

CLAUDIO BOLZAN

Una musica per gli occhi

*Musica e paesaggio
nella Germania tra Sette e Ottocento*



INDICE SOMMARIO

<i>Introduzione</i>	1
-------------------------------	---

PRIMA PARTE

Una musica per gli occhi

Capitolo Primo

«Una moltitudine di incanti». Preludio inglese	7
Da «paese di sogno» a «luogo delle Muse»: l'esperienza musicale del paesaggio in Germania tra Pietismo, Empfindsamkeit e Klassik.	14
«La più bella composizione»: il giardino di Johann Friedrich Reichardt a Giebichenstein.	43
«L'arpa eolia della creazione»: musica e paesaggio tra sogno e poesia nel- l'opera narrativa di Jean Paul	51

Capitolo Secondo

Un «simultaneo concerto di armonie»: Musica, paesaggio e architettura nel primo Romanticismo tedesco (1795-1825)	73
Ancipazioni, presupposti, percorsi	75
La fiaba tra arabesco e opera d'arte totale.	87
Esperienze pittoriche e suggestioni architettoniche.	98

SECONDA PARTE

Il paesaggio nell'esperienza liederistica

Capitolo Primo

«Helige Nacht»: Il Lied schubertiano tra suggestioni paesaggistiche e ten- sioni spirituali.	115
---	-----

Capitolo Secondo

Eichendorff e Lenau tra Felix e Fanny Mendelssohn e Robert Schumann.	141
Felix e Fanny Mendelssohn	141
Robert Schumann	149

<i>Epilogo</i>	161
--------------------------	-----

INTRODUZIONE

È doveroso precisare che il presente volume nasce dalla sintesi di almeno tre saggi diversi apparsi nell'arco di un decennio nella Nuova Rivista Musicale Italiana, pubblicata dalla RAI, ma attualmente non più in circolazione. Lo scopo di questa operazione di risistemazione e, almeno in parte, di rifacimento e riscrittura deriva dalla consapevolezza che l'immenso lavoro legato alla realizzazione di queste ricerche sarebbe col tempo andato perduto o dimenticato, mentre una loro ripresa e rielaborazione in un volume avrebbe potuto contribuire a far maggiormente circolare risultati che, almeno per il momento, non sembra abbiano trovato in Italia rispondenza e sviluppi ulteriori pur offrendo prospettive estetiche di notevole interesse.

Nessuno di questi saggi è stato qui ripreso senza apportare gli opportuni ampliamenti, gli aggiornamenti bibliografici (riportati solo nelle note, dato che una bibliografia finale sarebbe stata solo ripetitiva e superflua) senza correggere alcuni dati, senza apportare, insomma, le necessarie miglurie. La parte dedicata al Lied è invece quasi interamente nuova, pur essendomi avvalso di altri miei studi, utilizzando nel contempo i risultati delle ricerche e della pubblicistica più recenti.

Il volume è stato diviso in due parti (precedute da un "Preludio inglese"): la prima tratta delle teorie filosofico-estetiche, delle opere poetiche e dei testi letterari in prosa nei quali l'esperienza della natura, del paesaggio e del giardino viene sempre più vissuta non solo in termini pittorici o architettonici, ma anche poetico-

musicali e etico-spiritualistici, per cui la visione di un paesaggio (anche solamente dipinto) diventa la percezione di una “musica per gli occhi” (espressione coniata da Jacobi, ma ripresa da diversi altri scrittori e pensatori, si pensi solo a Kleist e a Schleiermacher) dovuta alle forme vegetali, alle luci, ai colori che si avvicinano nel corso delle stagioni, dando origine nello stesso tempo ad uno slancio spesso religioso: tutto questo avviene in un’epoca storica che gradualmente sta trapassando dall’Illuminismo al Romanticismo: ed è in quest’ultimo movimento che la natura acquista una dimensione profondamente spirituale (la natura, insomma, altro non sarebbe che la concreta manifestazione dello spirito, come sostenevano Schelling e Hegel), mentre in ambito artistico inizia a svilupparsi il genere *liederistico*, nel quale la sintesi tra poesia e musica diventa, nei casi migliori, assoluta, coinvolgendo testi nei quali la natura e il paesaggio sono spesso protagonisti, tradotti dai vari musicisti con soluzioni musicali che acquistano il più delle volte una valenza profondamente simbolica proprio in relazione alle immagini legate al paesaggio e ai suoi rapporti con l’uomo e con i suoi stati d’animo e la sua sensibilità religiosa.

