica esercita il più alto potere sull'animo, in quanto solo così si possono associare cause ed effetti, fatti e sentimenti.²⁵ Anche in ragione del valore morale che George Sulzer attribuisce alle arti come civilizzatrici della società che favoriscono l'inclinazione al bene e al vero, la musica può produrre una reazione nell'animo solo se l'oggetto della sensazione è inequivocabilmente identificato. Sulzer insiste perciò sulla preminenza della musica vocale, mentre «In die letzte Stelle setzen wir die Anwendung im Spielen ange stellt werden. Dazu gehören die Concerte, die Symphonien, die Sonaten, die Solo, die insgemein ein Lebhaftes und nicht unangenehmes Geräusch, oder ein artiges und unterhaltendes, aber das Herz nicht beschäftigendes Geschwätz vorstellen».²⁶

Per Johann Jakob Engel, tutta la musica è finalizzata alla rappresentazione di stati d'animo; anche quella strumentale, purché sia un unico sentimento che viene di volta in volta rappresentato, in una ordinata successione delle sue diverse manifestazioni:

Eine Symphonie, eine Sonate, ein jedes von keiner redenden oder mimischen Kunst unterstütztes musikalisches Werk [...], muss die Ausführung Einer Leidenschaft, die aber freylich in mannichfaltige Empfindungen aus beugt, muss eine solche Reyhe von Empfindungen enthalten, wie sich von selbst in einer ganz in Leidenschaft versenkten, von aussen ungestörten, in dem freyen Lauf ihrer Ideen ununterbrochenen Seele nach einander entwickeln.²⁷

25 «Sie würkt also zugleich auf die höhern Kräfte der Seele sie lässt uns Ursache und Wirkung, Handlung und Empfindung mit einander vergleichen [...] werden zur Veredlung unsers Herzens beytragen können» (*Ibid.*, p. 31).

26 Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Frankfurt und Leipzig, Weidmann, 3 voll., 1771-1774, vol. III, p. 468 («All'ultimo posto poniamo l'impiego della musica nei concerti, concepiti come puro passatempo o come esercizio d'esecuzione. A tale categoria appartengono i concerti, le sinfonie, le sonate, i soli, che in generale costituiscono un vivo e non spiacevole rumore, o un chiacchierio che affascina e diverte, ma non tocca il cuore»).

27 Johann Jakob Engel, *Über die musikalische Malerey*, Berlin, Christian Friedrich Voss und Sohn, 1780, pp. 29-30 («una sinfonia, una sonata, o qualunque brano musicale senza parole o azione mimica, [...] devono essere la rappresentazione di un'unica passione, per quanto manifestata in una varietà di emozioni, che devono avvicinarsi l'una all'altra in un animo totalmente immerso nella passione, senza interferenze esterne nel libero corso delle idee»).

Ancora in termini di arte imitativa tratta la musica, nel 1752, l'inglese Charles Avison, che parla della prodigiosa «Force of Sound in alarming the Passions» e dei vari suoni di natura o stati d'animo che, riprodotti in musica, hanno un forte impatto emotivo, soprattutto con il sostegno della parola.²⁸

Dalle convenzionali prospettive estetiche prendono però le distanze alcune posizioni più chiaramente espresse verso l'indipendenza della musica dalla parola e dalle relazioni con le altre arti. Per John Hawinks (*A General History of the Science and Practice of Music*, 1776), ad esempio, «there is no necessary connection between music and poetry [...] each is a separate and distinct language»²⁹ e la mente riconosce ogni successione di suoni come linguaggio della natura senza alcun bisogno di riferimenti esterni. Il principio dell'imitazione, che condizionerebbe il potere proprio della musica di operare sull'interiorità, è respinto ancor più decisamente da Thomas Twining, che afferma:

Music is not imitative but, if I may hazard the expression, merely suggestive [...]. In the best instrumental music, expressively performed, the very indecision itself of the expression, leaving the hearer to the free operation of his emotion on his fancy, produces a pleasure which nobody who is able to feel it, will deny to be one of the most delicious that music is capable of affording.³⁰

È la musica strumentale che beneficia soprattutto di questo affrancamento dai processi imitativi. Per quanto in posizione di inferiorità rispetto alla musica vocale, essa possiede una peculiare forza di suggestione

28 «Thus Music, either by imitating these various Sounds in due Subordination to the Laws of *Air* and *Harmony*, or by any other Method of Association, bringing the Objects of our Passions before us (especially when these Objects are determined, and made as it were visibly, and intimately present to the Imagination by the Help of Words) does naturally raise a Variety of Passions in the human Breast, similar to the Sounds which are expressed» (Charles Avison, *An Essay on Musical Expression*, London, C. Davis, 1752, pp. 3-4). Più avanti nello scritto Avison si sofferma sulle molte affinità fra la musica e la pittura («several Resemblances, or Analogies between this Art and that of *Painting*») indicandole dettagliatamente in otto punti (*Ibid.*, pp. 23-31).

29 Cit. in Alan Lessem, *Imitation and Expression: Opposing French and British Views in the 18th Century*, «Journal of the American Musicological Society», 27, 2, Summer 1974, p. 328.

30 Thomas Twining, *Aristotle's Treatise on Poetry, Translated [...] and Two Dissertations, on Poetical, and Musical, Imitation*, London, Payne & Sons et alii, 1789, p. 49.

– del tutto indipendente dall'imitazione – che, secondo il filosofo ed economista scozzese Adam Smith, nasce dalle relazioni melodiche e armoniche che in una successione di suoni si instaurano fra ciascuno di essi rispetto al grado fondamentale del brano. In tale rete di relazioni, ordinata anche in base al tempo musicale e al suo articolarsi ritmico, ogni suono prepara la mente a quello che segue e tale disposizione rende tutto più facile da comprendere e memorizzare³¹ (questo criterio richiama la «teoria dei rapporti» di Diderot e rimanda anche alla ben nota definizione kantiana di musica come «puro gioco delle sensazioni» [«blosses Spiel der Empfindungen»] attraverso il tempo, da intendersi propriamente quale «relazione strutturata di singole sensazioni sonore»³²). In ragione di questa autonomia sintattica un concerto strumentale ben composto, con varietà e perfetto accordo delle sue parti, «not only does not require, but it does not admit any accompaniment. A song or a dance, by demanding an attention which we have not to spare, would disturb, instead of heightening, the effect of Music».³³

In questa analisi del fenomeno sonoro dal punto di vista dell'ascolto, il cui esercizio focalizza l'attenzione e indirizza la mente a porre in relazione fra loro la sequenza dei suoni uditi, basandosi su parametri esclusivamente musicali, si presenta una prospettiva nuova. È comunque una questione di sensibilità individuale, dal momento che – come osserva Twining – per godere della musica strumentale non basta l'orecchio, è necessaria una specifica sensibilità: «But far the greater part even of those who have an ear for music, have only an ear, and to them this pleasure is unknown. The complaint, so common, of the separation of

31 «Without any imitation instrumental Music can produce very considerable effects; though its powers over the heart and affections are, no doubt, much inferior to those of vocal Music, it has, however, considerable powers: by the sweetness of its sounds it awakens agreeably, and calls upon the attention; by their connection and affinity, which follows easily a series of agreeable sounds, which have all a certain relation both to a common fundamental, or leading note, called the key note; and to a certain succession or combination of notes, called the song or composition. By means of this relation each foregoing sound seems to introduce, and as it were prepare the mind for the following; by its rhythms, by its time and measure, it disposes that succession of sounds into a certain arrangement, which renders the whole more easy to be comprehended and remembered» (Adam Smith, *Essays on Philosophical Subjects*, London, T. Caldell jun. and W. Davies, 1795, p. 171).

