

BIBLIOTECA DI STUDI DI FILOLOGIA MODERNA

- 41 -

DIPARTIMENTO DI LINGUE, LETTERATURE E STUDI INTERCULTURALI
Università degli Studi di Firenze

Coordinamento editoriale

Fabrizia Baldissera, Fiorenzo Fantaccini, Ilaria Moschini
Donatella Pallotti, Ernestina Pellegrini, Beatrice Töttössy

BIBLIOTECA DI STUDI DI FILOLOGIA MODERNA

Collana Open Access del Dipartimento di Lingue, Letterature e Studi Interculturali

Direttore

Beatrice Töttössy

Comitato scientifico internazionale

(<http://www.fupress.com/comitatoscienfico/biblioteca-di-studi-di-filologia-moderna/23>)

Enza Biagini (Professore Emerito), Nicholas Brownlees, Martha Canfield, Richard Allen Cave (Emeritus Professor, Royal Holloway, University of London), Piero Ceccucci, Massimo Ciaravolo (Università Ca' Foscari Venezia), John Denton, Anna Dolfi, Mario Domenichelli (Professore Emerito), Maria Teresa Fancelli (Professore Emerito), Massimo Fanfani, Paul Geyer (Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn), Ingrid Hennemann, Sergej Akimovich Kibal'nik (Institute of Russian Literature [the Pushkin House], Russian Academy of Sciences; Saint-Petersburg State University), Ferenc Kiefer (Research Institute for Linguistics of the Hungarian Academy of Sciences; Academia Europaea), Michela Landi, Murathan Mungan (scrittore), Stefania Pavan, Peter Por (CNRS Parigi), Gaetano Prampolini, Paola Pugliatti, Miguel Rojas Mix (Centro Extremeño de Estudios y Cooperación Iberoamericanos), Giampaolo Salvi (Eötvös Loránd University, Budapest), Ayşe Saraçgil, Rita Svandrlik, Angela Tarantino (Università degli Studi di Roma 'La Sapienza'), Maria Vittoria Tonietti, Letizia Vezzosi, Marina Warner (Birkbeck College, University of London; Academia Europaea; scrittrice), Laura Wright (University of Cambridge), Levent Yilmaz (Bilgi Üniversitesi, Istanbul), Clas Zilliacus (Emeritus Professor, Åbo Akademi of Turku). *Laddove non è indicato l'Ateneo d'appartenenza è da intendersi l'Università di Firenze.*

Le proposte di pubblicazione vanno trasmesse all'indirizzo istituzionale dei membri del Coordinamento editoriale e all'indirizzo di funzione del direttore della Collana (<laboa@lils.uni.fi.it>).

Laboratorio editoriale Open Access

(<https://www.lils.uni.fi.it/vp-82-laboratorio-editoriale-open-access-ricerca-formazione-e-produzione.html>)

Università degli Studi di Firenze, Dipartimento di Lingue, Letterature e Studi Interculturali
Via Santa Reparata 93, 50129 Firenze

Contatti

<laboa@lils.uni.fi.it> (+39.333.5897725, direttore)
<arianna.antonielli@unifi.it> (+39.055.2756664, caporedattore)

Susanne Stöckle

MARE, FIUME, RUSCELLO
Acqua e musica nella cultura romantica

FIRENZE UNIVERSITY PRESS
2018

Mare, fiume, ruscello : acqua e musica nella cultura romantica /
Susanne Stockle – Firenze : Firenze University Press, 2018
(Biblioteca di Studi di Filologia Moderna ; 41)

<http://digital.casalini.it/9788864537122>

ISBN (online) 978-88-6453-712-2
ISSN (online) 2420-8361

I prodotti editoriali di Biblioteca di Studi di Filologia Moderna: Collana, Riviste e Laboratorio vengono promossi dal Coordinamento editoriale del Dipartimento di Lingue, Letterature e Studi Interculturali dell'Università degli Studi di Firenze e pubblicati, con il contributo del Dipartimento, ai sensi dell'accordo di collaborazione stipulato con la Firenze University Press l'8 maggio 2006 e successivamente aggiornato (Protocollo d'intesa e Convenzione, 10 febbraio 2009 e 19 febbraio 2015). Il Laboratorio (<<http://www.lils.uni.fi.it/vp-82-laboratorio-editoriale-open-access-ricerca-formazione-e-produzione.html>>, <laboa@lils.uni.fi.it>) promuove lo sviluppo dell'editoria open access, svolge ricerca interdisciplinare nel campo, adotta le applicazioni alla didattica e all'orientamento professionale degli studenti e dottorandi dell'area umanistica, fornisce servizi alla ricerca, formazione e progettazione. Per conto del Coordinamento, il Laboratorio editoriale Open Access provvede al processo del doppio referaggio anonimo e agli aspetti giuridico-editoriali, cura i workflow redazionali e l'editing, collabora alla diffusione.