La seconda parte del volume è quindi dedicata ad alcune figure esemplari nell’evoluzione del Lied ispirato alla natura, necessariamente tenendo come punto di riferimento solo alcuni autori e alcune opere: Schubert, in particolare, nel quale il Lied acquista anche una componente spiritualistica (soprattutto nella sua prima fase creativa) e religiosa tese sempre più verso forse sempre personali di panteismo. Fondamentale poi la poesia di Eichendorff utilizzata da Felix e Fanny Mendelssohn e, ancor più, da Robert Schumann, il cui *Liederkreis* Op. 39 è interamente incentrato su questo poeta e sulle sue tematiche naturalistiche, ora fresche e palpitanti, spesso notturne, ancor più spesso intrise di inquietudini: tematiche elaborate musicalmente in forme, soluzioni, risvolti contrastanti, spesso anche diversissimi tra loro. Un altro poeta che, sul limitare della stagione romantica, si affaccia all’universo *liederistico* è Nikolaus Lenau, i cui testi, spesso profondamente malinconici, non sfuggirono alla sensibilità di Mendelssohn e di Schumann, tanto che quest’ultimo concepì, verso gli ultimi anni

della sua breve vita un vero e proprio ciclo imperniato sui versi dello scrittore, forse alcuni dei *Lieder* più cupi e tormentati della sua produzione. Ormai gli entusiasmi della prima stagione romantica stanno lasciando campo libero a una visione del mondo più disincantata e pessimistica, meno propensa ad abbandonarsi agli slanci idealistici e a concezioni artistiche di matrice spiritualistica. La natura è ora vista con gli occhi del positivismo e sono le scoperte tecnico-scientifiche a creare nuovi entusiasmi e aspettative. Ormai il decadentismo è alle porte, anche come reazione allo stesso positivismo sempre più dilagante e in questo contesto tanto complesso la natura e il paesaggio diventano una rete di simboli tesi a rendere esplicito ciò che la ragione e la scienza con riescono a cogliere, come aveva ben capito in Francia Charles Baudelaire.

Dedico questo libro a Virginia e Irene, l'affetto, la simpatia e i sorrisi delle quali hanno accompagnato la nascita, gli sviluppi e la conclusione dell'intero lavoro.

CAPITOLO PRIMO

«Una moltitudine di incanti». *Preludio inglese.*

Tra il XVII e il XVIII secolo si assiste in tutta Europa ad un profondo cambiamento nella percezione della realtà e nella concezione della natura, cambiamento dovuto soprattutto a quella *rivoluzione scientifica* di marchio galileiano, secondo la quale ogni fenomeno doveva essere tradotto in formule matematiche verificabili sperimentalmente. In questo contesto, l'intero universo veniva tradotto in caratteri numerici ormai totalmente privi della dimensione metafisico-religiosa di stampo pitagorico e neoplatonico (assai viva, oltre che artisticamente feconda, nella cultura rinascimentale), determinando una teoresi disincantata e sempre più divergente rispetto ad una *sensibilità estetica* capace di cogliere e dar voce sostanziale a tutto ciò che nell'esperienza quotidiana sembrava sfuggire al puro calcolo, alla fredda astrazione numerica⁽¹⁾. Se la «nuova scienza» aveva contribuito all'affermarsi di un sempre maggior interesse nei confronti della realtà naturale (interesse largamente diffuso nel Rinascimento, come dimostra anche la graduale emancipazione del paesaggio nell'arte pittorica), non riu-