32 Pietro Giordanetti, *Kant e la musica*, Milano, CUEM, 2001, p. 210.

33 Adam Smith, *Essays*, cit., p. 172.

poetry and music, was never, I believe, the complaint of a man of true musical feeling».³⁴

Tale tendenza a privilegiare gli aspetti sensoriali della ricezione musicale, se da una parte rinvia alla tradizione filosofica dell'empirismo, dall'altra ha a che fare con il proliferare di società e accademie concertistiche anche in centri periferici rispetto alle maggiori città (il fenomeno, in particolare dal 1760 in poi, riguarda, come s'è detto, oltre alla Francia, l'Inghilterra e i paesi tedeschi). Un pubblico eterogeneo, aristocratico e borghese – spartito fra quelli che George Sulzer, nella citata *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, distingue in *Kennern* (intenditori, in grado di esprimere giudizi motivati) e *Liebhabern* (chi trae diletto dalla musica, ma ne ignora le regole)³⁵ – assiste a eventi dei quali la musica è unica protagonista; non più accessorio di cerimoniali civili o religiosi, allegoria di qualche potere, ma essa stessa oggetto centrale dell'intrattenimento. Con l'abitudine all'ascolto si viene formando, nell'indistinta massa dei frequentatori di concerti, un fronte d'opinione del quale non può non tener conto la critica intellettuale, che incomincia così a misurarsi anche con la nuova sensibilità, per la musica strumentale in particolare, di *Kennern* e *Liebhabern*. Riscontro a tale tendenza è, soprattutto in Francia e Germania, la fioritura di periodici musicali, e di pagine dedicate alla musica su riviste d'arte o letterarie (ma anche di costume come il tedesco «Journal der Luxus und der Moden»). Avvisi editoriali e di eventi concertistici, recensioni di musiche o di opere e concerti, oltre a scritti di natura estetica, provvedono a informare il pubblico, ma anche a indirizzare il gusto collettivo, combinando gli aspetti pratici delle informazioni con la riflessione filosofica e qualche nozione di teoria e storia della musica. È significativo come alcune di queste pubblicazioni, con un occhio di riguardo ai destinatari, rechino titoli quali «Journal de musique par une société d'amateurs» (dal 1773) o il settimanale «The Musikalische Dilettant» (1770-1771),³⁶ così come fra le società concertistiche si trovano i *Liebhaber Konzerte* (Berlino, dal 1770) o il *Concert des Amateurs* (Parigi, 1769-1781).

34 Thomas Twining, *Aristotle's Treatise on Poetry*, cit., p. 49.

35 Cfr. Matthew Riley, *Johann Nikolaus Forkel on the Listening Practices of 'Kenner' and 'Liebhaber'*, «Music & Letters», 84, 3, Aug. 2003, pp. 418-419.

36 L'autore della pubblicazione, Johann Friedrich Daube, stampa nel 1773 un manuale di composizione dallo stesso titolo (*Der Musikalische Dilettant: eine Abhandlung der Komposition*), con il quale il periodico viene spesso confuso.

Come la musica del presente perviene al centro delle attenzioni, anche quella del passato incomincia a essere oggetto di specifico interesse. Già nel citato *Essay on Musical Expression* (1752) Charles Avison fa riferimento a compositori contemporanei come Georg Friedrich Haendel e Francesco Geminiani (entrambi attivi in Inghilterra) o di un passato più o meno recente come Benedetto Marcello e soprattutto Arcangelo Corelli, i cui *immortal works* sono citati quali esempi di stile compositivo più vicino alla perfezione;³⁷ non mancano tuttavia richiami anche ad autori di un passato all'epoca considerato più che remoto, come l'inglese Thomas Tallis, Palestrina («Palestina» nel testo), Giacomo Carissimi. Le prime trattazioni generali che segnano la nascita di una storiografia musicale sistematicamente concepita sono però la *Storia della musica* di Gio. Battista Martini in 3 volumi (Bologna, 1757, 1770, 1781) circoscritta all'antichità, greca in particolare;³⁸ *A General History of the Science and Practice of Music* di John Hawkins in 5 volumi (Londra, 1776); *A General History of Music* di Charles Burney in 4 volumi (London, 1776-1789); *Allgemeine Geschichte der Musik* di Johann Nicolaus Forkel in 3 volumi (Leipzig, 1788-1801). A questi testi si può aggiungere la prima edizione moderna di fonti teoriche della musica medievale dal III al XV secolo riunite da Martin Gerbert nei tre volumi di *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum* (1784).

La musica ritrova così il proprio passato e incomincia a togliersi di dosso quel senso di effimero che l'aveva accompagnata fino ad allora e che ancora appare in qualche misura presente nell'opinione di Burney, per il quale la musica rimane «an innocent luxury, unnecessary, indeed, to our existence, but a great improvement and gratification of the sense of hearing».³⁹ In ogni caso, aver inquadrato la musica come disciplina in un sistema organico del sapere – cui concorrono filosofia, metodo storiografico, competenze fisico-matematiche, oltre che di tecnica e pratica musicali – le conferisce una dimensione culturale inedita che, con l'emergere dal passato di quella antichità fin ad allora assente, apre prospettive nuove anche al suo presente.

37 Charles Avison, *An Essay...*, cit., p. 79.

38 Rimane manoscritto l'abbozzo, piuttosto avanzato e consistente, di un «Quarto libro» (dalla musica liturgica occidentale dei primi secoli alle origini e sviluppo del contrappunto fino agli inizi del secolo XV). Cfr. in proposito Agostino Ziino, *Martini studioso della musica medievale*, in Angelo Pompilio (a cura di), *Padre Martini, musica e cultura nel Settecento europeo*, Firenze, Olschki, 1987, pp. 55-72.

39 Charles Burney, *A General History of Music*, London, Payne, 3 voll., 1789², I, p. XVII.

In un quadro generale in via di evoluzione, sul piano del pensiero come nel vivo della pratica musicale, maturano, in ambiente tedesco, le condizioni che condurranno, allo scadere del secolo, a una svolta rivoluzionaria, capace di mutare radicalmente la visuale estetica sulla musica rispetto alle teorie elaborate in Francia nei decenni precedenti. Come e quanto si ridefiniscano attraverso l'ultimo trentennio del Settecento le posizioni sulla musica, si coglie in alcuni degli scritti di Johann Gottfried Herder, dalla *Abhandlung über den Ursprung der Sprache* («Trattato sulle origini del linguaggio», 1770) attraverso *Ob Malerei oder Tonkunst eine größere Wirkung gewähre? Ein Göttergespräch* («Ha maggior efficacia la pittura o la musica? Un dialogo fra gli dei», 1785) e *Cäcilia* (1793), fino a *Kalligone* (1800). Nella *Abhandlung* Herder riprende le teorie di Rousseau, raccolte nell'*Essai sur l'origine des langues* (stesura 1755-1762, ed. post. 1781), sull'origine comune di linguaggio e musica nell'espressione delle passioni («Les premier motifs qui firent parler l'homme furent des passions [...]. Les premiers discours furent les premières chansons: les retours périodiques et mesurés du rythme, les inflexions mélodieuses des accents, firent naître la poésie et la musique avec la langue»).⁴⁰ Anche Herder parla della musica come della prima lingua di cui l'uomo si servì per esprimere le passioni (*Sprache der Leidenschaften*), della primordiale unità del linguaggio e della musica e quindi della coesione di parola e suono con conseguente supremazia della melodia – dunque della musica vocale – quale fondamento dell'esperienza musicale. Da questa tesi iniziale, ancora vicina a Rousseau ma che porta in primo piano l'interiorità e il sentimento rispetto alla ragione, Herder perviene nel *Göttergespräch* (dove si immagina una disputa fra le muse della pittura, della poesia e della musica) ad affermare il primato della musica sulle altre arti: «Mir dient der Tanz wie die Worte; Gebärden und Bewegungen, wie deine Werke; und eigentlich schließe ich alles dieß, Modulation, Tanz, Rhythmus in mich».⁴¹

40 Jean-Jacques Rousseau, *Essai sur l'origine des langues, où il est parlé de la Mélodie et de l'Imitation musicale*, http://classiques.uqac.ca/classiques/Rousseau_jj/essai_origine_des_langues/origine_des_langues.pdf pp. 12, 44 (consultato il 13/01/2018).

41 Johann Gottfried Herder, *Ob Malerei oder Tonkunst eine größere Wirkung gewähre? Ein Göttergespräch*, in Id., *Sämmtliche Werke. Zur schönen Literatur und Kunst, Dreizehnter Theil*, Herausgegeben durch Johann v. Müller, Carlsruhe, im Bureau der deutschen Classiker, 1821, p. 87 («Sono al mio servizio la danza e le parole; gesti e movimenti, come le tue opere; e in effetti tutto questo in me io comprendo, modulazioni, danza, ritmo»).

