

$$\frac{A_{10}}{904}$$

Publicato con un contributo del Dipartimento di Discipline Storiche "Ettore Lepore", Università degli Studi di Napoli "Federico II".

Marina Mayrhofer

**Di specie magica**

Drammaturgia musicale tedesca dell'Ottocento



Copyright © MMXII  
ARACNE editrice S.r.l.

[www.aracneeditrice.it](http://www.aracneeditrice.it)  
[info@aracneeditrice.it](mailto:info@aracneeditrice.it)

via Raffaele Garofalo, 133/ A-B  
00173 Roma  
(06) 93781065

ISBN 978-88-548-5117-7

*I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica,  
di riproduzione e di adattamento anche parziale,  
con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.*

*Non sono assolutamente consentite le fotocopie  
senza il permesso scritto dell'Editore.*

I edizione: novembre 2012

*A Laura De Fusco*



# Indice

- 9 *Introduzione*
- 21 *Capitolo I*  
*Di specie magica*
- 97 *Capitolo II*  
*Oscure presenze*
- 129 *Capitolo III*  
*Alle porte dell'Eden*
- 167 *Capitolo IV*  
*Figli di re*
- 217 *Bibliografia*
- 233 *Indice dei nomi*





## Introduzione

La fuga nell' altro da sé si produce, nei comportamenti umani, secondo modalità imprevedibili e complesse. È gioco mentale il cui cimento non è estraneo al vizio. È attrazione insostenibile verso distanze di cui non si conosce il limite. È arte dissimulatrice per eccellenza, pura esaltazione, incubo ossessivo. È, talvolta, pratica di sconcertante freddezza.

Lo specchio, che produce esperienza del doppio, induce, in chi vi si riflette, esercizi di vario tipo, effettuati con ferma determinazione al fine di lanciarsi nell'abisso o di approdare, insospettatamente, ad assunti estetici. Le circostanze che conducono a esperienze siffatte, imputabili a un caso non sempre previsto, si profilano come percorsi in cui la fantasia è premessa essenziale, anche se la realtà resta solo apparentemente esclusa.

La letteratura e la musica attraversano spesso sentieri proiettati oltre ciò che è visibile, concedendo ampi margini all'immaginazione. Se le due arti declinano assieme la specie dell'irreale e del fantastico, scaturiscono opere che si ascrivono a una dimensione peculiare e che riflettono modi di sentire appartenenti ad epoche e regioni esclusive.

La cultura tedesca dell'Ottocento si profila, fin dai primi decenni del secolo, per molti aspetti, all'insegna di una visionarietà che diventa credo ideologico, da opporre a stagioni storiche senza speranze. Molti intellettuali, il cui genio versatile si manifesta in più di un'arte, intraprendono il viaggio verso mete precluse alla ragione, riservando alla sfera del sogno un'attenzione speciale. È una *trance* poetica che condiziona le scelte, mettendo in discussione ogni certezza, il senso d'identità innanzitutto. Metafora di una condizione di profondo disagio esistenziale, la fiaba di magia diventa argomento ideale di un linguaggio artistico che trova completezza, oltre il fonema verbale, nel canto di voce e strumenti.

*Undine*, la *Zauberoper* tratta dall'omonima novella di Friedrich de La Motte Fouqué, intonata da E.T.A. Hoffmann, andò in scena a Berli-

no il 3 agosto 1816. Secondo Carl Maria von Weber, aveva le misure esemplari di una *romantische Oper*, perché rifletteva un « magico cerchio di immagini provocate dal musicista nella sua anima ». Così fatta, l'opera trasmette il suo « *dramatisches Leben* » in senso totale, oltre ogni singolo dettaglio, e consente, a chi l'ascolta, di vivere quel « sogno poetico » che, già nel 1796, aveva attraversato il *Märchen*, in *Der blonde Eckbert* di Ludwig Tieck, e che lo stesso Hoffmann indicò come ambito più autentico d'un libretto d'opera.