⁽¹⁾ Su queste problematiche si veda soprattutto PAOLO D'ANGELO, *Estetica della natura. Bellezza naturale, paesaggio, arte ambientale*, Laterza, Roma-Bari 2001, pp. 24-35. Sulle concezioni neoplatoniche nell'età rinascimentale e sulla nascita della «nuova scienza» è sempre fondamentale EUGENIO GARIN, *La cultura del Rinascimento*, il Saggiatore, Milano 1996, soprattutto le pp. 115-142.

sciva poi a dar conto a tutto ciò che di sacro, di conturbante, di misterioso emergeva dalla contemplazione del creato: si scopre insomma che non tutto nella natura è “rettilineo”, perfettamente compiuto, razionale, chiaramente quantificabile, riconducibile quindi ad un quadro di assoluta armonia e rappresentabile in una serie di freddi rapporti cifrati. Nel suo legame col mondo esterno, ad esempio, l'uomo è messo di fronte ad esperienze (non di rado conturbanti) che sfuggono alla riflessione scientifica e che denotano una dimensione estranea a quella razionalmente ordinata e globalmente armoniosa (non senza la base religiosa del messaggio biblico) prospettata dal metodo d'indagine e dalle speculazioni filosofiche di matrice cartesiana e leibniziana⁽²⁾. Non a caso, tra Sei e Settecento – soprattutto in Inghilterra – la pubblicistica filosofico-scientifica si infoltisce di contributi tesi a fornire una “giustificazione” teoretica di questa esperienza *diversa* della natura, nella quale quest'ultima diventa fonte e teatro di emozioni profonde, a loro volta indicative di un radicale cambiamento di gusto, di mentalità, di cultura: dalle opere del cartesiano Thomas Burnet (1635-1715) e, ancor più, di John Dennis (1657-1734), sul finire del Seicento, a quelle di Anthony Ashley Cooper, conte di Shaftesbury (1671-1713), di Joseph Addison (1672-1719), di George Berkeley (1685-1753), di Francis Hutcheson (1694-1747), agli inizi del Settecento, si profila una nuova visione del mondo, nella quale ad un rapporto di tipo oggettivo si affianca gradualmente un approccio di tipo soggettivo, sentimentale, affettivo, culminante nelle teorie estetiche sul *sublime* approfondite e ampiamente diffuse in tutta Europa soprattutto attraverso la riflessione di Edmund Burke (1729-1797)⁽³⁾, nella cui opera filosofico-estetica (ci riferiamo alla

(2) Particolarmente significativa, al riguardo, l'approfondita analisi contenuta in PAOLA GIACOMONI, *Il laboratorio della natura. Paesaggio montano e sublime naturale in età moderna*, Franco Angeli, Milano 2001, in part. le pp. 24-63. Sulla visione cosmologica di Leibniz si vedano le pp. 65-72.

(3) L'interesse per il *Sublime* prende avvio soprattutto con la diffusione del trattato *perì hýpsos* dello pseudo-Longino. Sugli autori menzionati è disponibile un'ampia bibliografia anche in lingua italiana. Per uno sguardo d'insieme si vedano VITTORIO ENZO ALFIERI, *Momenti e problemi di storia dell'estetica*, Marzorati, Milano 1959; ELIO FRANZINI, *L'estetica del settecento*, il Mulino, Bologna

CAPITOLO SECONDO

Un “simultaneo concerto di armonie”: Musica, paesaggio e architettura nel primo Romanticismo tedesco (1795-1825)

L'avvento della *Frühromantik* sul limitare del Settecento introdusse nell'universo culturale europeo quello che può essere considerato uno dei temi più fecondi del pensiero estetico: vale a dire l'unità di tutte le arti quale mezzo più efficace per la rivelazione (o, meglio, per la divinazione) di quell'Assoluto solo parzialmente (o debolmente) evocato dalle singole esperienze creative: un argomento per certi aspetti già annunciato da precedenti autori e presente in alcuni scritti di Schiller, come in precedenza accennato e come vedremo più avanti. Spetta però a Novalis e a Friedrich Schlegel il merito di aver messo lucidamente a fuoco le potenzialità metafisiche di una sintesi, il cui scopo fondamentale si configurava come la piena attuazione della poesia intesa come essenza suprema, e spirito, di ogni singola disciplina, “sacro soffio” per il quale ogni artista autenticamente ispirato diviene l'artefice di un universo, di una totalità organica capace di far presagire il divino ovunque sotteso nella realtà naturale (ma irraggiungibile per altre vie e con altri strumenti). In questo contesto