Rimane ancora, di fondo, una qualche resistenza verso la forza irrazionale della musica («Du Tonkunst [...] regst die Empfindungen und Leidenschaften, aber dunkler Weise»)⁴² per avvicinare la quale alla comprensione umana dovrebbe intervenire una guida chiarificatrice. In *Cäcilia*, rievocando la figura della santa patrona della musica, Herder si sofferma sulla musica religiosa, gettando «le basi per la rivalutazione della musica 'pura', non contaminata dall'elemento verbale, che trova la più alta giustificazione della sua esistenza proprio in virtù del legame con il Divino»: ⁴³ «Col tempo la musica assunse, attraverso gli inni cristiani, uno stile e una maniera del tutto diversi [...]. Presso i Greci era la poesia a dominare, e la musica la servitrice. Ora la musica era dominante, e la malaticcia poesia metrica le faceva da serva».⁴⁴

L'idea della musica non più serva, ma dominatrice, liberata dalla soggezione alla parola, matura definitivamente in *Kalligone*: «Auch die Musik muß Freiheit haben, allein zu sprechen, wie ja die Zunge für sich spricht, und Gesang und Rede nicht völlig dieselben Werkzeuge gebrauchen. Ohne Worte, bloß durch und an sich, hat sich die Musik zu Kunst ihrer Art gebildet».⁴⁵

Guidano Herder a quest'ultimo approdo gli indirizzi di una nuova estetica della musica facenti capo al circolo di Jena dove, attorno alla rivista «Athenäum» dei fratelli August Wilhelm e Friedrich Schlegel si forma, a cavallo del secolo, la prima generazione romantica. Figura di riferimento in tale contesto è quella di Johann Friedrich Reichardt (1752-1814), *Hofkapellmeister* dal 1775 alla corte di Federico II. Allievo di Immanuel Kant a Königsberg assieme a Herder,⁴⁶ Reichardt fu letterato, pubblicitista di valore

42 *Ibid.*, p. 89 («Tu musica [...] suscitati sentimenti e passioni, ma in modo oscuro»).

43 Marco Di Manno, *Tra sensi e spirito. La concezione della musica e la rappresentazione del musicista nella letteratura tedesca alle soglie del Romanticismo*, Firenze, Firenze University Press, 2009, p. 91, <http://www.fupress.com/archivio/pdf/3804.pdf> (consultato il 19/01/2018). Sull'influenza della religione protestante nel pensiero di Herder, cfr. *Ibid.*, pp. 88-94.

44 Johann Gottfried Herder, *Briefe zur Beförderung der Humanität*, cit. in Marco Di Manno, *Tra sensi e spirito*, cit., p. 132.

45 Johann Gottfried Herder, *Kalligone*, Zweiter Band, in Id., *Sämmtliche Werke. Zur Philosophie und Geschichte*, Stuttgart und Tübingen, J.G. Gottä'schen, 1830, Vol. 19, p. 15 («Anche la musica deve avere la libertà di parlare da sola, così come la lingua parla da sé, e il canto e il parlare non usano del tutto gli stessi strumenti. Senza parole, da sola e tramite se stessa la musica è divenuto un'arte di genere proprio»).

46 Per un profilo di Reichardt cfr. Marco Di Manno, *Tra sensi e spirito*, cit., pp. 94-108;

nel suo «Musikalisches Kunstmagazin» (otto fascicoli in due annate 1782 e 1791) e in altri periodici d'arte e letteratura. Sensibile, come già Sulzer, ai valori formativi ed educativi della musica e al ruolo che l'arte in generale può svolgere nella società, Reichardt incarna il prototipo di un musicista nuovo, la cui militanza professionale s'unisce a un impegno intellettuale fin lì sconosciuto fra i musicisti. Egli condivide con Herder l'idea di un profondo valore spirituale della musica, influenzati entrambi – come osserva Marco Di Manno – «dalla tradizione luterana e illuminati dalla scoperta della polifonia sacra rinascimentale, soprattutto italiana [...]. Al pari della fede religiosa, la musica si configura come una potente esperienza interiore che offre all'uomo una speranza, una via d'uscita dalla miseria e dalle sofferenze della realtà quotidiana». ⁴⁷ Di fondo, v'è sempre il concetto herderiano di *Andacht*, disposizione d'animo ai limiti della contemplazione estatica che opera tanto nella sfera religiosa quanto in quella musicale: «*Andacht ist's, die den Menschen und eine Menschenversammlung über Worte und Gebärden erhebt, da dann seinen Gefühlen nichts bleibt als – Töne [...]. Die Andacht will nicht sehen, wer singt; vom Himmel kommen ihr die Töne; sie singt im Herzen; das Herz selbst singet und spielet*» ⁴⁸ (anche per il filosofo Friedrich Schleiermacher «religione e arte stanno l'una accanto all'altra, come due anime amiche, la cui intima parentela, per quanto da esse intuita, risulta loro ancora estranea»). ⁴⁹

All'ideale dell'*Andacht* si riconduce quello di «una vita pura, innocente, nobile» da consacrare all'arte come a una missione sacerdotale, quale si profila in particolare nell'incompiuto romanzo *Leben des berühmten Tonkünstler Wilhelm Friedrich Gulden nachher gennant Guglielmo Enrico Fiorino* («Vita del celebre musicista Wilhelm Friedrich Gulden, in seguito chiamato Guglielmo Enrico Fiorino», 1779), che è stato definito come

Serena Alcione, *Wackenroder e Reichardt: musica e letteratura nel primo Romanticismo tedesco*, Firenze, Firenze University Press, 2014, pp. 67-105.

47 Marco Di Manno, *Tra sensi e spirito*, cit., p. 18.

48 Johann Gottfried Herder, *Kalligone*, cit., p. 16 («La devozione eleva l'individuo come la collettività al di sopra delle parole e dei gesti, fino a che dei suoi sentimenti nulla rimane se non suoni [...]. Alla devozione non interessa chi canta; dal cielo le arrivano i suoni; essa canta nel cuore; il cuore stesso canta e suona»).

49 Friedrich Schleiermacher, *Über die Religion. Reden an die Gebildeten unter ihren Verächtern* (1799), cit. in Wilhelm Heinrich Wackenroder, *Opere e lettere. Scritti di arte, estetica e morale in collaborazione con Ludwig Tieck*, a cura di Elena Agazzi, Milano, Bompiani, 2014, p. 86.

il «primo e unico romanzo musicale del periodo illuminista». ⁵⁰ È il primo ritratto letterario 'dal vero' della musica, vista dalla parte di chi professionalmente la pratica e vive il quotidiano dissidio fra la personale aspirazione a un'arte pura, spiritualmente edificante e socialmente utile, e la condizione di oppressione nella quale il musicista è costretto a vivere per il suo stato di soggezione al potere e per la volgarità dell'ambiente in cui opera. Qui, e attraverso una intensa attività pubblicista sui periodici tedeschi e i saggi epistolari (1774-1810), Reichardt sviluppa il suo impegno politico (sostiene tra l'altro la causa della Rivoluzione francese), convinto com'è che l'arte in quanto funzione sociale non possa essere disgiunta da una militanza ideologica orientata al progresso civile e culturale della comunità d'appartenenza.

Il pensiero di Reichardt rappresenta un punto estremo di saldatura con l'ideologia illuministica – i rimandi a Rousseau, la predilezione per il canto popolare come eco del linguaggio umano primigenio, lo scetticismo verso la musica strumentale («le tanto innaturali *sonate* e *sinfonie*, i *concerti* e gli altri brani della nostra nuova musica»), l'elemento razionale quale contenimento alle insorgenze passionali – ma anche un punto iniziale di discontinuità rispetto a essa, nella concezione della musica come esperienza spirituale nella quale conciliare l'universale dell'arte e l'individuale della libertà e autonomia dell'artista, nella presa di coscienza delle responsabilità sociali che egli va ad assumersi.

La vera svolta arriva però nel 1796-1799 con l'apparire delle opere letterarie di Wilhelm Heinrich Wackenroder, integrate e in parte pubblicate dall'amico Johann Ludwig Tieck poco dopo la precoce scomparsa dell'autore nel 1798. Vicini alla cerchia di Jena, entrambi hanno legami d'amicizia con Reichardt, del quale Wackenroder è per un periodo anche allievo. Da queste frequentazioni e influenze reciproche provengono le *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* («Effusioni del cuore di un monaco amante dell'arte», 1796) e le postume *Phantasien über die Kunst, für Freunde der Kunst* («Fantasie sull'arte per amici dell'arte», 1799).