La magia, motore drammatico di un teatro in musica non del tutto emancipato da paradigmi francesi le cui soluzioni si prestavano a sviluppare anche soggetti radicati nella più genuina *Sehnsucht* tedesca, può essere indagata mediante procedimenti escogitati — un secolo dopo l'avvento della *Romantik* — da coloro che inaugurarono il “formalismo russo”. Tra questi, Vladimir Propp, nel saggio apparso nel 1928 con il titolo di *Morfologia skazki* [*Morfologia della fiaba*], individua una metodologia idonea a sistemare processi ricorrenti nella struttura tipica delle fiabe di magia. Il suo dettato, pur mirato alla sistemazione di campioni narrativi, esalta, anzitutto, la componente dinamica delle favole, nelle quali le « funzioni » possono alterare l'identità stessa dei personaggi, vittime o carnefici, per ingerenze imprevedibili, del « mezzo magico ». Ma il quadro entro il quale l'azione si compie riflette una realtà dai contorni nitidi, oleografici, che garantiscono un inizio rassicurante e aspettative dalle quali la paura dell'ignoto sembra bandita. È questo scarto che determina l'evoluzione della vicenda e che, nelle riproduzioni teatrali, emerge con spiccata evidenza, potenziato dalle modulazioni del testo poetico e musicale.

La musica di Hoffmann, che presso i posteri non ebbe la stessa fortuna dei *Racconti*, fantastici e notturni, raggiunge, nell'intonazione del libretto di *Undine* (e nella stessa progettazione di quest'ultimo, ideata dal *Poeta e Compositore* e poi affidata a La Motte Fouqué per la stesura in versi), livelli di sorprendente modernità, a lato di un manierismo, pur ricorrente, che riconduce al gusto del tempo. Le morfologie dei vari numeri dell'opera sono tracciate sul cartone di modelli, per lo più, riconoscibili: Mozart, innanzitutto, e formule di *opéras comiques*, tenute in conto già da Beethoven. Diversamente, un nuovo tipo di sensibilità drammatica si avverte nell'articolazione di un impianto complessivo in cui la scrittura strumentale cresce d'intensità, per consentire la rappresentazione dell'ineffabile, disegnando immagini dai

contorni sfumati e indefiniti come visioni oniriche. L'ignoto visita solo pochi iniziati e il mistero s'infittisce, entro scenari fin troppo prevedibili. I motivi musicali risuonano in orchestra come echi che provengono da altri mondi e si sedimentano in un'azione che ne resta sempre più condizionata, fino a infrangere gli schemi stessi della fiaba dalla quale le note prendono spunto. A riprova, l'armonia e il timbro, portati a tensioni estreme, lasciano irrisolte soluzioni apparentemente scontate. L'ambiguità sfuma le tinte di una storia che non è più semplice, privata com'è dell'atteso lieto fine. Tra le varianti, elencate da William Empson in un noto saggio, corrisponde al tipo che include « due sensi opposti definiti dal contesto ». Si smarriscono, a questo punto, i criteri d'indagine, ritenuti utili, in un primo tempo, a una lettura dell'opera-fiaba in cui il personaggio del titolo assume, in fasi alterne, sembianze di angelo o demone, via via che il suo destino si compie tra i poli opposti di cultura e natura. Il *Liebested*, inflitto all'amato, più che punizione, è promessa di felicità, irraggiungibile nella vita terrena. In preda al dubbio, prima di ricevere il bacio mortale del fantasma acquatico, il Cavaliere di Ringstetten confessa le sue incertezze nei versi recitati a voce non intonata, su commento dell'orchestra. Non è questo l'unico caso in cui Hoffmann ricorre al disegno del melologo, desunto dal teatro musicale francese e che qui assume nuove valenze, segnalando la distanza sensibile tra due generi ormai definiti nei rispettivi codici. Il *Melodram* diventa regione invisibile di conflitti interiori svelati dalla musica, sottesa alle parole.