I misteri più segreti di tutte le arti e scienze appartengono alla poesia. Da essa tutto è uscito, ad essa tutto deve rifluire. In uno stato ideale dell'umanità ci sarebbe solo poesia, formando allora le arti e le scienze tuttavia un'unità. Nelle nostre condizioni solo il vero poeta sarebbe un uomo ideale e un artista universale⁽¹⁾.

⁽¹⁾ Il brano è ricavato dal dialogo di Friedrich Schlegel *Gespräch über die Poesie*, pubblicato a Berlino nella rivista “Athenäum” nel 1800. Per la cit. cfr. FRIEDRICH SCHLEGEL, *Dialogo sulla poesia*, trad. it. in *Frammenti critici e scritti di*

Date queste premesse e queste convinzioni non stupisce che per Novalis tutte le arti concorrano alla realizzazione di un unico spirito e di un unico mondo⁽²⁾, divenendo così un solo strumento in grado di rappresentare ciò che è invisibile⁽³⁾. Poesia, musica, pittura, plastica e architettura rappresentano dunque i diversi aspetti di un'unica realtà spirituale che si manifesta in gradi e direzioni diverse: "Sono elementi inscindibili, riuniti in ogni libero ente artistico e soltanto, secondo la loro natura, in proporzioni diverse"⁽⁴⁾.

Fin qui non emergono particolari novità speculative, trattandosi di concetti e di linee di pensiero più volte analizzati anche in sede musicologica⁽⁵⁾. È il caso tuttavia di sottolineare che questa

estetica, a cura di Vittorio Santoli, Sansoni, Firenze 1967, p. 202. Si veda anche la più recente trad. di Andreina Lavagetto in FRIEDRICH SCHLEGEL, *Dialogo sulla poesia*, Einaudi, Torino 1991, p. 46. Nell'opera di Schlegel sono numerosi i riferimenti all'unità dei generi poetici e, più in generale, delle arti, come nel seguente frammento del 1797: "Dalla tesi: non vi devono essere arti particolari, si deduce l'unificazione di tutte le arti" (FRIEDRICH SCHLEGEL, *Frammenti critici e poetici*, ed. it. a cura di Michele Cometa, Einaudi, Torino 1998, p. 117). Per un'ampia sintesi del pensiero e delle poetiche schlegeliane rimandiamo, oltre alle introduzioni delle opere sopra citate, al puntuale ERNST BEHLER, *Romanticismo*, ed. it., La Nuova Italia, Firenze 1997, in part. le pp. 81-106.

(2) Si legga al riguardo il frammento n. 1093, in NOVALIS, *Frammenti*, ed. it. a cura di Ervino Pocar, Rizzoli, Milano 1987, p. 280.

(3) Cfr. il frammento n. 1208, in NOVALIS, *op. cit.*, pp. 305-306.

(4) Cfr. il frammento n. 1198, in *Ibidem*, p. 303. È in questo senso che si deve intendere l'affermazione secondo la quale "Musica, scultura e poesia sono sinonimi" (*Ibidem*, pag. 320).