Sui contributi di Wackenroder alla fondazione di un'estetica musicale romantica è stato scritto molto;⁵¹ in particolare sul racconto biografico

50 Serena Alcione, *Wackenroder e Reichardt*, cit., p. 69. Sul *Gulden-Roman* cfr. *Ibid.*, pp. 69-76.

51 Anche per le relative bibliografie, oltre ai citati lavori di Marco Di Manno e Serena Alcione, cfr. Fausto Cercignani, *Wilhelm Heinrich Wackenroder. Arte e vita fra finzione e realtà*, «Studia theodisca», II, 1995, pp. 177-231, ed. digitale 2011,

co *Das merkwürdige musikalische Leben der Tonkünstlers Joseph Berglinger* («La straordinaria vita musicale del compositore Joseph Berglinger») che chiude i diciotto scritti delle *Herzensergießungen*. Nella galleria dei ritratti letterari di musicisti Berglinger arriva dopo il Gulden di Reichardt, assieme al Kapellmeister Lockmann del romanzo *Hildegard von Hohenenthal* (1796) di Wilhelm Heine,⁵² e prima del Kreisler di E.T.A. Hoffmann. Accomuna la figura di Gulden, certo nota a Wackenroder, e quella di Berglinger un amore devoto e incondizionato per l'arte («andächtige Liebe zur Kunst», che Tieck attribuisce a Wackenroder), ma Berglinger non ha la passione sociale di Gulden. Come il monaco narratore delle *Herzensergießungen*, che vive in volontario distacco dalla società la sua vocazione spirituale all'arte, Berglinger sceglie di isolarsi dal contesto circostante per sottrarsi all'«amaro dissidio tra il suo innato entusiasmo etereo e la partecipazione alla vita terrena di ogni essere umano, che ogni giorno ci strappa con forza dalle nostre fantasticherie».⁵³ Una vita, la sua, da vivere nella contemplazione di natura e arte, «due lingue meravigliose» dalla forza misteriosa, «per mezzo delle quali il Creatore ha concesso all'uomo di cogliere e di comprendere in tutta la loro potenza le cose celesti, almeno (per non esprimersi in maniera presuntuosa) nei limiti di ciò che è consentito a delle creature mortali»⁵⁴. «La musica è senza dubbio l'ultimo mistero della fede, la mistica, la religione interamente rivelata»,⁵⁵ si legge in *Symphonien* di Tieck, penultima parte delle *Phantasien über die Kunst*. Essa possiede il potere fascinatore dell'invisibile, dell'ineffabile; e questa attrazione porta il monaco di Wackenroder dalle riflessioni sull'arte figurativa, cui è dedicata la gran parte delle *Herzensergießungen*, a quelle conclusive sulla musica attraverso la figura dell'irrequieto Berglinger, quale naturale approdo

<https://riviste.unimi.it/index.php/StudiaTheodisca/article/view/2076/2308> (consultato il 28/01/2018); Mario Videira, *La figura dell'artista e l'idea di una religione dell'arte nell'Herzensergießungen di Wackenroder e Tieck*, in «Studia theodisca», XVI, 2009, pp. 135-152; Elena Agazzi, *Le Effusioni di cuore di un monaco amante dell'arte e il sogno rinascimentale*, in Wilhelm Heinrich Wackenroder, *Opere e lettere...*, cit., pp. 74-99.

52 Su Heise cfr. Marco Di Manno, *Tra sensi e spirito*, cit., pp. 19-20, 51-76 e, sulla genesi e ricezione del romanzo, pp. 139-161; Thomas Irvine, *Reading, Listening, and Performing in Wilhelm Heine's Hildegard von Hohenenthal*, «The Journal of Musicology», 30, 4, Fall 2013, pp. 502-529.

53 Wilhelm Heinrich Wackenroder, *Opere e lettere...*, cit., p. 263.

54 *Ibid.*, p. 191.

55 Cit. in Giovanni Guanti (a cura di), *Romanticismo e musica. L'estetica musicale da Kant a Nietzsche*, Torino, EDT, 1981, p. 121.

di un pellegrinaggio tutto interiore. Via privilegiata d'accesso all'ineffabile è la musica strumentale, il «regno di idee oscure» di Herder dove la parola con i suoi vincoli concettuali non riesce a penetrare:

Quando tutti i moti più intimi del nostro cuore [...] spezzano con un grido solo gli involucri delle parole, come se queste fossero la tomba della profonda passione del cuore, proprio allora quelli risorgono, sotto altri cieli, nelle vibrazioni di corde soavi di arpe, come in una vita dall'al di là, piena di trasfigurata bellezza, e festeggiano come forme d'angeli la loro risurrezione.⁵⁶

Sciolto ogni legame con l'elemento verbale, e divenuta per Tieck «arte indipendente e libera, sottoposta unicamente alle norme che essa stessa si prescrive», la musica può celebrare «l'ultimo altissimo trionfo degli strumenti: dico quei divini e grandi pezzi di sinfonia (creati da anime ispirate), dove non è descritto un unico sentimento, ma dove sbocca tempestosamente tutto un mondo, tutto il dramma delle passioni umane»⁵⁷:

Nessuna arte umana può rappresentare con parole dinanzi ai nostri occhi lo scorrere di una massa d'acqua variamente agitata [...]; la parola può solo contare e nominare scarsamente le variazioni, ma non può rappresentare visibilmente i trapassi e le trasformazioni da una goccia all'altra. E ugualmente avviene con la misteriosa corrente che scorre nelle profondità dell'anima umana: la parola enumera, nomina e descrive le trasformazioni di questa corrente, servendosi di un materiale a questa estraneo; la musica invece ci fa scorrere davanti agli occhi la corrente stessa. Audacemente la musica tocca la misteriosa arpa e traccia in questo oscuro mondo, ma con un preciso ordine, precisi e oscuri segni magici, le corde del nostro cuore risuonano e noi comprendiamo la loro risonanza.⁵⁸

La musica è esperienza totalizzante, che coinvolge anche l'ascolto, descritto da Wackenroder come raccoglimento devoto, abbandono al flusso sonoro, in completo isolamento dal resto dell'uditorio:

56 Wilhelm Heinrich Wackenroder, *Das eigentümliche innere Wesen der Tonkunst* («La particolare profonda essenza della musica», 1799), cit. in *Romanticismo e musica. L'estetica musicale da Kant a Nietzsche*, cit., pp. 109-110.

57 Wilhelm Heinrich Wackenroder, *Scritti di poesia e di estetica*, cit. in Elena Alcione, *Wackenroder e Reichardt*, cit., pp. 150-151.

58 Wilhelm Heinrich Wackenroder, *Das eigentümliche innere Wesen der Tonkunst*, cit., p. 110.

Quando Joseph assisteva a un concerto, si sedeva in un angolo, senza volgere lo sguardo verso la splendida folla di spettatori, e si metteva ad ascoltare con la stessa devozione, come se fosse in chiesa, silenzioso e immobile allo stesso modo, e con gli occhi che guardavano a terra. Non gli sfuggiva neppure la minima nota, e, per la prolungata attenzione, si sentiva alla fine indebolito e spossato. La sua anima eternamente in movimento era tutta un gioco di suoni; era come se fosse staccata dal corpo e vibrasse libera tutt'intorno, o perfino come se il suo corpo fosse divenuto tutt'uno con l'anima, tanto libero e leggero tutto il suo essere era avvolto dalle belle armonie e tanto facilmente le minime sfumature e l'andirivieni delle note s'imprimevano nella sua tenera anima.⁵⁹

Immergendo tutto se stesso nella musica, Berglinger cerca una conciliazione per lui impossibile fra arte e vita. Nel suo solipsistico ripiegamento egli aspira all'assoluto attraverso le bellezze della musica, anch'essa lingua meravigliosa e misteriosa che parla dell'«invisibile che aleggia sopra di noi»⁶⁰ e che gli offre la sia pur provvisoria consolazione di qualche estatica ebbrezza spirituale.

Negli scritti di Wackenroder si delineano alcuni dei tratti fondamentali dell'estetica musicale romantica, che si vengono poi precisando nell'opera di E.T.A. Hoffmann, creatore anch'egli di una figura letteraria di musicista, il *Kapellmeister* Johannes Kreisler, protagonista di un gruppo di testi raccolti sotto il titolo *Kreisleriana* (parte dei *Phantasiestücke in Callots Manier*, 1815).⁶¹ L'inquietudine spirituale del personaggio non si sublima però in uno stato di «etereo entusiasmo» come quello di Berglinger, ma assume i più tormentosi connotati delle sue visionarie ossessioni che mostrano un ancor più crudo dissidio fra l'ideale dell'arte e il reale della società. Ai deliri di Kreisler fanno da contrappeso le meditate riflessioni di Hoffmann critico musicale. Gli scritti in tale ambito appaiono dal 1809 sulle colon-

59 Wilhelm Heinrich Wackenroder, *La straordinaria vita del musicista Joseph Berglinger*, in Id., *Opere e lettere...*, cit., p. 263.

