

MARCO ROSIN

il Lied



tra radici poetiche

e visioni trascendenti

LE ARMONIADI

NUOVE MUSICHE

Le Armonîadi *Saggi*

© Nuove Musiche, Biella

I edizione: 2009

ISBN: 979-12-210-4669-4

Tutti i diritti riservati.

Vietata la riproduzione, anche parziale e con qualsiasi mezzo, se non preventivamente autorizzata.

Finito di stampare nel mese di agosto 2009

da Nuove Musiche - Biella

Marco Rosin

il Lied

*tra radici poetiche
e visioni trascendenti*

NUOVE MUSICHE

INDICE

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

PREFAZIONE

A casa di Goethe

Nella veritiera Turingia. Sul sopracciglio del Frauenplan di Weimar l'ultima e la più vissuta delle dimore di Goethe appare pacata, quando ti appresti a raggiungerla venendo dalla sfiancatura centrocittadina della Schillerstraße. Oggi l'unico ingresso condivisibile è sottile, appena individuale, razionalizzato al minimo fattore pedonale; non è ammesso approdo in carrozza e il golfo dal pavimento di pietra soda e grigia, che un tempo si sarebbe offerto docile a cavalli e ai veicoli loro affidati, proprio ad un passo dai gradini interni che salgono all'universale «Salve» incastonato di sopra, goethiano per eccellenza, ai nostri giorni è ammutolito di suoni di zoccoli e di ruote dai raggi lignei – nemmeno una lieve Karlsbader Reisekutsche – ridotto soprattutto a frugale vestibolo di passi turistici in transito verso il distillato d'itinerario museale interno.

Non c'è attesa, tra i giusti camminatoi che ti vogliono narrare le fattezze terrene del gigante e la Gelber Saal, di presso all'Arbeitszimmer o nella possente biblioteca, nella grande stanza delle collezioni, tra le maioliche né da Kassandra e tanto meno nel respirare l'estremo minuscolo eremo notturno del dopo Christiane, a ridosso del lavoro che cercò e trovò *streben*. Qui il tempo è pieno e s'è *già* fatto spazio. Il dono escatologico è pronto da un pezzo e l'Oltreuomo passeggia nel *Flur* senza bisogno d'abbassare il capo, accogliendo chi sa trascendere da ben prima che nascessero alla terra quei posterì desiderosi di ostentarlo nell'inchiostro.

Brahms, il turingio di sfuggita, lo *vide*, lo sapeva. Il Lied può essere ponte sospeso.

INTRODUZIONE

La linfa della poesia

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

successo, *Die Leiden des jungen Werthers* (1774), gli fruttò la fama permanente di grande genio della nuova letteratura tedesca. Mentre le sue opere successive innescarono in generale entusiasmi tutto sommato meno caldi, in alcuni casi anche risentimenti, la sua reputazione si mantenne colossale fino alla fine dei suoi giorni e la sua produzione poetica, in particolare dagli anni in cui scrisse il *Werther*, rimase parimenti popolare per l'intero Ottocento. Dalla seconda metà del diciannovesimo secolo – diciamo fin dagli anni Settanta – Goethe fu presentato come padre culturale della Germania dall'establishment educativo del secondo Impero e ampiamente letto nelle scuole. Nel periodo romantico si affermò un significativo fermento culturale indipendente da Goethe, ma egli continuava a rappresentare sotto diversi aspetti la quintessenza della sua epoca e l'importanza che gli si attribuiva non fu davvero immeritata. Senza dubbio il Lied inteso come canto colto sarebbe comparso nella storia anche senza di lui, ma forse sarebbe stato un genere meno focalizzato e probabilmente avrebbe vissuto decisamente meno a lungo. L'elenco di poeti nati prima del 1840 e dei quali alcune poesie sono state messe in musica da più compositori, si può articolare in due gruppi: il primo afferente al periodo del Romanticismo europeo, noto nella storia della letteratura tedesca anche come Età di Goethe, il secondo alla generazione immediatamente post-romantica nota come *Biedermeier* (1815-1850). Entrambi sono interessati alla relazione dell'individuo con la natura, si distinguono negli atteggiamenti che assumono verso tale questione: i romantici cercano forme di mediazione o riconciliazione, mentre i poeti del *Biedermeier* tendono a vedere un salto incolmabile. Al primo gruppo appartengono poeti nati prima del 1790: Goethe, Eichendorff, Hölderlin, Herder, Uhland, Klopstock, Schiller; al secondo quelli nati quasi in ogni caso successivamente: Heine, Lenau, Mörike, Rückert, Keller, Heibel e Meyer. Le raccolte di canti venivano immesse nel mercato sotto l'identità di genere d'intrattenimento domestico, di carattere edificante per una borghesia cittadina prospera ed abbastanza ambiziosa da voler imitare le sofisticate soluzioni messe in atto dalle classi sociali più alte per trascorrere il tempo libero. Nel Settecento il Lied emerse dapprima nel nord della Germania: una tale cultura, infatti, veniva coltivata piuttosto in una vecchia città commerciale come Amburgo che nelle corti più meridionale. Vino, amore ed encomi vari in Gottsched, come negli altri poeti anacreontici, non implicano ebbrezza e sesso; è l'amore della classe media urbana che gioca al pastore e alla pastorel-