Editing e composizione: LabOA con Arianna Antonielli (caporedattore), i redattori Alberto Baldi e Martina Romanelli, i tirocinanti Elena Anastasi, Marika Di Blasio, Lucia Lanzi, Francesca Salvadori.

Progetto grafico di Alberto Pizarro Fernández, Pagina Maestra snc.

Certificazione scientifica delle Opere

Tutti i volumi pubblicati sono soggetti ad un processo di referaggio esterno di cui sono responsabili il Consiglio editoriale della FUP e i Consigli scientifici delle singole collane. Le opere pubblicate nel catalogo della FUP sono valutate e approvate dal Consiglio editoriale della casa editrice. Per una descrizione più analitica del processo di referaggio si rimanda ai documenti ufficiali pubblicati sul catalogo on-line della casa editrice (www.fupress.com).

Consiglio editoriale Firenze University Press

A. Dolfi (Presidente), M. Boddi, A. Bucelli, R. Casalbuoni, M. Garzaniti, M.C. Grisolia, P. Guarnieri, R. Lanfredini, A. Lenzi, P. Lo Nostro, G. Mari, A. Mariani, P.M. Mariano, S. Marinai, R. Minuti, P. Nanni, G. Nigro, A. Perulli, M.C. Torricelli.

La presente opera è rilasciata nei termini della licenza Creative Commons Attribution – Non Commercial – No Derivatives 4.0 (CC BY-NC-ND 4.0: <<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>>).

CC 2018 Firenze University Press
Università degli Studi di Firenze
Firenze University Press
via Cittadella, 7, 50144 Firenze, Italy
www.fupress.com

INDICE

RINGRAZIAMENTI	7
PREMESSA	9
«WASSER IST EINE NASSE FLAMME»	11
1. L'IMMAGINAZIONE MATERIALE DI GASTON BACHELARD	19
1.1 Acque stürmeriane. Pietismo ed erotismo	28
1.1.1 Il <i>Journal</i> di Herder	28
1.1.2 Il giovane Goethe: <i>Mahomets Gesang</i> e <i>Werther</i>	33
1.2 Acque amoroze, acque notturne	44
1.3 Acqua e musica	55
2. ACQUA E MUSICA NEL <i>LIED</i> SCHUBERTIANO	61
2.1 Al ritmo di barcarola	66
2.2 Pesci e pescatori	81
2.3 Fiumi e ruscelli	93
3. SCHUBERT NOTTURNO	113
4. WILHELM MÜLLER/FRANZ SCHUBERT:	
<i>DIE SCHÖNE MÜLLERIN</i> e <i>DIE WINTERREISE</i>	135
4.1 Variazioni acquatico-musicali del <i>Bächlein meiner Liebe</i>	138
4.2 La voce del ruscello	155
4.2.1 <i>Mühlenrausch</i>	155
4.2.2 <i>Des Baches Wiegenlied</i>	172
4.2.3 <i>Wintergeräusche</i>	179
4.3 Dal silenzio alla scrittura	185
4.4 <i>Tränenregen</i>	190
4.5 <i>Gefrorene Tränen</i>	203

5. UNA FRAGILE BELLEZZA	213
BIBLIOGRAFIA	215
INDICE DEI NOMI	229

RINGRAZIAMENTI

Desidero ringraziare il prof. Patrizio Collini per il costante sostegno e gli importanti spunti di riflessione.

Sono grata, inoltre, al dott. Dieter Wenger per i suoi preziosi consigli musicologici.

Ringrazio, infine, la prof.ssa Beatrice Töttösy, Direttrice della Biblioteca di Studi di Filologia Moderna e del Laboratorio editoriale Open Access, e la redazione per la professionalità e la competenza, in particolare la dott.ssa Arianna Antonielli per la sua cortesia e costante disponibilità.

PREMESSA

A partire dallo *Sternbald*¹ di Tieck, primo romanzo romantico, l'immagine dello *Strom* (grande fiume, corrente impetuosa, ma – soprattutto – *stream of consciousness*) diviene la vera cifra riassuntiva della vocazione antimimetica della poesia romantica universale e progressiva che non conosce risultati ma solo l'eterno divenire, e che riconosce infine come suo unico medium espressivo la musica. Lo stesso dicasi della figura del *Wanderer*, mobile personificazione di quella corrente impetuosa, che percorre a grandi passi il romanzo e il *Lied* romantico.