60 Wilhelm Heinrich Wackenroder, *Opere e lettere...*, cit., p. 191.

61 Il personaggio appare inizialmente nel racconto *Johannes Kreisler's, des Kapellmeister, musikalische Leiden* («Dolori musicali del maestro di cappella Johannes Kreisler») pubblicato anonimo da Hoffmann sull'«Allgemeine Musikalische Zeitung», XII, 26 Sept. 1810. Su di lui Hoffmann tornerà in seguito con la novella *Lebens-Ansichten des Katers Murr nebst fragmentarischer Biografie des Kapellmeisters Johannes Kreislers in zufälligen Makulaturblättern* («Considerazioni del gatto Murr sulla vita assieme alla biografia frammentaria del maestro di cappella Johannes Kreisler in scartafacci sparsi»), 1819-1821.

ne dell'«Allgemeine musikalische Zeitung» per confluire poi in *Kreisleriana*. Il più noto e commentato di tali scritti è la recensione della *Quinta Sinfonia* beethoveniana pubblicata il 4 luglio 1810 sul periodico e rivisto nel 1813 per il suo inserimento in *Kreisleriana* sotto il titolo *Beethovens Instrumentalmusik*.⁶² La concezione romantica della musica trova qui la sua compiuta definizione:

Sollte, wenn von der Musik als einer selbständigen Kunst die Rede ist, nicht immer nur die Instrumentalmusik gemeint sein, welche, jede Hilfe, jede Beimischung einer andern Kunst (der Poesie) verschmähend, das eigentümliche, nur in ihr zu erkennende Wesen dieser Kunst rein ausspricht? Sie ist die romantischste aller Künste, beinahe möchte man sagen, allein echt romantisch, denn nur das Unendliche ist ihr Vorwurf [...]. Die Musik schließt dem Menschen ein unbekanntes Reich auf, eine Welt, die nichts gemein hat mit der äußern Sinnewelt, die ihn umgibt, und in der er alle bestimmten Gefühle zurückläßt, um sich einer unaussprechlichen Sehnsucht hinzugeben [...]. In dem Gesange, wo die Poesie bestimmte Affekte durch Worte andeutet, wirkt die magische Kraft der Musik wie das wunderbare Elixier der Weisen, von dem etliche Tropfen jeden Trank köstlicher und herrlicher machen. Jede Leidenschaft - Liebe - Hass - Zorn - Verzweiflung usw., wie die Oper sie uns gibt, kleidet die Musik in den Purpurschimmer der Romantik, und selbst das im Leben Empfundene führt uns hinaus aus dem Leben in das Reich des Unendlichen.⁶³

62 Nell'assai vasta bibliografia hoffmanniana, generale e relativa alla musica, si segnalano: Helmut Göbel, *E.T.A. Hoffmanns Sprache zur Musik*, « E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch», 2, 1994, pp. 78-87; Oliver Huck, *E.T.A. Hoffmann und Beethovens Instrumental-Musik*, in *Ibid.*, pp. 88-99; Abigail Chantler, *E.T.A. Hoffmann's musical aesthetics*, Aldershot, Ashgate, 2006.

63 E.T.A. Hoffmann, *Beethovens Instrumentalmusik*, in *Id.*, *Musikalische Novellen und Aufsätze*, Leipzig, Im Insel Verlag, s.d., p. 41 («Quando si parla della musica come di un'arte autonoma, non si dovrebbe sempre intendere la sola musica strumentale, la qual respingendo ogni aiuto, ogni mescolanza con un'altra arte (la poesia), esprime con purezza l'essenza propria e specifica dell'arte e sola la fa conoscere? La musica è la più romantica di tutte le arti, anzi si potrebbe dire che è l'unica veramente romantica, perché solo l'infinito è il suo oggetto [...]. La musica dischiude all'uomo un regno sconosciuto, un mondo che nulla ha in comune con l'esteriore mondo dei sensi, che gli è attorno, e nel quale lascia tutte le sensazioni definibili con precisione, per abbandonarsi a una inesprimibile nostalgia [...]. Nel canto, dove la poesia accenna con parole ad affetti precisi, la magica forza della musica agisce come il prodigioso elisir dei saggi, poche gocce del quale rendono più prelibata e straordinaria ogni bevanda. Ogni passione – amore – odio – ira – disperazione e così via, mostrataci dall'opera

Ribaltando la concezione illuminista dell'arte imitativa, nella quale è la parola a colmare di senso l'indeterminatezza della musica, è ora la musica con la sua spinta trascendente a dare compimento a ciò che la parola determina per accenni. La «serva fuggitiva» d'un tempo si insedia sovrana nel «regno dell'infinito» e diviene dono per lo spirito dell'uomo:

Wie ist doch die Musik so etwas höchst Wunderbares, wie wenig vermag doch der Mensch ihre tiefen Geheimnisse zu ergründen! Aber wohnt sie nicht in der Brust des Menschen selbst und erfüllt sein Inneres so mit ihren holdseligen Erscheinungen, daß sein ganzer Sinn sich ihnen zuwendet und ein neues, verklärtes Leben ihn schon hienieden dem Drange, der niederdrückenden Dual des Irdischen entreißt? Ja, eine göttliche Kraft durchbringt ihn, und mit kindlichen frommen Gemüte sich dem hingebend, was der Geist in ihm erregt, vermag er die Sprache jenes unbekanntes romantische Geisterreiche zu reden.⁶⁴

Questa estetica musicale dai connotati romantici, che si viene formando fra lo scadere del Settecento e il secondo decennio dell'Ottocento, delinea una condizione della musica che non trova riscontro nella sua realtà e nella pratica coeve. L'orizzonte di riferimento della nuova metafisica musicale è quello filosofico-letterario della Germania settentrionale protestante, lungo l'asse Königsberg-Jena-Berlino, distante dall'epicentro stilistico della musica allora corrente: la Vienna di Franz Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart e Ludwig van Beethoven, artefici di quello che la musicologia in seguito identificherà come il *Wiener Klassik* (classicismo viennese), collocabile nei termini cronologici indicativi 1780-1830. Al *Wiener Klassik* manca per altro la contemporanea elaborazione di una propria estetica, poiché «in Austria e nel Sud cattolico mancavano le premesse fi-

viene rivestita dalla musica con i riflessi purpurei del romanticismo, e pure ciò che s'è provato nella vita ci conduce oltre la vita, nel regno dell'infinito»).

64 E.T.A. Hoffmann, *Ombra adorata!*, in *Ibid.*, p. 36 (« Che cosa tanto meravigliosa è la musica, e quanto poco è dato all'uomo di penetrare i suoi profondi misteri! Ma non abita essa nel cuore dell'uomo e riempie il suo spirito di incantevoli immagini, così che ogni suo senso si volge a esse e una nuova vita radiosa lo sottrae all'oppressione di quaggiù e al soffocante tormento della sua terrena esistenza? Sì, una forza divina lo penetra e abbandonandosi con animo puro e ingenuo a quanto lo spirito suscita in lui, egli è capace di parlare la lingua di quello sconosciuto e romantico regno degli spiriti»). Il titolo del saggio, anch'esso incluso in *Kreisleriana*, deriva (come Hoffmann indica in una nota al titolo) da una celebre aria sostitutiva del soprano Girolamo Crescentini per l'opera *Giulietta e Romeo* (1796) di Nicola Zingarelli.

losofico-letterarie perché potesse nascere una riflessione estetico musicale di un certo respiro». ⁶⁵ Ciò determina il paradosso della convivenza «di una musica classica senza estetica musicale classica e di una estetica musicale romantica senza musica romantica». ⁶⁶

In realtà, all'epoca, non esiste nemmeno il concetto di 'classico' in relazione alla musica. A parlare per primo di un *periodo classico* per la musica è, nel 1836, Amadeus Wendt, professore di filosofia a Lipsia e a Göttingen, studioso di estetica e musicista dilettante. Alcuni suoi scritti sulla musica di Beethoven lasceranno segni importanti sulla critica beethoveniana successiva. ⁶⁷ Wendt è uno dei collaboratori dell'«Allgemeine Musikalische Zeitung», dove pure E.T.A. Hoffmann pubblica i suoi articoli; inoltre, con Robert Schumann, Wendt fonda il periodico «Neue Zeitschrift für Musik», organo delle avanguardie musicali romantiche al quale Schumann affida tutte le sue riflessioni sulla musica propria e del periodo.

Di «classische Periode» Wendt parla in *Über den gegenwärtigen Zustand der Musik, besonders in Deutschland und wie er geworden* («Sullo stato attuale della musica, soprattutto in Germania, e come essa si è sviluppata»):

Mit Beethoven eine Große Epoche herbeigeführt worden ist, eine Epoche, durch welche die weltliche Musik den Gipfel ihrer Energie und Bedeutsamkeit erstieg. Ist eine solche Epoche vorübergegangen und haben die Ideen, welche sie ans Licht rief, in ihrer Unmittelbarkeit das Publikum durchdrungen, dann macht sie die Reflexion auf ihre Wirkung und Bedeutung um so mächtiger geltend, je mehr die Gegenwart bestrebt ist, dieselben in mannichfaltigen Gestalten durchzuarbeiten, andernteils aber das Bedürfnis der Zeit nach neuer Entwicklung hindrängt [...]. Es ist aber unmöglich von der musikalischen Gegenwart zu sprechen, ohne auf die sogenannte classische Periode und die Coryphäen zurückzugehen durch welche sie vorbereitet worden ist. Hier leuchtet uns das Kleeblatt: Haydn, Mozart, Beethoven. ⁶⁸

65 Carl Dahlhaus, *L'estetica musicale romantica e il classicismo viennese*, «Nuova rassegna di studi musicali», II, 1, 1978, p. 47.