(5) Già nel 1947 Alfred Einstein aveva dedicato all'argomento alcuni paragrafi della sua monografia *Music in the Romantic Era*: cfr. ALFRED EINSTEIN, *La musica nel periodo romantico*, ed. it., Sansoni, Firenze 1978, pp. 31-47. Una recente, fondamentale ricognizione sulle pratiche sinestetiche ottocentesche nell'ambito delle arti figurative è stata attuata in AA.VV., *Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Europäische Utopien seit 1800*, Verlag Sauerländer, Bern (Aarau) 1983 (si tratta di un ponderoso volume contenente, oltre ad una serie di saggi di diverso autore, anche una ricca antologia di documenti e un interessante apparato iconografico). Per una aggiornata sintesi filosofica di queste tematiche si rinvia a PAOLO D'ANGELO, *L'estetica del Romanticismo*, il Mulino, Bologna 1997 (in part. le pp. 182-191) e RÜDIGER SAFRANSKI, *Il Romanticismo*, ed. it., Longanesi, Milano 2011. Utile anche FRANCO RELLA, *L'estetica del Romanticismo*, Donzelli Editore, Roma 1997.

CAPITOLO PRIMO

“Helige Nacht”: Il Lied schubertiano tra suggestioni paesaggistiche e tensioni spirituali

La concreta sintesi artistica di paesaggio poesia e musica trova il suo terreno di elezione, in particolare, nella produzione liederistica, produzione che, nel primo Ottocento, invase tutti i settori della vita musicale, penetrando anche all'interno delle più grandi e complesse composizioni teatrali e strumentali. In effetti il genere liederistico (sia solistico che corale) può essere considerato la tipica espressione dell'universo romantico e il risultato più significativo della proliferazione e della diffusione delle teorie sui rapporti tra la musica, il paesaggio naturale (insieme al giardino e all'architettura) e la poesia in una dimensione spesso mistico-religiosa, come, del resto, avevano sintetizzato Solger, Schinkel, Schlegel, Carl Gustav Carus. Non meraviglia, dunque, che il *Lied* si elevasse da genere minore, qual era nella seconda metà di Settecento, a strumento per l'esperienza del sublime naturale, così come non deve destare meraviglia il fatto che fosse “la poesia lirica incentrata su soggetti paesaggistici a essere la principale fonte di ispirazione nello sviluppo del Lied e a conferire alla musica vocale quella nobiltà che sino ad allora era stata riservata all'opera e all'oratorio”⁽¹⁾. Proprio tale poesia, anzi, divenne la chiave di volta per l'effettiva realizzazione artistica di

(1) CHARLES ROSEN, *La generazione romantica*, cit., p. 156.

ciò che era stato teorizzato dai filosofi o era stato soggetto per gli scrittori.

Ma che tipo di paesaggio è quello che emerge nella maggior parte dei *Lieder*: colline, monti, fiumi, ruscelli, laghi, cascate, foreste, albe rugiadesse, crepuscoli suggestivi, notti brulicanti di stelle o illuminate dalla luna sono in genere i soggetti principali compresi in testi, a volte brevissimi, a volte assai lunghi, nei quali il paesaggio non è quasi mai fine a se stesso, ma autentico specchio dell'animo umano o testimone delle sue vicende, un animo spesso tormentato ed inquieto, incline alla più profonda malinconia, dominato da passioni laceranti, disilluso, evocatore di malinconici ricordi di un tempo felice irrimediabilmente perduto. In Schubert, come vedremo, il paesaggio diventa anche occasione per un'intima ricerca di matrice spirituale, approdando a soluzioni panteistiche, oppure suggerendo slanci mistico-religiosi e sommesse preghiere. Ha scritto con la ben nota lucidità e profondità di penetrazione Claudio Magris: "Se il Lied dice l'attimo di consonanza col mondo, esso dice anche appunto che quest'armonia dura solo un attimo e poi dilegua, e dà voce al dolore di questa brevità e di questo distacco, alla malinconia della lontananza e della solitudine. Nel *Re di Tule*, nella *Notte di luna* o *Tu sei come un fiore* sentiamo risuonare anche tutto ciò che non abbiamo, che ci è balenato per un istante e che poi abbiamo perduto o che esiste nella nostalgia di qualcosa che non c'è mai stato" (2).