Fin dal manifesto romantico – i frammenti dell'«Athenäum» – la musica viene vista come il grande delta in cui sfociano tutte le arti: «Jede Kunst hat musikalische Prinzipien und wird vielleicht selbst Musik»².

La monografia di Susanne Stöckle insegue ora per la prima volta, con grande tatto e acume critico, le infinite vicissitudini del rapporto acqua-musica nell'età romantica con una molteplicità di richiami che vanno dalla religione (il pietismo anzitutto, il cui linguaggio del cuore si avvale di un vero e proprio alfabeto liquido che conosce le innumerevoli, cangianti metamorfosi della fiamma umida) alle scroscianti similitudini di cui è intessuta la letteratura tedesca fra *Sturm und Drang* e Romanticismo, fino alla grande cultura musicale dell'età romantica che attinge – relativamente a questa tematica – il proprio coronamento nei *Lieder* di Schubert: in circa 65 dei quali echeggia ossessivamente il *Leitmotiv* acquatico declinato in tutte le sue varianti.

L'indagine di Susanne Stöckle procede in ordine storico, letterario, musicologico: in questa successione poiché l'autrice intelligentemente non lascia dubbi sul fatto che la metamorfosi glaciale cui va incontro la tematica fluviale nella letteratura e musica romantica nasca dal naufragio delle speranze rivoluzionarie, che trovano – prima nello *Sturm und Drang* herderiano-goethiano e poi sempre più da Wagner a Michelet – un ancoraggio e un formidabile vessillo nell'immagine del mare e del gran-

¹ L. Tieck, *Franz Sternbalds Wanderungen*, Reclam, Stuttgart 1994.

² F. Schlegel, *Literarische Notizen 1789-1801. Literary Notebooks*, hrsg. von H. Eichner, Ullstein, Frankfurt am Main 1980, p. 151; trad. it. di P. Collini: Ogni arte possiede principi musicali e diviene essa stessa musica.

de fiume (ovvero il popolo/*Volk/peuple*), destinato nel trapasso dall'età delle Rivoluzioni alla Restaurazione, a restringersi gradualmente in ruscello biedermeieriano, fonte più di angoscia che di consolazione come sanno tutti gli ascoltatori dei mirabili cicli schubertiani: e, soprattutto, a coprirsi di una spessa coltre di ghiaccio che è ora bara (vedi il «*blaues kristallenes Kämmerlein*»³) e vera e propria orizzontale lavagna gelata su cui incidere i geroglifici di una nuova inaudita poesia e musica dell'avvenire (vedi *Auf dem Fluss* nella *Winterreise*). Per cui, se all'inizio di questa grande catena di destini e reincarnazioni romantiche stanno il *Werther* e il *Mahomets Gesang* del giovane Goethe, alla fine troviamo le visionarie e allucinate lande ghiacciate dei *Lieder* schubertiani.

Tutto questo è reso da Susanne Stöckle – pregio non ultimo di questo lavoro – in un dettato italiano tutto suo, conciso, preciso ed evocativo, che reca testimonianza di una non comune consuetudine con la nostra lingua e cultura: si legga, uno per tutti, il bel paragrafo dedicato al goethiano *Der Fischer*.

Patrizio Collini

³ W. Müller, *Des Baches Wiegenlied*, in W. Müller, F. Schubert, *Die schöne Müllerin. Die Winterreise*, Nachwort von Rolf Vollmann, Reclam, Stuttgart 2001, p. 35; trad. it. di P. Collini: azzurra cameretta di cristallo.

«WASSER IST EINE NASSE FLAMME»¹

Ich komme ewig mit mir
selber nicht auf festes Land.

W.H. Wackenroder, *Phantasien über die Kunst* (1799)²

L'acqua è un fenomeno onnipresente nella nostra vita. Cominciando dal nostro corpo, che consiste per oltre due terzi di acqua e che ha passato, per così dire, nove mesi 'nell'acqua materna' prima di nascere, il fenomeno liquido fa parte, come il battito del cuore, come il respiro, come lo scorrere del sangue, della nostra natura più intima. Anche i pensieri, i sentimenti e le emozioni 'fluttuano' in un certo senso attraverso questo 'corpo liquido'. La superficie terrestre è per quasi tre quarti coperta dall'acqua. È la terra, non l'acqua, che in un certo senso costituisce 'l'eccezione alla regola'. Che 'tutto inizi dall'acqua' e che 'tutto ritorni nell'acqua', l'idea che la creazione abbia avuto inizio proprio dall'elemento liquido e ritornerà, infine, ad esso, è comune a molte religioni e scuole filosofiche.

