

Edito dall'Accademia di Santa Cecilia

MILLE LIEDER, MOLTE POESIE QUALCHE BEL QUADRO

E' uscito un prezioso e ricchissimo volume sui Lieder con testi di Goethe, il quale ammoniva: "Si dovrebbe, almeno ogni giorno, ascoltare qualche canzone, leggere una bella poesia, vedere un bel quadro, e, se possibile, dire qualche parola ragionevole". Lo presenta l'autore.

di Erik Battaglia



Goethe fu un leader della nascente Europa culturale; ma fu anche il nume tutelare del nascente mondo dei Lieder. Le regole non scritte di questa nuova forma della poesia musicale illumi-

nata e appassionata si devono a lui, almeno quanto quelle della Fuga si devono a Bach, e quelle dell'architettura moderna dei palazzi a Brunelleschi. Una poesia di Goethe è già potenzialmente un

Lied: ha ritmo, armonia, immagini verbali-sonore, esprime emozioni, esperienza. Prendiamo un caso famoso: *Das Veilchen* (La violetta), la sola poesia di Goethe musicata dal suo amato e ammirato Mozart. Il fiorellino è descritto con termini precisi, in tono giustamente generico: la violetta dev'essere anonima, altrimenti la pastorella la noterebbe. Il cammino leggiadro della pastorella, a sua volta, è tratteggiato con parole brevi, ritmi serrati. Il rimpianto della violetta, che vorrebbe essere per un attimo ("Weilchen") il più bel fiore, merita nuova distensione d'accenti, vocali lunghe e struggenti. E così via.

Queste sono caratteristiche pronte al passaggio verso il dialetto musicale – ma la lingua madre è una sola, quella poetica. Eppure, quando Mozart assecondò ciascuna di quelle inflessioni, trasformandole in inflessioni musicali, Goethe dichiarò il suo scontento, ché, a suo parere, Mozart aveva composto un'aria, non un Lied. In effetti, il tragico climax del Lied, quando la pastorella (il cui passo è divenuto rude) calpesta la violetta, è realizzato tramite un recitativo accompagnato e drammatico. Par di sentire Donna Anna che racconta la violenza subita da Don Giovanni. Mozart aveva prima capito e poi svelato la metafora di Goethe, che in pratica racconta proprio un atto di violenza, con tanto di accettazione masochistica (e commento maschilista da parte del compositore); forse Goethe temeva proprio questa possibilità della musica di rendere esplicito (tramite i suoi codici) ciò che nella poesia può essere mascherato dalle convenzioni.

Non è certo questa la sede per entrare nel dettaglio di questo difficile equilibrio estetico del Lied, del suo essere sempre "soluzione" e mai "sospensione", commistione continua di poesia e musica, e mai poesia allo stato originale né musica in quanto procedimento autonomo.

L'esempio proposto è solo uno tra mille – e mille sono appunto i Lieder su poesie di Goethe che ho preso in esame nel mio volume. Ma quell'esempio, tra i primissimi, può rendere bene l'idea delle difficoltà di metodo che una tale materia presenta.

Forte è la tentazione, analizzando i Lieder su poesie di Goethe (e, in misura diversa, tutti gli altri Lieder), di immergersi nelle poesie al loro stadio pre-musicale, raccontarne gli antefatti, descriverne la tecnica, le immagini, il carattere biografico, per poi dimostrare quegli assunti tramite la versione musicale oggetto dell'analisi.

Poco importa se così descriviamo il Lied che noi vorremmo aver scritto su quella poesia, noi musicologi con le nostre nozioni letterarie, con i nostri

volumi di poesia con apparato di note al testo, con un secolo e più di commenti vergati da grandi critici letterari, filosofi, filologi, germanisti. Oggi sappiamo che Goethe scrisse la sua grande poesia *An den Mond* sulla scia di un tragico fatto di cronaca, il suicidio per annegamento di una giovane (così come forse Shakespeare modellò la fine del personaggio di Ofelia sulla tragica vicenda di Katherine Hamlett di Stratford). Ma Schubert non lo sapeva, eppure, dopo una prima versione un po' troppo serena, compose un capolavoro che ha in sé la tragicità di quell'antefatto, proprio come le parole stesse di Goethe.