Come ha puntualmente indicato Charles Rosen, è la raccolta liederistica *An die ferne Geliebte* di Beethoven, realizzato nel 1816, a costituire il primo ciclo organico incentrato sul paesaggio inteso come richiamo di un'esperienza passata "all'interno del presente" in un clima espressivo globale intriso di sommesa malinconia (3). È tuttavia con Franz Schubert che il Lied diventa il perno dell'intera sua esperienza creativa, entro la quale la presenza del paesaggio è resa in termini musicali intimamente pervasi

(2) AA.Vv., *Lieder*, Prefazione di Claudio Magris, Testi introduttivi di Giuseppe Bevilacqua e Martin Just, a cura di Vanna Massarotti Piazza, Vallardi / Garzanti, Milano 1982.

(3) *Ibidem*, p. 199.

CAPITOLO SECONDO

Eichendorff e Lenau tra Felix e Fanny Mendelssohn e Robert Schumann

Felix e Fanny Mendelssohn

Dopo Schubert, diversi nuovi grandi poeti si affacciano con significativa frequenza nell'universo liederistico in alcuni dei massimi esponenti del Romanticismo musicale tedesco, in particolare Felix Mendelssohn con la sorella maggiore Fanny Mendelssohn Hensel e Robert Schumann. I poeti più significativi riguardo la sensibilità paesaggistica di questi compositori sono Joseph von Eichendorff (1788-1857) e Nikolaus Lenau (1802-1850). Per il primo, il paesaggio naturale (fatto soprattutto di fiumi, boschi, foreste attraversate da viandanti e cacciatori e giardini incantati, spesso evocati talvolta in arcane ambientazioni notturne) è vissuto con rugiadosa freschezza, evidenziando magiche apparizioni, vibrazioni e misteriose evocazioni, anche musicali, che sembrano elevarsi dalle piante o dai fiori se solo si riuscisse a trovare una formula segreta: "Schläft ein Lied in allen Dingen / Die da träumen fort und fort, / Und die Welt hebt an zu singen, / Triffst du nur das Zauberwort" (Dorme un canto in ogni cosa / che qua sogna senza fine, / e a cantare prende il mondo / se la formula indovini) afferma un suo testo famosissimo⁽¹⁾. In una altrettanto suggestiva pagina del racconto *Das Marmorbild* (La statua di marmo, 1817) leggiamo:

⁽¹⁾ JOSEPH VON EICHENDORFF, *Poesie scelte*, ed. it. a cura di Remo Fasani, Crocetti Editore, Milano 2002, pp. 72-73.

EPILOGO

Come abbiamo visto, con l'avvento del Romanticismo la natura e il paesaggio cessano di essere un semplice sfondo delle azioni umane o un sistema meccanico di forze per acquisire una dimensione ben altrimenti profonda, tale da introdurre l'uomo nella sfera del sacro, al punto che nella rappresentazione della natura le arti dovrebbero unire le loro forze per attingere anche a questa esperienza mistica. August Wilhelm Schlegel, nel dialogo *I dipinti*, scritto insieme a Caroline Michaelis, aveva affermato: "Così si dovrebbero avvicinare le arti tra di loro e cercare passaggi dall'una all'altra. Le statue si animerebbero forse in dipinti [...], i dipinti diventerebbero poesie, le poesie musiche; e chissà? Una musica sacra solenne potrebbe innalzarsi, a sua volta, come un tempio verso l'alto" ⁽¹⁾. Da queste convinzioni si svilupparono due tendenze tra loro complementari, aventi come elemento centrale proprio la musica: da un lato la natura, il paesaggio (anche pittorico), i grandi parchi all'inglese davano vita ad una vera e propria "musica per gli occhi", derivante dalle combinazioni di luci, colori, sfumature, atmosfere; dall'altro il tentativo di tradurre le immagini paesaggistiche in una musica concreta, come avvenne, in particolare, con il Lied, già a partire da Beethoven, ma soprattutto con Schubert, Mendelssohn, Schumann, continuando poi fino alla fine del secolo con autori come Brahms, Wolf, Mahler, Strauss, per citare solo alcuni nomi tra i più significativi. Bisogna

⁽¹⁾ PAOLO D'ANGELO (Antologia a cura di), *La natura e il sacro. Teorie romantiche della pittura*, Guerini Studio, Milano 2000, p. 57.