66 *Ibid.*, p. 48.

67 Si tratta della serie di articoli sotto il titolo *Gedanken über die neuere Tonkunst, und van Beethovens Musik, namentlich dessen Fidelio* («Riflessioni sulla musica più recente e quella di Beethoven, soprattutto sul Fidelio») pubblicati da Wendt sull'«Allgemeine musikalische Zeitung» nel 1815.

68 Amadeus Wendt, *Über den gegenwärtigen Zustand der Musik, besonders in*

Wendt non è il primo a individuare nel «trifoglio» la sommità di un'epoca musicale. Già nel 1805 Christian Friedrich Michaelis afferma che «in manchen großen Symphonieen von Haydn, Mozart, Beethoven u.a. findet man eine Anordnung, einen Geist, ähnlich dem großen Plan und Charakter eines Heldengedichts»⁶⁹ e Hoffmann cinque anni dopo, nella citata recensione della *Quinta sinfonia* di Beethoven, scrive che

Haydn und Mozart, die Schöpfer der neuern Instrumental-Musik, zeigten uns zuerst die Kunst in ihren vollen Glorie; wer sie da mit voller Liebe anschaute und eindrang in ihr innigstes Wesen, ist – Beethoven. Die Instrumental-Compositionen alle drey Meister athmen einen gleichen romantischen Geist, welches eben in dem gleichen innigen Ergreifen des eigentümlichen Wesens der Kunst liegt.⁷⁰

L'attributo di «romantico» alle opere dei tre musicisti riguarda il loro carattere «progressivo» in relazione all'autonomia della musica «assoluta» strumentale e la capacità di esprimere «con purezza l'essenza propria e specifica dell'arte»; una «purezza romantica» che appartiene in particolare a Beethoven, il quale

erweckt jene unendliche Sehnsucht, die das Wesen der Romantik ist. Beetho-

Deutschland und wie er geworden, Göttingen, In der Dieterichschen Buchhandlung, 1836, pp. 1-3 («Con Beethoven è stata introdotta una grande epoca nella musica, un'epoca nel corso della quale la musica profana ha raggiunto il vertice della sua energia e la sua importanza più significativa. Ora che tale epoca è passata e che le idee lì venute alla luce si sono insinuate nel pubblico fino a divenire familiari, è il momento di riflettere sul loro effetto e sul loro significato, tanto più il presente tende a riprendere quelle idee nelle forme più diverse, mentre le necessità del tempo spingono a nuovi sviluppi [...]. È però impossibile parlare del presente musicale senza riandare al periodo cosiddetto classico e ai corifei che l'hanno preparato. Qui ci illumina il trifoglio: Haydn, Mozart, Beethoven»).

69 Christian Friedrich Michaelis, *Einige Bemerkungen über das Erhabene der Musik* («Alcune osservazioni sul sublime della musica»), «Berlinische Musikalische Zeitung», 46, 1805 («In molte grandi sinfonie di Haydn, Mozart, Beethoven e altri, si trova un ordine, uno spirito affine al grande piano e al carattere di un poema epico»).

70 E.T.A. Hoffmann, *Beethovens Instrumentalmusik*, cit., p. 42 («Haydn e Mozart, i creatori della recente musica strumentale, per primi ci hanno mostrato quest'arte al massimo della sua gloria; chi vi si è accostato in tutta devozione e ne ha afferrato dall'intimo la vera essenza è Beethoven. Le composizioni strumentali dei tre maestri emanano un affine spirito romantico, perché tutti hanno penetrato la specifica essenza dell'arte»).

ven ist ein rein romantischer (eben deshalb ein wahrhaft musikalischer) Componist [...]; dagegen sieht man gewöhnlich in seinen Werken nur Producte eines Genie's, das, um Form und Auswahl der Gedanken unbesorgt, sich seinem Feuer und den augenblicklichen Eingebungen seiner Einbildungskraft überließ. Nicht desto weniger ist er, Rücksichts der Besonnenheit, Haydn und Mozart ganz an die Seite zu stellen. Er trennt sein Ich von dem innern Reich der Töne und gebietet darüber als unumschränkter Herr.⁷¹

Ciò che per il contemporaneo Hoffmann rappresenta in musica il fronte più avanzato e il senso della modernità – e dunque il «romantico» per definizione – un quarto di secolo più avanti diviene per Wendt oggetto di riflessione su un passato in via di storicizzazione e in stretta relazione con un presente proiettato al superamento di quel passato, con il quale però il presente deve continuare fare i conti. Il *Wiener Klassik* rappresenta la fase storica e stilistica nella quale la musica strumentale ha raggiunto la sua piena autonomia, la sua più compiuta espressione, dotandosi di una disciplina formale della massima funzionalità. Nella ventiduesima delle *Lettere sull'educazione estetica dell'uomo* (1795) Friedrich Schiller scrive che «die Musik in ihrer höchsten Veredlung muß Gestalt werden und mit der ruhigen Macht der Antike auf uns wirken»;⁷² ed è proprio in relazione alla forma, nel suo rapporto con i contenuti, che Wendt inquadra i componenti del «trifoglio»:

Bei Haydn nemlich scheint, besonders in seinen Frühern Werken, die Form noch über den Stoff zu herrschen. Sein musikalischer Gedanke unterwirft sich den gegebenen Formen der Tonstücke ohne Zwang; er belebt sie und bildet sie oft zu neuen um [...]. Bei Mozart völlige Durchdringung der Form und des

71 E.T.A. Hoffmann, *Recension*, «Allgemeine musikalische Zeitung», 40, 4 luglio 1810, coll. 633-634 («risveglia quella nostalgia infinita che è l'essenza del romanticismo. Beethoven è un puro compositore romantico (e quindi veramente musicale) [...]; di solito si vede nelle sue opere solo un prodotto del genio che, incurante della forma e del discernimento di pensiero, cede al suo fervore creativo e all'ispirazione istantanea della sua immaginazione. Invece non è da meno di Haydn e Mozart quanto a capacità di controllo. Egli tiene separato il suo io dal dominio interiore dei suoni e lo padroneggia con autorità assoluta»).

72 Friedrich Schiller, *Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen*, 22. Brief, in Id., *Friedrichs von Schiller sämtliche Werke*, vol. XVIII, Stuttgart und Tübingen, Cotta, 1826, p. 115 («La musica nella sua più alta perfezione deve divenire forma ed agire su di noi con la serena potenza dell'antichità»).

Stoffes. Die Form die er Schuf, war der freie Erguß seine harmonischen Seele; der Bau seiner Werke ist durchaus symmetrisch, vermittelt durch Contrast und Wiederholung [...]. Was aber Mozart zum Mittelpunkte der classischen Periode macht, das ist die schönste Vermählung von Gesang und Instrumentalmusik in echt deutschen Sinne [...]. Bei Beethoven, Besonders in seinen Letzen Werken, gewinnt der Stoff das Übergewicht über die Form. Seine Gedanke bringt bis an die Gränzen des hörbaren.⁷³

L'idea di classico delineata da Wendt, senza riferimento alcuno all'antichità, è quella del punto d'arrivo di un processo di sviluppo stilistico iniziato con la metà del secolo XVIII e che con Haydn e soprattutto con Mozart raggiunge, nell'arco di un trentennio, una stabilità esemplare in termini di «unità nella molteplicità, comprensibilità generale e caratteristica determinatezza, semplicità e ricchezza, pienezza di nuove idee musicali e di forme che vengono disciplinate con manuale solidità».⁷⁴ Un equilibrio complessivo la cui formula aurea è quella mozartiana e che già Beethoven, in particolare nell'ultimo decennio della sua produzione (1817-1826), aveva iniziato a compromettere liberandosi – scrive Wendt – da ogni formalismo e percorrendo strade autonome e del tutto nuove («er machte sich frei von allem Formelwesen, überall neu und auf neuen selbstgebrochenen Bahnen wandelnd»). La critica aveva accolto con scetticismo le novità beethoveniane già al loro apparire. Nel 1824 un anonimo recensore aveva commentato così la *Sonata* pianistica op. 109 in mi maggiore (1821):

Es ist nicht zu läugnen, dass er immer mehr in sich hinein tritt, sich mithin immer mehr von der Aussenwelt und von dem entfernt, was nun eben andere Mu-

73 Amadeus Wendt, *Über den gegenwärtigen Zustand der Musik*, cit., pp. 4-6 («In Haydn, in particolare nei suoi primi lavori, la forma sembra ancora prevalere sul contenuto. Il suo pensiero musicale si sottomette senza costrizione alle forme prestabilite dei brani; le anima e spesso le trasforma in nuove [...]. In Mozart, completa penetrazione di forma e contenuto. La forma che ha creato è stata la libera effusione della sua anima armonica; la costruzione dei suoi lavori è in tutto simmetrica, in equilibrio fra contrasto e ripetizione [...]. Ma ciò che rende Mozart il centro del periodo classico è la più bella fusione di canto e musica strumentale nel vero senso tedesco [...]. In Beethoven, specialmente nelle sue ultime opere, la sostanza prende il sopravvento sulla forma. Il suo pensiero giunge ai limiti dell'udibile»).