la, ed il bere è quello di cittadini posati che apprezzano un buon brindisi senza eccedere nel numero dei bicchieri. Per gran parte del diciottesimo secolo, fino a verso il 1770, tutti i poeti ebbero un retroterra comune e furono impiegati nelle occupazioni tipicamente destinate ai membri della loro classe, costituita da individui che vantavano studi universitari; erano segretari di diplomatici, di principi o dei capitoli di cattedrali, insegnanti di retorica e di morale, in qualche caso di logica e metafisica, oppure, occasionalmente, giudici. Scrivevano poesia per svago inteso come occupazione adatta ai gentiluomini; come poeti, insomma, erano classicamente dei dilettanti. Due strofe di *Der Morgen* di Hagedorn, testo musicato da Carl Philipp Emanuel Bach nelle sue *Oden mit Melodien* del 1762, oltre che da diversi altri compositori, costituiscono un buon esempio dei contenuti tipici di questa fase.

Uns lockt die Morgenröthe
In Busch und Wald,
Wo schon der Hirten Flöte
Ins Land erschallt.
Die Lerche steigt und schwirret,
Von Lust erregt;
Die Taube lacht und girret,
Die Wachtel schlägt.

Die Hügel und die Weyde
Stehn aufgehellt,
Und Fruchtbarkeit und Freude
Beblümt das Feld.
Der Schmelz der grünen Flächen
Glänzt voller Pracht;
Und von den klaren Bächen
Entweicht die Nacht.³

Hagedorn celebra la natura di un mattino di primavera, ma la sua natura è decisamente addomesticata: è fatta di cespugli e boscaglia, di pascoli e campi; inoltre è evocata mediante le cose e gli esseri che tipicamente abitano un simile paesaggio, e non attraverso le sue qualità. I termini “Schmelz” e “Flächen” nella seconda strofa vengono dalla pittura, e la terza strofa invita

³ Il rosso del mattino ci lusinga / tra i cespugli e il bosco, / dove già il flauto del pastore / risuona nella campagna. / L'allodola si alza e gorgheggia, / spinta dalla gioia; / la colomba ride e tuba, / la quaglia chiama.

La collina e il pascolo / sono illuminati, / e di frutti e gioia / fiorisce il campo. / Lo smalto della verde superficie / riluce colmo di splendore; / e dai chiari ruscelli / la notte se ne fugge.

l'ascoltatore a *vedere* un pastore che sopraggiunge. Questo è tipicamente ciò che l'imitazione, per il neoclassicismo la qualità fondamentale dell'intera letteratura, significa nella poesia di questo periodo: l'ascoltatore, e nondimeno il lettore, è invitato a vedere con gli occhi della mente un certo numero di oggetti ed eventi che gli sono familiari. Il poeta non consente al testo di contenere una trama, e qui infatti non succede nulla. La poesia richiama alla mente un dipinto, che a sua volta tende a trasmettere una singola emozione, la gioia, attraverso le figure descritte. Nell'ultima strofa la voce chiama a sé la sua Filide nel quieto angolo di paesaggio immaginario: il comportamento esemplare degli amanti innocenti in un mondo ideale. Una tale poesia di visioni letterarie e di pronta accessibilità è sovente etichettata come "facile", ma anche per la sua fruibilità, a ben vedere, servono dei requisiti. Innanzi tutto, versi di questo tipo esigono una comunità nella quale si dia la condivisione di un linguaggio convenzionale, in modo che l'elenco stenografico di immagini possa parlare davvero. Hagedorn presuppone che il suo pubblico conosca i suoni dell'allodola, della colomba, della quaglia e riconosca il nome di Filide di fatto come un codice per pastorella. Di più, questi versi dipendono dalla loro chiarezza: il gioco di parole, la complessità delle immagini, il linguaggio denso, ogni ingrediente interferisce con l'abilità del lettore nel rappresentarsi il quadro intero sommandone e configurandone mentalmente gli elementi. La poesia procede con strofe invariabili, costituite di unità di due righe, ciascuna provvista di chiusa. Fino alla conclusione niente disturba il modello ed il testo conserva una superficie uniforme.