In una recensione non firmata, apparsa sulla « *Vossische Zeitung* », subito dopo la prima del *Freischütz*, nel 1821, il maestro di Königsberg non risparmiò a Weber commenti sarcastici per aver impiegato, con effetti pacchiani, la stessa formula, nella scena della *Wolfschlucht*: pittura sonora, di gusto discutibile, mirata a simulare, attraverso il suono di vari strumenti, il batter d'ali delle civette, le strisce luminescenti del carro infuocato e quant'altro appare, la notte del patto diabolico, nella gola del lupo. Immemore degli elogi ricevuti qualche anno prima dal collega, ammiratore incondizionato della sua *Undine*, l'autore dei *Fantasiestücke*, pur protetto dall'anonimato, non esita a comportarsi slealmente in nome dei principi estetici esposti in *Der Dichter und der Komponist* e in diversi scritti critici. Ma non si accorge che in alcuni luoghi dell'opera, rappresentata a Parigi, tre anni dopo la prima berlinese, nella traduzione di Castil Blaze con il titolo di *Robin des Bois*,

la drammaturgia sembra rispecchiare tecniche narrative che avevano reso impressionanti le pagine di *Der Sandmann* e *Don Juan*.

Lo stile letterario di Hoffmann e quello operistico di Weber sembrano convergere sulla sottile linea di demarcazione che separa la realtà dalla fantasia. Un repentino cambio di prospettiva tinge di macabro una scena nata all'insegna della più banale e rassicurante quotidianità. La parete che viene sfondata annulla ogni certezza, insinua paure inconscie, senza garantire meccanismi di reversibilità. Il criterio, riconducibile a una più generale tendenza che, nelle arti, promuove il realismo senza rinunciare all'arcano, apre vie insospettate ad una sperimentazione destinata a protrarsi oltre la seconda metà del secolo. Nelle scene del *Freischütz* che sembrano riprodurre gli stessi effetti allucinanti di molti racconti fantastici sono gli oggetti — analogamente a quanto accade in quelle storie — a far virare lo sguardo oltre i margini della credibilità, ammessa nella finzione: il quadro dell'avo che Ännchen cerca di fissare alla parete e che cade, inducendo la ragazza a fare i debiti scongiuri (II, 1) e la coroncina da morto, scoperta nella scatola al posto di quella da sposa, che lascia di ghiaccio le ragazze nel bel mezzo dell'*Jungfernkranzchor* (III, 5).

Poco più di vent'anni dopo il clamoroso successo di quest'opera, Wagner, in *Der fliegende Holländer*, imposta la prima scena del secondo atto secondo criteri affini: *Spinnerlied* del coro di ragazze che muovono solerti l'arcolajo, interrotto, nel bel mezzo, dai versi declamati della governante, in pena per Senta. La fanciulla ha lo sguardo fisso sul quadro — ancora una volta un oggetto — che ritrae « un uomo pallido con barba nera e in costume nero alla spagnola ». Incastonata nel centro del quadretto *heimlich*, che sembra uscito dal pennello di un pittore fiammingo, la celebre *Ballade* rompe le righe strofiche del *Lied* con le sue armonie oceaniche. Nei due casi citati, l'esercizio della *romantische Oper*, praticato dagli autori, a distanza di tempo l'uno dall'altro, sembra spingersi oltre le misure d'inconfondibile marchio francese, adottate rispettivamente in partenza.

Le oscure presenze, che si avvertono minacciose nei pacifici territori di uno *Heimat* soggetto, da sempre, alle intemperanze di una natura ostile, offrono pretesti opportuni a una diversificazione di generi, propagatisi, originariamente, da un costume teatrale all'altro, come per osmosi. La spaccatura, sensibile ma mai definitiva, si profila, entro la prima metà del secolo, sull'urto dissonante di finito e infini-

to, *Heimliches* e *Unheimliches*, nel significato attribuito da Giuseppe Bevilacqua alle pagine più sconcertanti degli esemplari letterari di Hoffmann, matrici di una drammaturgia musicale protesa verso il futuro e d'identità ormai certa. Le modifiche più vistose, nelle tre opere romantiche di Wagner, si registrano, in prima istanza, sul versante strutturale, più ampio, del genere, praticato viceversa da Hoffmann e Weber, sul tracciato-base del *Singspiel* e dell'*opéra comique*, ancora con interpolazioni di dialoghi parlati. Ma ambedue i compositori attribuirono a questi spazi nuove finalità sceniche, capaci d'incidere sulla qualità dei numeri musicali ad essi alternati. All'interno dell'impianto drammatico, prossimo a perdere la sua etichetta distintiva, alcune morfologie furono soggette ad evoluzioni semantiche, destinate a incidere sul formato stesso dell'opera. Romanze ballate — *Lieder* nella terminologia corrente — acquisirono un risalto di nuovo conio. La loro patina, sempre meno lucente per colori caratteristici, si assottiglia, lasciando scorgere, sotto la superficie ormai consunta, una materia d'altra specie, volatile come mercurio. Di popolare resta la cornice, dal forte spessore evocativo, vestibolo di un aldilà pronto a stravolgere l'ordine delle cose. In *Undine*, il *Lied* cantato dalla protagonista nel bel mezzo di una festa crea sconvolgimenti irreparabili. Il destino che s'annuncia, foriero di morte, mieterà vittime in coloro che ne saranno posseduti. Anche per Senta l'addio alla vita risuona fin dal primo verso della *Ballade*, quando l'uomo pallido del quadro non ha ancora preso corpo sotto i suoi occhi.