Ora, il musicologo (ma anche e soprattutto l'interprete) dovrebbe tentare di isolare quella specifica qualità della musica di Schubert, non cedere alla tentazione di leggerci significati che la musica non può avere. Viceversa, il Lied composto su quei versi da Hans Pfitzner, nel Ventesimo secolo, potrebbe derivare da una conoscenza più approfondita delle complesse implicazioni poetiche, perché a quell'epoca i volumi di poesie erano corredati da note al testo, e la musica già tendeva a usare negli stessi termini le proprie note.

Così anche la comparazione tra le diverse versioni, croce e delizia di ogni musicologo che affronti il mondo del Lied, dovrebbe tener conto di alcuni fatti oggettivi: il compositore poteva conoscere l'opera del suo predecessore? Era già stata pubblicata (vedi il caso di molti Lieder di Schubert rimasti inediti sino alla fine dell'Ottocento)? Il rischio, insomma, di raccontare noi stessi e le nostre passioni invece di quelle del compositore è molto alto. Quanti musicologi scrissero parole illuminate e toccanti su "l'ultimo Lied di Schumann", quel *Mein Wagen rollet langsam* su poesia di Heine, che Bortolotto definisce "l'estremo felice ritrovamento di sé nel poeta prediletto". Ora quel Lied non era affatto l'ultimo, e anzi fu scritto in pieno "anno dei Lieder" (1840), e fu pubblicato postumo poiché Schumann lo considerava sub-standard rispetto agli altri canti di *Dichterliebe*, di cui avrebbe dovuto far parte. Da qui il malinteso, che potrebbe essere facilmente evitato, se il nostro pregiudizio non volesse a tutti i costi leggere in quella musica bella ma incerta una qualità estrema, il senso della fine che invece non c'è.

Questo tentativo di limitarsi ai fatti e alla vita interna dei singoli Lieder, nel loro ambito ristretto e nell'ambito dell'opera dei singoli compositori, è stato alla base del mio lavoro sulle poesie di Goethe musicate nel corso di più di 200 anni. Il risultato di quell'indagine può essere sintetizzato in alcuni punti principali:

a) Le teorie conservatrici di Goethe sul Lied influiscono solo relativamente sulla Storia di questa forma. La poesia di Goethe in quanto prodotto complesso di elementi tecnici, estetici e contenutistici determina invece le regole non scritte per la composizione liederistica tardo e post-settecentesca, ivi compresa la graduale rinuncia alla forma strofica.

b) La potenzialità della musica di intervenire criticamente sul testo è già manifesta in nuce nella produzione liederistica di altissimo valore di Johann Friedrich Reichardt e di Carl Friedrich Zelter, nonché nella differenza tra i due.

Anche la veste editoriale del Lied moderno si deve ascrivere soprattutto a questi due maestri. Schubert compie poi una geniale sintesi di questi due modelli e innalza decisamente lo standard qualitativo, soprattutto strumentale, della forma Lied.

Non si può annoverare tra i sintomi del genio schubertiano l'oggettiva evoluzione del linguaggio che egli utilizza rispetto a quello dei suoi predecessori. Anche in Wolf la novità è ben altra rispetto al naturale utilizzo che egli fa dell'armonia wagneriana.

c) Il Lied, grazie al sincretismo formale di Goethe, diviene semplicemente parola cantata in musica,

senza rigide delimitazioni. Grazie a Mozart e Beethoven esso si apre al linguaggio dell'opera, dell'oratorio, della Sonata pianistica, senza per questo perdere la sua identità poetica. Da Goethe derivano i motivi poetici del Lied, dai classici viennesi e dai maestri berlinesi i motivi musico-verbali poi strutturati da Schubert.

d) Il Goethe-Lied non sposa mai la causa del Romanticismo. Quando lo fa fallisce. Rimane fedele alla poesia come sintesi di più fattori e non al suo mero contenuto per poi "ri-poetizzarlo" in musica. Il Lied non è dualismo poesia-musica pacificato ma vitale contrasto tra le due arti (linguaggi) nel rispetto del "contenuto di verità" (Reichardt, Benjamin, Adorno) della prima – non del suo "contenuto di realtà"; o meglio: il Lied assurge a contenuto di verità musicale trascendendo l'utopia d'un comune contenuto di verità con la poesia. A ciò si deve attendere anche l'interprete.