L'omogeneità puntuale è l'essenza della semplicità neoclassica; essa è una virtù da Orazio giù fino a Gottsched; quest'ultimo, intorno al 1730 docente di poesia all'Università di Lipsia e custode della classicità tedesca, dichiarò che il compositore di canti doveva sforzarsi di creare una lettura chiara e godibile dei versi, che di conseguenza si adatti alla natura e al significato delle parole.⁴ Il canto, inteso come prodotto sostanziato dall'aderenza di versi e musica, doveva quindi essere, parimenti alla poesia, un'area di speciale semplicità. Di fatto, compositori del rango di Carl Philipp Emanuel Bach e Franz Joseph Haydn crearono le melodie e gli accompagnamenti più semplici possibili per questa nuova forma musicale destinata primariamente alla dimensione

⁴ Gottsched Johann Christoph, *Versuch einer critischen Dichtkunst* (1730).

dell'esecuzione domestica. Chiarezza e semplicità, cercate ed addomesticate, costituivano i tratti di dignità di canti appunto come il *Der Morgen* di Hagedorn, giustificando tra l'altro la definizione classica di "Ode".

Fin dagli albori degli anni Settanta del diciottesimo secolo, però, il panorama della poesia tedesca mutò profondamente. Una nuova generazione di autori, allora ventenni, che s'ispirava a Goethe e a Herder – siamo di fronte alla nuova corrente dello *Sturm und Drang* – si stava ribellando al neoclassicismo dei predecessori. Qualche anno prima Johann Georg Hamann (1730-1788), proveniente da Königsberg e che definiva se stesso "Magus des Nordens", volle riabilitare lo spirito e il sentimento specialmente nella loro forza creativa riguardante la lingua, anche schierandosi contro le convinzioni dell'amico Immanuel Kant, il filosofo illuminista e razionalista.

In *Aesthetica in nuce*⁵ Hamann afferma "Poesie ist die Muttersprache des menschlichen Geschlechts [...]. Sinne und Leidenschaften reden und verstehen nichts als Bilder. In Bildern besteht der ganze Schatz menschlicher Erkenntnis und Glückseligkeit. [...] Die Natur würkt durch Sinne und Leidenschaften. Wer ihre Werkzeuge verstümmelt, wie mag der empfinden? Eure mordlügenrische Philosophie hat die Natur aus dem Wege geräumt, und warum fordert ihr, daß wir selbige nachahmen sollen? – Damit ihr das Vergnügen erneuern könnt, an den Schülern der Natur auch Mörder zu werden. [...] O eine Muse wie das Feuer eines Goldschmieds, und wie die Seife der Wäscher! Sie wird es wagen, den natürlichen Gebrauch der Sinne von dem unnatürlichen Gebrauch der Abstractionen zu läutern [...]. Ein Philosoph, wie Saul, stellt Mönchengesetze – Leidenschaft allein giebt Abstractionen sowohl als Hypothesen Hände, Füße, Flügel; – Bildern und Zeichen Geist, Leben und Zunge – [...] und wahrlich, wahrlich, Kinder müssen wir werden, wenn wir den Geist der Wahrheit empfahen sollen, den die Welt nicht fassen kann [...]"⁶

⁵ Si tratta di uno dei saggi, il nono, raggruppati in *Kreuzzüge des Philologen* (1762).