Ma ai predestinati tocca in sorte l'approdo a una sfera mitica entro la quale, perdendo i connotati terreni, essi avranno statura di dei. L'opera tedesca è pronta ad entrare in una fase in cui il soggetto fiabesco comincia a rivelarsi insufficiente, inadeguato a colmare l'ansia d'infinito che la consuma. I personaggi, che popolavano storie ambientate in piccoli villaggi, lasciano il posto a nuovi eroi appartenenti a stirpi privilegiate. In *Euryanthe*, *Oberon* e, infine, in *Lohengrin*, protagonisti sono principesse e cavalieri che diventano testimoni di esperienze esemplari. La legge implacabile che riserva a pochi eletti, di rigorosa estrazione aristocratica, il compito di additare la via alla sublimazione dell'esistenza in un cosmo ultraterreno, è discriminante sempre più incisiva nei nuovi manifesti ideologici del teatro musicale tedesco. Ma la notazione continua a riprodurre, graficamente, immagini e suoni. Il dibattito sul realismo resta aperto e le contraddizioni, sempre più

palesi, fomentano, immancabilmente, l'abusata e irrisolta polemica d'inconciliabilità tra forma e contenuto. I tempi non sono ancora maturi per l'infrazione alle regole di una quadratura che persiste nella produzione teatrale e strumentale coeva, ma le premesse di un esercizio in prosa ci sono già tutte. I motivi che, nel tessuto orchestrale, danno suono a storie di magia, non sono ancora *Grundthemen*, ma già in *Undine*, sono, in più casi, rivelatori del senso complessivo dell'opera.

Nel 1840 Robert Schumann, che non s'era ancora cimentato nel teatro, sembra incline a tentarne l'impresa, prima di optare, due anni dopo, per un « neues Genre für den Concertsaal », un oratorio « non per le stanze della preghiera, ma per uomini allegri ». Ancora in fase di progettazione, aveva indicato *The Paradise and the Peri*, novella compresa nella raccolta *Lalla Rook* di Thomas Moore, come « Opernstoffe ». Il soggetto, messo in versi da Emil Flechsig sotto stretta sorveglianza, e con interventi diretti, del musicista, diverrà, nel 1843, *Gedicht für Solostimmen, Chor und Orchester* op. 50. L'ipotesi di trarre un'opera dalla fiaba orientale, narrata da Moore, era stata valutata anche da Wagner, secondo quanto egli stesso dichiara in una lettera a Schumann, scritta nel settembre del 1843, ma a fargli abbandonare l'idea era sorto il problema del genere teatrale entro il quale convertire la fonte letteraria. La materia del racconto, surreale ed esotica, sembra compatibile con i contenuti di molte *romantische Opern* apparse in precedenza. Ma già Goethe aveva messo in guardia Carl Friedrich Zelter, intento a musicare alcuni numeri del suo *West-östlicher Divan*: « das Orientalisieren » è operazione rischiosa che può sfuggire di mano come un « Luftballon ».

Le peregrinazioni della Peri, macchiata d'una colpa di cui non è dato sapere e bramosa d'espiazione, conducono verso mete lontane, un altrove esplorato a volo d'uccello che s'accende di colori, per poi sfumare nel nulla quando il dono, arrecato alle porte dell'Eden, non è gradito. Solo dopo aver raggiunto la Siria, ultima destinazione, la peccatrice otterrà il perdono.