74 Ludwig Finscher, *il concetto di classico nella musica*, «Nuova rassegna di studi musicali», II, 1, 1978, p. 32.

sikliebhaber beschäftigt und interessiert. Er schliesst nur seine Subjectivität auf und schreibt in seiner Begeisterung immer zu, ohne Rücksicht auf andere.⁷⁵

Ancora più categorica era stata la recensione, pure anonima, dell'ultima sonata di Beethoven, l'op. 111 in do minore (1822):

Möchten Sie, mein Herr Redakteur, den Punkt finden, von welchem aus die Kritik und die allgemein anerkannten Gesetze der Aesthetik gegen diese Neuerungen, gegen diesen Angriff auf die ersten Grundsätze zu vertheidigen sind. Denn wenn die erste Auffassung der Kunstwerke dem Verstande entzogen, wenn es dem Gefühle überlassen wird, den Standpunkt zu fixieren, von dem die Beurtheilung ausgehen soll, wenn Werke, die aller unserer Regeln spotten, so feurige Anhänger gewinnen, so verstumme ich.⁷⁶

Quando nel 1836 Wendt pubblica il suo scritto sul «periodo cosiddetto classico», a quasi dieci anni dalla morte di Beethoven, l'ultima produzione del compositore divide ancora il mondo musicale. Ai molti che non la comprendono e la rifiutano si contrappone la minoranza degli «appassionati seguaci», per i quali l'esperienza creativa beethoveniana è il paradigma di riferimento e il punto di partenza di quella che, in quello stesso anno, il compositore e pianista Ignaz Moscheles definisce, nella sua recensione della *Sonata in fa diesis minore* op. 11 di Robert Schumann, «una nuova tendenza romantica», «ein echtes Zeichen des in unsern Tagen erwachten und um sich greifenden Romantismus» («un vero segno del risvegliarsi e diffondersi del romanticismo ai nostri giorni»):

Die Kunst bleibt nie stehen [...] und so glaubten sich ihre jüngsten Priester berufen, ihr fortzuhelfen, die Grenzen ihres Reichs noch zu erweitern, und da

75 «Berliner allgemeine musikalische Zeitung», 5, 4 febbraio 1824 («Non si può negare che egli si ritiri sempre più in se stesso, sempre più distante dal mondo esterno, e da ciò che riguarda e interessa gli altri amanti della musica. Egli manifesta soltanto la sua soggettività e impone la propria ispirazione, incurante degli altri»).

76 «Berliner allgemeine musikalische Zeitung», 11, 17 marzo 1824 («Potreste voi, mio signor Editore, trovare una posizione dalla quale la critica e le regole estetiche comunemente accettate possano essere difese da queste novità, da questi attacchi ai principi fondamentali. Perché quando la concezione base di un'opera d'arte è sottratta alla ragione, quando si lascia il sentimento a fondamento del giudizio, quando opere che irridono tutte le nostre regole guadagnano tanto appassionati seguaci, allora io rimango in silenzio»).

noch fortzuschreiten, wo Beethoven schon überschritten hatte. Es entwickelte sich eine neue romantische Richtung. Sie bietet schöne Sprossen und Blüten, aber noch zu wenig Früchte, als daß man ihr schon unbedingt den Namen einer Schule zugestehen könnte [...]. Bei ihrem Meister und Vorbilde Beethoven erkennen wir eine solche Entwicklung aus dem Klarsten und Einfachsten heraus bis zur herrlichsten Eigenthümlichkeit und Fülle [...]. Auf diesen hohen, vielleicht höchsten Standpunkt baut die neue Schule ihre Anfänge []. Diejenigen, die sich an die Spitze dieser poetischen Malerei durch Töne stellen, sind Berlioz, Liszt, Hiller, Chopin, Florestan und Eusebius.⁷⁷

Nel 1836 i «giovani sacerdoti» elencati nell'articolo hanno da poco compiuto venticinque anni (tranne il francese Berlioz, nato nel 1803) e con le loro creazioni mettono in esecuzione l'intento di andar oltre i modelli fissati dalla generazione precedente, quella del *Wiener Klassik*. Questa «nuova tendenza romantica» va iscritta nel clima del più generale fermento ideologico e artistico propagatosi in Germania sulla scia della rivoluzione parigina del luglio 1830. A farsene portavoce in ambiente tedesco è Heinrich Heine con le sue corrispondenze dal *Salon* di Parigi del 1831 (oltre trecento i dipinti in mostra) inviate all'«Ausburger Allgemeine Zeitung» e poi raccolte in *Französische Malerei* (1834). Il movimento *Junges Deutschland* (La Giovane Germania), promotore di una nuova letteratura politicamente impegnata, riconosce in Heine il proprio alfiere, il mediatore capace di tradurre per la realtà culturale tedesca il senso della francese Rivoluzione di luglio. Le spinte al rinnovamento politico e artistico rendono ancor più profonda l'ideale linea di demarcazione generazionale tracciata dalla scomparsa a distanza ravvicinata di tre delle più

77 I[gnaz] M[oscheles], *Pianoforte Sonate Clara zugeeignet von Florestan und Eusebius Op. XI*, «Neue Zeitschrift für Musik», 25 ottobre 1836 («L'arte non può star ferma [...] e così i suoi più giovani sacerdoti si sentirono chiamati a soccorrerla per ampliare i confini del suo regno e farla progredire oltre i limiti che Beethoven aveva già varcato. Si sviluppa così una nuova tendenza romantica. Essa offre bei germogli e fiori, ma ancora troppo pochi frutti per poterla definire una scuola [...]. Nel loro maestro e modello Beethoven riconosciamo un tale sviluppo, dalla maggior chiarezza e semplicità alla più splendida particolarità e ricchezza [...]. Su questa alta, forse altissima prospettiva la nuova scuola fonda il proprio inizio [...]. Quelli che stanno al vertice di questa poetica pittura in suoni sono Berlioz, Liszt, Hiller, Chopin, Florestano ed Eusebio»). Sotto i nomi di Florestano ed Eusebio, i due *alter ego* letterari di Schumann, la Sonata viene pubblicata nel 1837. Moscheles asseconda l'autore sostituendone il nome nell'articolo con quello della coppia fittizia.

rappresentative personalità della cultura tedesca del tempo: Beethoven nel 1827, Hegel nel 1831, Goethe nel 1832. È la fine di un'epoca e Heine ne stila l'epilogo:

Meine alte Prophezeiung von dem Ende der Kunstperiode, die bey der Wiege Goethes anfang und bey seinem Sarge aufhören wird, scheint ihre Erfüllung nahe zu seyn. Die jetzige Kunst muß zu Grunde gehen, weil ihr Prinzip noch im abgelebten, alten Regime, in der heiligen römischen Reichsvergangenheit wurzelt. Deshalb, wie alle welken Überreste dieser Vergangenheit, steht sie im unerquicklichsten Widerspruch mit der Gegenwart. Dieser Widerspruch und nicht die Zeitbewegung selbst ist der Kunst so schädlich.⁷⁸

Il celebre proclama di Heine sulla «fine del periodo artistico» trova precisa corrispondenza nella dichiarazione programmatica *Zur Eröffnung des Jahrganges 1835* («Per l'apertura dell'annata 1835») pubblicata da Robert Schumann il 2 gennaio sulla «Neue Zeitschrift für Musik»:

L'epoca dei complimenti reciproci s'avvia poco per volta verso la tomba. Confessiamo che non vogliamo in alcun modo concorrere alla sua rinascita. Chi non ha il coraggio di attaccare a fondo il lato cattivo di una cosa, difende il bene solo a metà [...]. O artisti, specialmente voi, compositori, non potete credere come eravamo felici quando potevamo lodarvi senza misura. Conosciamo benissimo il linguaggio col quale si dovrebbe parlare dell'arte nostra – quello della benevolenza; ma con tutta la buona volontà non sempre si può lasciar agire la benevolenza, se si deve favorire gli ingegni o tener indietro i non ingegni. Nel breve tempo della nostra attività abbiamo fatto parecchie esperienze. I nostri principi erano stati stabiliti fin dall'inizio; e sono semplici: ricordare con insistenza l'epoca antica e le sue opere, attirare l'attenzione sul fatto che solo a una sorgente così pura si possono rafforzare nuove bellezze artistiche – in seguito combattere il tempo recentemente trascorso come un tempo anti