⁶ "La Poesia è la lingua madre dell'umanità [...]. I sensi e le passioni non capiscono e non parlano che di immagini. Di immagini consiste l'intero patrimonio della conoscenza e della felicità umana. [...] La Natura si manifesta attraverso i sensi e le passioni. Come potrà sentire colui che zittisce i propri strumenti? [...] La vostra filosofia assassina ha fatto fuori la natura, perché dunque pretendete che noi dobbiamo seguirla? – Affinché possiate rinverdire il piacere di diventare anche gli assassini dei discepoli della natura. [...] Oh, una Musa è come il fuoco per il fabbro, il sapone per le lavandaie! Essa oserà purificare il naturale uso dei sensi dall'uso innaturale delle astrazioni [...]. Un filosofo, come Saul, pone regole monacali – soltanto la passione dà

Con questo genere di dichiarazioni Hamann prende le distanze, a dir poco, dal razionalismo ed afferma il soggettivismo del genio; alla ragione dell' Illuminismo oppone spesso un senso dell'universalità e presentimenti non sempre del tutto espliciti. Ex studente di Hamann, Johann Gottfried Herder s'impadronì dell'idea della libertà individuale nella creatività; contrariamente alla visione illuministica dell'uomo, considerato il medesimo essere razionante in qualunque contesto del tempo e dei luoghi, egli propone l'essere umano come individuo storico, determinato nelle sue caratteristiche, anche intime, dalla propria collocazione storica e geografica; pertanto, secondo Herder, anche l'arte vive di condizionamenti storici e non può essere intesa grazie a riferimenti e parametri normativi costanti, atemporali, come invece ritengono gli illuministi, ma si rivela soltanto a chi è in grado di *sentire* storicamente. Herder cominciò ad occuparsi della natura del Lied nella prima metà degli anni Settanta⁷ impiegando anche il concetto vitale di *Volkslied* (canto popolare); nel 1773 pubblicò la raccolta di saggi *Von deutscher Art und Kunst. Einige fliegende Blätter*, con contributi di Goethe, comunemente ritenuta il manifesto dello *Sturm und Drang*. Negli scritti di questo periodo il Lied è considerato autentica espressione della sensibilità e dell'anima, in particolare quando viene dal genio incorrotto e dagli antichi bardi;⁸ proprio dagli scritti contenuti in *Von deutscher Art und Kunst* emerge che l'incarnazione ideale del genio è Shakespeare e che il più luminoso esempio di bardo è Ossian.⁹

mani, piedi e ali alle astrazioni come alle ipotesi; spirito, vita e lingua alle immagini e ai segni dello spirito – [...] e in verità, in verità dobbiamo farci fanciulli, se siamo chiamati a ricevere lo spirito della verità che il mondo non può afferrare [...]"

⁷ Herder Johann Gottfried, *Auszug aus einem Briefwechsel über Ossian und die Lieder alter Völker* (1773) e *Ursache des gesunkenen Geschmacks bei den verschiedenen Völkern* (1775)

⁸ Scrivendo di antichi bardi, Herder restituisce al termine bardo il suo reale significato medievale di poeta e cantore, dopo che Klopstock lo aveva frainteso mettendolo in relazione con il latino *barditus*, il grido di battaglia dei Germani noto anche come "canto dello scudo", di cui ci informa Tacito.

⁹ Nella saga scozzese gaelica medievale Ossian è un eroe cieco, che vaga cantando le gesta di suo padre Finn. Nel Settecento la figura di Ossian fu recuperata dal poeta scozzese James Macpherson.(1736-1796); nel 1760 egli pubblicò *Fragments of Ancient Poetry* e nel 1761 dichiarò di aver rinvenuto un poema epico sull'eroe Fingal scritto da Ossian. Negli anni successivi ne pubblicò traduzioni, fino all'edizione globale dal titolo *The Works of Ossian* (1765). Il dibattito sulla realtà e l'autenticità degli scritti di Ossian si protrasse fino al Novecento; nel 1952 la conclusione dello scrittore scozzese Derick Thomson, presidente della Scottish Gaelic Texts Society e docente di lingua celtica all'Università di Glasgow, è che Macpherson abbia raccolto ballate scozzesi e gaeliche adattandole ai suoi scopi, anche attraverso l'alterazione di lineamenti e di idee costitutive originali, e che abbia introdotto nel testo una grande quantità di propri scritti. In ogni caso, fin dal diciottesimo secolo i cosiddetti poemi di Ossian riscossero un e-

Nella propria raccolta di *Volkslieder*,¹⁰ pubblicata in prima istanza a Weimar, Herder lasciò confluire sia canti di carattere popolareggiante sia veri e propri canti d'arte. La progressiva comparsa di sentimenti patriottici nella poesia finì per indurre un gruppo di studenti di Göttingen a costituire nel 1772 la lega poetica *Der Hain* (Il boschetto), il cui nome deriva da un'ode di Klopstock, *Der Hügel und der Hain*, costruita sul lirico interloquire di un *Poet*, un *Dichter* e un *Barde*, dalla quale emerge che al colle greco il *Dichter* preferisce senz'altro il boschetto teutonico:

Des Hügels Quell ertönet von Zeus,
Von Wodan, der Quell des Hains.
Weck' ich aus dem alten Untergange Götter
Zu Gemählden des fabelhaften Liedes auf;

Sie haben die in Teutoniens Hain
Edlere Züge für mich!
Mich weilet dann der Achäer Hügel nicht:
Ich geh zu dem Quell des Hains!¹¹

Il più influente membro della nuova lega fu proprio il non più giovane Klopstock; tra di loro, i membri si chiamavano con i nomi di antichi bardi. Heinrich Christian Boie (1744-1806) fondò il *Göttingen Musenalmanach* e Johann Heinrich Voss (1751-1826), traduttore di Omero, assunse l'incarico di direttore della lega. Gottfried August Bürger, che a Göttingen non soggiornò a lungo, è il creatore riconosciuto della nuova ballata, o ballata d'arte, un genere di poesia narrativa nel quale convivono identità lirica e contenuti drammatici, che Goethe definì *Ur-Ei* (nucleo originario) della poesia. La qualità essenziale del nuovo modo di far poesia non stava nel merito letterario dei versi ma

norme successo sul piano internazionale e furono presto valutati come l'equivalente in lingua celtica dei grandi Classici, incluse le opere di Omero. Napoleone fu tra i grandi personaggi che s'innamorarono della poesia ossianica e anche molti scrittori ne furono influenzati: Goethe inserì la propria traduzione tedesca di una parte dei Canti di Ossian nel romanzo *Die Leiden des jungen Werthers* e lo stesso Herder scrisse un saggio intitolato *Auszug aus einem Briefwechsel über Ossian und die Lieder alter Völker* proprio ai giorni in cui lo Sturm und Drang muoveva i primi passi.

¹⁰ Herder Johann Gottfried, *Volkslieder nebst untermischten anderen Stücken* (1778/79, seconda edizione nel 1807 con il titolo *Stimmen der Völker in Liedern*).

¹¹ La fonte del colle risuona di Zeus, / di Wodan la fonte del boschetto. / Mi ridesto dall'antico tramonto degli dei / ai dipinti del luminoso canto;

Li hanno composti dei nobili / nel boschetto teutonico per me! / Non mi ferma il colle degli Achai: / vado alla fonte del boschetto!

piuttosto nel suo livello emozionale, ed il mescolare stili lirici di varia estrazione e portata divenne presto comune. Poeti come Matthias Claudius (1740-1815) scrivevano anche liriche di carattere popolare; lo stile classico e quello popolareggiante, come le metriche più e meno nobili, convivono nei versi di Ludwig Heinrich Christoph Hölty (1748-1776), che poteva destreggiarsi agevolmente in entrambi i contesti e combinarli tra di loro, come nei suoi versi elegiaci ed anacreontici.

Sebbene poliedrica, la creatività poetica di questa rinascita si fonda su un elemento centrale: l'interiorità individuale è profondamente influenzata dal confronto con possenti forze esterne, siano naturali, storiche o sociali. La condizione umana e il singolo essere umano sono concepiti come isolati e tuttavia sempre portatori di significato vitale. In particolare quando dipinge il rapporto tra individuo e il grande "fuori", la poesia è allo stesso tempo eroica e solitaria, grandiosamente protesa verso l'universale ed intima; la tensione generata da simili contrasti imprime accelerazione allo sviluppo del Lied, inizialmente docile e domestico, che ora tende ad acquisire una potenza espressiva sorprendentemente sproporzionata alle dimensioni oggettive dei versi. Tutto ciò può essere amplificato e illuminato dalla musica; mentre scrittori come Novalis, Heine, Müller, Mörike... scavano sempre più introspektivamente con l'aratro del verso, i compositori si preparano a seguire i loro passi; non è stato un caso che la poesia tedesca abbia trovato la complicità ideale nel raffinato linguaggio musicale proprio dei compositori tedeschi, in continua espansione sul piano espressivo, mentre altrove un simile connubio non riusciva a decollare; si pensi ad esempio alla fattispecie di poeti inglesi della potenza di Byron, orfani di compositori connazionali e contemporanei che potessero misurarsi con l'eccellenza dei colleghi tedeschi.