Nello stesso periodo in cui Schumann attendeva alla stesura dell'oratorio profano, appare annotata sul *Projektenbuch* una « ”Tragödie v. Heine f. Gesang und Orchester in c-moll » e poco dopo, su una pagina dell'*Ehetagebuch* dell'ottobre 1841, sempre riferito al testo di Heine, « mein erster Versuch von Gesangcomposition mit Orchester ». Dopo la rinuncia a ridurre per il teatro l'« Opernstoffe » di Moore, il

compositore renano sembra, quindi, fare un tentativo, ulteriore, di cimento drammatico, un'opera *in nuce*, secondo alcuni critici, e, dato il contenuto della poesia di Heine, una sorta di *Lebensdrama*. Se solo nel 1850, con *Genoveva*, il maestro di Zwickau porterà a compimento il suo unico lavoro teatrale, gli indizi di una ricerca mirata in questo senso possono essere documentati a partire dal 1840, allorché, ispirato dal soggetto *morgenländisch*, ebbe subito in mente, per esso, una drammaturgia cui la sua musica, in qualche modo, avrebbe dato forma.

La specie magica, arricchita di tinte d'oriente, continua a proporsi come argomento ideale di composizioni che, seppur prive d'impianto scenico, sviluppano dinamiche dal percorso inarrestabile, sempre in bilico tra due dimensioni, affrancate del tutto dai confini assegnati al visibile e all'invisibile.

Il disegno complessivo di *Das Paradies und die Peri*, suddiviso in ventisei numeri, reca ancora impresse, nonostante il diverso orizzonte in cui spazia, le tracce di recenti esercizi compositivi, messi in pratica nei cicli pianistici. Le transizioni, da uno *Stück* all'altro, implicano modalità di collegamento e interruzione, praticate non senza ambiguità, come già nei *Kreisleriana*, sulla falsariga di modelli letterari: gli oltre quattrocento frammenti, pubblicati nell'ormai lontano 1798, sulla rivista « Athenäum », dai fratelli Schlegel.

In partitura, l'organico riflette l'intenzione di creare un impianto funzionale all'articolazione del soggetto, le cui scene trovano corrispondenza in sonorità esemplificative di barbari eccessi o di suggestioni, mistiche e iniziatiche, che la visione d'Oriente, in quel torno di tempo, mentore Goethe, ispirava nell'animo tedesco, affetto da ansia di sublimazione.

L' *actio in distans* dell'ancella di Arimane, che vola verso terre sconosciute per cogliervi l'agognato fiore del perdono, è « Poësie-Poëm », come in Novalis. Qui il prodigio si compie, velato da nebbie, mentre le voci s'incrociano, rarefatte, nel quartetto di « vier Peris ». Compagini corali ampie si affollano presso le rive del Gange, in moti di ribellione contro il tiranno Gazna, ma per esser sopraffatte di lì a poco. In Siria le Uri cantano le lodi di Allah affinché il suo sguardo possa « cadere benevolo dall'eterno ». Il disegno oratoriale è rispettato rigorosamente nella sua componente primaria, un coro al quale i soli si alternano, commentando o intervenendo direttamente nella vicende

della protagonista. Ma le armonie hanno spesso cadenze irregolari e le linee motiviche degli strumenti seguono, a volte, fraseggi premonitori. La melodia dei celli, nel n.22, sembra vaticinare il tema d'amore di *Walküre*. Il manifestarsi del meraviglioso si fa teatro anche in forma di concerto e le barriere dei generi presentano falle sempre più vistose.

Al centro di un cerchio, dalla circonferenza sempre più larga, la presenza di Wagner esercita influenze il cui esito è, in buona parte, già percepibile. Dal dramma musicale s'irradiano raggi che trafiggeranno le nuove generazioni, folgorandole irreparabilmente. Ma, negli anni estremi del secolo, dopo la morte del Maestro, assieme al manierismo ancora imperante, altre tendenze cercheranno di aprirsi il varco, in un panorama stilistico prossimo alla saturazione. Spinti da urgenze innovatrici, alcuni proporranno dimensioni sceniche più ridotte, ripristinando, magari, paradigmi di un passato, deprecati dall'ideatore del *musikalisches Drama*. Il *Melodram*, ad esempio, bocciato in *Oper und Drama*, come « ...ein Genre unerquicklichster Gemischtheit ».