78 Heinrich Heine, *Französische Malerei*, in Id., *Sämtliche Werke* (Düsseldorfer Heine-Ausgabe), hg. von Manfred Windfuhr, 16 Bände, Hamburg, Hoffmann und Campe, 1973-1997, vol. 12/1, 1980, p. 47 («La mia antica profezia sulla fine del periodo artistico che iniziò alla culla di Goethe e terminerà alla sua bara, sembra essere vicina a compiersi. L'arte attuale deve decadere, poiché il suo principio è ancora radicato nell'estinto antico regime, nel passato del Sacro Romano Impero. Perciò come tutti gli appassiti residui di questo passato, essa si trova in spiacevole contraddizione con il presente. Questa contraddizione, e non il mutare dei tempi in sé, è tanto dannosa per l'arte»).

artistico, perché non aveva altro intento che quello di aumentare la virtuosità esteriore; preparare e affrettare infine l'avvento di una nuova età poetica.⁷⁹

Anche per la musica è dunque l'inizio di un'età nuova; 'poetica' nel senso schumanniano di ciò che dal profondo dello spirito risale alla musica, la carica di vibrazioni interiori e rende ogni creazione unica e inimitabile; comunque progressiva nella sua costante tensione verso un 'oltre' dall'indefinibile essenza (ancora l'herderiano «regno di cose oscure»). Più che mai ora la musica strumentale è l'«arte indipendente e libera», soggetta soltanto alle proprie leggi interne, di cui parlava Tieck:

Per ciò che riguarda la difficile questione in generale, fino a che punto cioè la musica strumentale possa giungere alla rappresentazione di pensieri e di avvenimenti, molti vi si affannano troppo intorno. Si sbaglia di certo se si crede che i compositori si mettano innanzi penna e carta nel misero proposito d'esprimere, descrivere e colorire questa cosa o quella; ma però non si tengano in troppo poco conto gli influssi casuali e le impressioni dall'esterno. Inconsciamente, accanto alla fantasia musicale continua ad operare sovente un'idea [...] tiene fermi in mezzo ai suoni ed ai toni certi contorni che col nascere della musica possono prender consistenza e svilupparsi in chiare forme. Ora, quanto più gli elementi affini della musica portano in sé i pensieri o le immagini prodotte con l'aiuto dei suoni, tanto più poetica o plastica sarà l'espressione della composizione, e quanto più fantastica e penetrante è la concezione del musicista, tanto più la sua opera solleverà e commuoverà [...]. L'essenziale rimane se la musica senza testo e commento valga in sé qualcosa, e principalmente, se in essa vi sia del genio.⁸⁰

Coniugare «Verità e Poesia» è il fine del *Davidsbund* (Lega dei fratelli di Davide) che nella fantasia di Schumann⁸¹ raccoglie il fronte progressista contro il filisteismo pedante e conformista dei luoghi comuni musicali, del superficiale virtuosismo da salotto ancora piuttosto diffuso nel gusto d'inizio Ottocento. Questo nuovo romanticismo militante e ideologicamente impegnato nel rivendicare la propria identità e originalità artistica

79 Robert Schumann, *La musica romantica*, prefazione e traduzione di Luigi Ronga, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1958, pp. 31-32.

80 *Ibid.*, pp. 60-61.

81 *Ibid.*, p. 16: «E qui sia fatta menzione d'una lega ch'era più che segreta, perché esisteva soltanto nella testa del suo fondatore».

anche contro le convenzioni imposte dalla collettività,⁸² è pienamente consapevole che

Le musicien innovateur est condamné à attendre une génération suivante pour être d'abord entendu, puis écouté [...] il ne peut guère espérer de conquérir un public de son vivant; c'est-à-dire, de voir le sentiment qui l'a inspiré, la volonté qui l'a animé, la pensée qui l'a guidé, généralement comprises, clairement présentes à quiconque lit ou exécute ses œuvres.⁸³

Come già D'Alembert quasi un secolo prima, anche Schumann ritiene che la musica sia «l'arte che s'è sviluppata più tardi». Perciò l'ascoltatore meno preparato, rimasto legato agli elementari stati d'animo cui in origine la musica limitava il proprio ambito espressivo, non è in grado di cogliere le ben più sottili varietà di sensazioni che il progresso soprattutto nel linguaggio armonico permette ora di rappresentare; e ciò rende di difficile comprensione le opere di autori in tal senso più avanzati.⁸⁴

Questa generazione musicale non vive tuttavia l'insanabile dissidio esistenziale fra idealità artistica e realtà sociale dei *Kapellmeister* letterari di Wackenroder e Hoffmann. Anzi, il senso del 'poetico' in musica è individuato proprio nell'intreccio fra arte e vita: «tutto ciò che accade nel mondo, la politica, la letteratura, le persone; rifletto a modo mio su tutto ciò che vuole trovare uno sfogo, una via d'uscita mediante la musica»,⁸⁵ scrive Robert Schumann; e ancora annota: «Non posso soffrire coloro la cui vita non è in armonia con le opere» e «L'artista si tenga in equilibrio con la vita; altrimenti si troverà in una posizione difficile».⁸⁶

82 Cfr. Leonard B. Meyer, *Music and Ideology in the Nineteenth Century*, in McMurrin, Sterling M. (ed.), *The Tanner Lectures on Human Values*, Salt Lake City, University of Utah Press, 1985, pp. 23-52; ed. digitale <https://tannerlectures.utah.edu/documents/ato-z/m/meyer85.pdf> (consultato il 7 febbraio 2018).

83 Franz Liszt, *Chopin*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1890⁴ [1850], pp. 14-15.

84 «La musica è l'arte che si è sviluppata più tardi; i suoi inizi furono le semplici disposizioni della gioia e del dolore (modo maggiore e minore); anzi, il meno colto non pensa che possano esistere passioni più determinate, perciò gli è così difficile la comprensione di tutti i maestri più individuali (di Beethoven, di Franz Schubert). Coll'approfondirsi nei segreti dell'armonia si è riusciti ad esprimere le più fini sfumature del sentimento» (Robert Schumann, *La musica romantica*, cit., p. 29).

85 Lettera del 13 aprile 1838 a Clara Wieck (che Schumann sposerà nel 1840), cit. in Arnfried Edler, *Schumann e il suo tempo*, Torino, EDT, 1991, p. 57.

86 Robert Schumann, *La musica romantica*, cit., pp. 24-25.

Di fatto

la musica degli anni 1830-1840 era esplicitamente aggrovigliata con l'arte, la letteratura, la politica e la vita privata [...]. La richiesta di autonomia artistica avanzata per la musica verso la fine del XVIII secolo [...] non fu né sostenuta concretamente né abbandonata dalle generazioni successive: piuttosto si cercò di includere una porzione della vita e dell'esperienza personali dell'artista in quella richiesta, di trasformare una parte del suo mondo in un oggetto artisticamente indipendente.⁸⁷

La musica si alimenta così di significati impliciti, di allusioni esistenziali, di suggestioni letterarie che si intessono in filigrana alle trame sonore e ne divengono parte integrante; sorta di *innere Stimmen*, voci interiori⁸⁸ che fanno da guida segreta al processo compositivo e spesso lo indirizzano su percorsi formali alternativi rispetto a quelli canonici dello stile classico, che rimangono comunque modelli di riferimento anche lungo tutto il XIX secolo. Remoto nel tempo il settecentesco principio della *imitation* che cercava di fissare nella determinatezza della parola le impressioni «leggere e fuggitive» della musica, ora più che mai il linguaggio dei suoni appare irriducibile a quello concettuale per la sua natura 'poetica' che fa della musica «il linguaggio più universale, da cui l'anima è liberamente, indeterminatamente eccitata; ma essa si sente nella sua patria».⁸⁹

87 Charles Rosen, *La generazione romantica*, a cura di Guido Zaccagnini, Milano, Adelphi, 1995, p. 14.

88 Come *Innere Stimme* è indicato un terzo pentagramma con propria linea melodica inserito fra i due ordinari dello spartito pianistico nella seconda sezione di *Humoreske* op. 20 (1839) di Schumann. Tale linea, non destinata all'esecuzione, costituisce come una traccia intima per l'esecutore.

89 Robert Schumann, *La musica romantica*, cit., p. 24.