e) Le qualità della poesia non possono automaticamente influire sul giudizio del Lied che ad essa si ispira. Una poesia "romantica", con tutta l'ambiguità del termine, non significa un Lied "romantico", perché a fare la differenza è proprio il preciso, rigoroso momento del lavoro musicale sul



testo, estraneo per la sua specificità semantica alle teorie filosofiche ed estetiche dominanti. Se si considera quel momento come momento centrale della creazione non esiste allora qualcosa definibile “Lied romantico” (tanto più che le teorie romantiche propriamente dette decretavano l’inferiorità della musica vocale rispetto a quella strumentale). A questi elementi per così dire generali si unisce poi lo studio di come la poesia di Goethe ha influito sul vocabolario musico-verbale dei singoli compositori.

In questo ho cercato di seguire il modello (peraltro inarrivabile) dell’analisi liederistica di Eric Sams, il mio amato mentore e amico di cui ora sto curando l’edizione dell’opera omnia in italiano. Senza nulla togliere al fascino spontaneo dei grandi Lieder, egli aveva stilato una sorta di thesaurus dei motivi musicali che ciascun compositore concepisce in risposta ai motivi poetici: accordi, ritmi, talvolta anche assonanze etimologiche (come una sottodominante che evoca sottomissione, un accordo eccedente che tratteggia un eccesso di pathos o dolore, ecc.).

Così, sviluppando quel metodo, ho notato che l’inquietudine goethiana corrisponde quasi sempre (in diversi compositori, peraltro) a un certo ritmo; il senso di segretezza ad un inciso ideato da Schubert, ecc. In generale, poi, la poesia di Goethe impone a quasi tutti i compositori, grandi e piccoli, la ricerca di un linguaggio essenziale, privo di retorica: cosa che purtroppo non si può dire di Heine, che, suo malgrado, fu malinteso da schiere di compositori minori che ne banalizzarono il messaggio. Forse per questo i grandi capolavori del Lied goethiano sfuggono alle etichette: non “romantici”, perché anche i maestri del Romanticismo (a parte forse Schumann) come Franz e Brahms riservarono a Goethe un linguaggio più stilizzato; non espressionisti, perché in quel periodo vi fu l’unica grande pausa nella messe di Lieder su poesie di Goethe, che ancora oggi (ad esempio negli Stati Uniti) hanno parte attiva nella produzione dei giovani compositori. Cifra del Lied su poesia di Goethe rimane un umanesimo passionale, un ardore scientifico, una pura cantabilità sorretta dall’impulso drammatico. Insomma uno Sturm und Drang eternato, che, a partire da quella che non a caso si chiama età di Goethe, ha saputo compensare e annullare gli eccessi irrazionali delle correnti susseguites.

Poiché non posso essere io a dire se nel suo svolgimento il mio volume abbia in qualche modo realizzato le premesse sopra esposte, mi limito a descrivere due elementi per così dire “secondari”



del libro: l’iconografia, interamente costituita da disegni e dipinti di due giganti della cultura europea. Il primo è il Goethe pittore, il secondo è Dietrich Fischer-Dieskau, che, oltre a concedermi l’onore della sua prefazione, mi ha concesso la riproduzione, per la prima volta in Italia, dei suoi dipinti di compositori “goethiani”.

Il CD allegato, inoltre, riunisce quasi tutti i Lieder su parole di Goethe composti da maestri italiani: Verdi, Spontini, Busoni, Dallapiccola.

Due gemme di questo CD: la ristampa dei Goethe-Lieder di Busoni nell’interpretazione di mio padre Elio con Erik Werba al pianoforte; i magistrali Lieder di Dallapiccola cantati da Valentina Valente (clarinetti: Sergio Delmastro, Alessandra Masiero, Paolo Casiraghi). Goethe diceva: “Si dovrebbe, almeno ogni giorno, ascoltare qualche canzone, leggere una bella poesia, vedere un bel quadro, e, se possibile, dire qualche parola ragionevole”.

Quanto alle prime tre cose questo volume fornisce materiale per molti giorni.

Per la quarta, spero di aver onorato almeno una delle mie giornate.