Fu Engelbert Humperdinck, devoto copista a Napoli del *Parsifal*, che reagì alla perdita del nume tutelare restaurando la formula che, già tra i primi adepti della *Romantik*, era stata oggetto di polemiche. Ma la novità di fattura emerse nella prescrizione di *Sprechnoten*, che alle voci recitanti dovevano indicare, solo approssimativamente, le altezze da raggiungere nel linguaggio parlato. Il *Melodram* divenne così *gebundenes* per gli attori che vi si cimentarono non senza difficoltà quando l'ex pupillo di Wagner lo utilizzò come contenitore ideale di una fiaba scritta da Ernst Rosmer (al secolo, Elisabeth Bernstein Porges), *Königskinder*.

Il *Märchen*, come alternativa alle leggende eroiche sublimite nel mito, è per molti la nuova frontiera di un drammaturgia che tenta di liberarsi da un giogo ancora opprimente, ma lo stesso Humperdinck, che aveva adattato le misure del testo della Porges al perimetro del *Melodram*, come aveva già fatto con *Hänsel und Gretel* — *Singspiel* all'origine — tornò a riappropriarsi del termine *Oper*. Dal lavoro compiuto nel 1897 trasse, ormai nel nuovo secolo, la *Märchenoper* che al Metropolitan di New York, il 28 dicembre 1910, ottenne un successo trionfale, quindici giorni dopo la prima de *La Fanciulla del West* di Puccini. In questa nuova veste, la vicenda dei figli di re che, misconosciuti dal popolo di Hella e cacciati dalla città, troveranno la morte sotto la neve dopo aver mangiato il pane fatato, è inquadrata in un'architettura



scenica capace di riassumere le tappe decisive di una strategia teatrale pianificata molto tempo addietro e portata avanti, nel corso del secolo, con modalità disparate dai compositori di lingua tedesca. Non più riservata a circuiti sperimentali, ma proposta a una platea internazionale, l'opera di Humperdinck sfoggia tutti i colori di una tavolozza in cui sono riconoscibili impasti e sfumature realizzati in fasi diverse. L'originalità non è requisito essenziale dopo l'imperversare d'ismi più o meno recenti e la qualità della scrittura acquista credito o disvalore in base al dosaggio e alla mistura degli ingredienti. Il rischio del *kitsch* è incombente, ma anch'esso fa parte del gioco. Il nitore grafico della melodia del flauto che simula il tubare delle tortorelle, il chiasso della *kermesse* che stordisce il malcapitato figlio di re, il paesaggio bianco che avvolge la *Winterreise* dei giovani amanti, il *letzter Gesang* del suonatore ambulante, cieco e chiaroveggente, le voci bianche dei *Kinder* che intonano il canto funebre sulle povere spoglie d'un'infanzia offesa e tradita, sono quadri d'esposizione, commemorativi di un'avventura teatrale antica e moderna. La vernice decadente copre con pudore la sensazione della fine di un'epoca in cui la magia, più volte, è assurta a simbolo d'inenarrabili tragedie.

Le immagini, riflesse nelle pagine di quest'ultima partitura, hanno barlumi premonitori che il successo americano sembra annunciare agli occhi attenti delle generazioni successive, alle quali le favole saranno raccontate sullo schermo, con disegni animati, dai *cartoonists*.

Ma, anche allora, la musica non finirà di suonare.

M. M.



## Ringraziamenti

Vorrei rivolgere un particolare ringraziamento al prof. Mario Bortolotto per l'apprezzamento espresso su questo libro e per essere stato, attraverso i suoi numerosi saggi dedicati alla drammaturgia tedesca dell'Ottocento, un punto di riferimento esemplare. Al prof. Renato Di Benedetto, che ha letto queste mie pagine con attenzione, prodigando utilissimi consigli e suggerimenti, va tutta la mia gratitudine. Vorrei esprimere, inoltre, grande riconoscenza al prof. Markus Engelhardt, dirigente della Biblioteca della Sezione Musica del Deutsches Historisches Institut in Rom, per le opportunità di approfondimento che la Biblioteca del suo Istituto offre agli studiosi di musicologia nello svolgimento della ricerca.