La poesia romantica può adattarsi all'espressione delle aspirazioni nazionali, o nazionalistiche, e sociali non meno della poesia più tradizionale di profilo religioso o secolare; attraverso la pubblicazione su mezzi di larga diffusione – in primo luogo riviste culturali e *Almanachen* – la nuova produzione romantica raggiunge soprattutto le classi colte di lingua tedesca in rapida ascesa, in grado di apprezzare gli inediti contenuti emozionali e l'altrettanto innovativo intreccio di stile raffinato e lirica popolare, alle quali è consapevolmente indirizzata. Il Lied romantico rispecchia nella propria essenza l'evoluzione poetica, anche ricorrendo alla libera combinazione di elementi stilistici e tematici

cavati dai patrimoni ormai consolidati del melodramma, della cantata e dell'oratorio con quelli dei canti tradizionali e popolari, razionalizzando il tutto alla dimensione binomiale di voce e tastiera; la poetica dei sentimenti individuali, intimi, su questa via, potrebbe addirittura essere espressa da un'unica persona, al tempo stesso poeta, compositore, cantante e pianista.

Il pianoforte – in molti casi, anche verso la fine del Settecento, nei titoli delle raccolte di Lieder si trova ancora “Fortepiano” invece di “Klavier” – nel frattempo si è tanto evoluto da poter rendere l'idea anche di effetti orchestrali, oltre che di sensazioni più intime e del vibrar di corde d'archi e chitarra; i tremoli degli archi possono essere imitati dalla tastiera per significare immagini e suoni della natura, a loro volta simboli di sentimenti umani; disegni musicali in forma di ariosi e recitativi sono troati con strutture elementari di melodie popolari.

Le ragioni del Lied

Dei diversi generi musicali ai quali i compositori di lingua tedesca hanno rivolto la loro attenzione, il Lied è senza dubbio il più paradossale. In coloro che ne sono stati attratti – compositori ed autori d’ogni respiro – si riconosce distintamente un attaccamento fervente, anzi spesso venato di autentico fanatismo; d’altra parte, tra quelli che sono rimasti immuni da tale attrazione e non si sono mai sognati di immergersi nella creatività liederistica, vige una certa perplessità su come la trasfigurazione musicale di una poesia tedesca possa generare effetti profondi. Con tutto ciò, la storia testimonia che il successo del Lied non ha mai goduto di stabilità e nemmeno di una ragionevole prevedibilità nelle epoche come nei luoghi. E gli ingredienti responsabili dei lineamenti paradossali di questo genere musicale non si esauriscono qui.

Mentre i Lieder sono sovente ritenuti parenti minori di fronte al melodramma e anche rispetto a forme originariamente strumentali come la sonata, il concerto, la sinfonia, sia la storia del canto tedesco sia la ricchezza espressiva recata da parecchie pagine liederistiche tendono a smentire tale giudizio, denunciandolo come eccessivamente sommario. Perfino in alcuni degli esempi più evanescenti, come *Über allen Gipfeln ist Ruh* di Schubert, la dimensione senza tempo che Goethe mette nella propria poesia combinata alla musica che la sottende produce un effetto di espansione, proprio perché la composizione è tanto breve.

Il Lied, la più intima ma anche la più universale delle forme d’arte, in tempi effettivamente brevi riuscì a guadagnare una posizione di primo piano nel tardo Romanticismo. Insieme alle forme orchestrali, a vari altri tipi di musica strumentale e più tardi ai melodrammi wagneriani, entrò in quella parte della produzione musicale tedesca considerata largamente senza pari. Alla vigilia della prima guerra mondiale, quando il Lied era al picco della propria popolarità, quasi ovunque, in vari contesti di spettacolo o di sedute culturali, si poteva incontrare la poesia tedesca messa in musica. Tra il 1900 e il 1914 nella sola Berlino, secondo quanto testimonia un’indagine specifica, le *Liederabende* pubbliche erano mediamente venti alla settimana e registravano invariabilmente il tutto esaurito. Il Lied era ugualmente presente negli spettacoli privati, particolarmente in quelli finanziati dall’élite artistica, intellettuale ed economica; i Lieder, infatti, si adattavano benissimo all’atmosfera delle riunioni



ISBN 979-12-210-4669-4



9 791221 046694