L'acqua simboleggia nel nostro immaginario anche l'elemento dell'inconscio, il mare dell'*Es* ancora non colonizzato dall'*Io*. «Selbst der Schlaf ist nichts als die Flut jenes unsichtbaren Weltmeers, und das Erwachen das Eintreten der Ebbe»³ scrive Novalis nei *Lehrlinge zu Sais* (1802). C.G. Jung dirà più tardi: «Der Träumer steigt in seine eigene Tiefe hinunter, und der Weg führt ihn zum geheimnisvollen Wasser»⁴.

¹Novalis, *Chemische Hefte* (1802), in Id., *Schriften*, hrsg. von P. Kluckhohn, R. Samuel, unter Mitarbeit von H. Ritter, G. Schulz, Bd. III, *Das Philosophische Werk, II*, hrsg. von R. Samuel in Zusammenarbeit mit H.-J. Mähl, G. Schulz, Kohlhammer, Stuttgart 1968, pp. 34-50.

²W.H. Wackenroder, *Phantasien über die Kunst* (1799), hrsg. von W. Nehring, Reclam, Stuttgart 2005, p. 90; trad. it. di E. Agazzi, *Fantasia sull'arte*, in W.H. Wackenroder, *Opere e lettere. Scritti di arte, estetica e morale*, a cura di E. Agazzi, traduzioni, apparati critici e note di E. Agazzi, F. La Manna e A. Benedetti, Bompiani, Milano 2014, p. 505: «Per un tempo senza fine non riesco a metter piede sulla terraferma».

³Novalis, *Die Lehrlinge zu Sais* (1802), in Id., *Gedichte. Die Lehrlinge zu Sais*, hrsg. von J. Mahr, Reclam, Stuttgart 1984, p. 93; trad. it. di E. Pocar, *Gli adepti di Sais*, in Novalis, *Opere*, a cura di E. Cusatelli, Ugo Guanda Editore, Milano 1982, p. 123: «Persino il sonno non è altro che l'alta marea dell'invisibile mare universale, e il risveglio il subentrare della bassa marea».

⁴C.G. Jung, *Die Archetypen und das kollektive Unbewusste* (1934), in Id., *Archetypen* (2001), hrsg. von L. Jung, auf der Grundlage der Ausgabe *Gesammelte Werke Deutscher Taschen-*

La stessa scrittura è un processo fluido e acquatico che ‘scorre’ sul foglio come il fiume scorre attraverso un paesaggio. E, ancor più della scrittura, è la musica ad aver ‘imparato dall’acqua’: i suoni fluiscono, scorrono come le onde di un fiume. «Die Musiktöne gleichen oft einem feinen, flüssigen Elemente, einem klaren, spiegelhellen Bache»⁵ scrive Wackenroder nelle *Phantasien über die Kunst*.

Sembra che un tema così universale non si lasci in nessun modo dominare dalle parole, limitare a un solo campo di ricerca, debordando e inondando continuamente i confini appena tracciati e ricordandoci continuamente che, in realtà, ‘l’acqua è dappertutto’. Non c’è nessun luogo, nessuna cultura, nessuna forma d’arte che non abbia – in forma diretta o indiretta – a che fare con l’acqua.

È tuttavia possibile individuare dei campi di ricerca letteraria in cui ci sembra che il motivo dell’acqua sia particolarmente presente. Ci riferiamo alla letteratura tedesca a cavallo fra Settecento e Ottocento, a partire dallo Sturm und Drang attraverso il periodo classico-romantico, fino ad arrivare alla forma artistica più ‘acquatica’ di tutte: il *Lied* romantico. Basti pensare a celebri titoli come *Auf dem Wasser zu singen* (1823) di Schubert, per rendersi conto che nel *Lied* si verifica una sorta di connubio perfetto fra parola, acqua e musica.

Nel primo capitolo del nostro studio ci siamo concentrati sull’indagine del motivo acquatico nella letteratura tedesca a cavallo fra Sette e Ottocento. Abbiamo cominciato questo ‘viaggio sull’acqua’ dal periodo stürmeriano, prendendo spunto da tre opere esemplari: dapprima il *Journal meiner Reise im Jahre 1768* (1846) di Herder, in cui, imbarcandosi sul Mar Baltico senza sapere dove andrà («um, wer weiß wohin zu gehen [...]»⁶), per la prima volta un autore tedesco si confronta con l’idea dell’infinito, rappresentato dall’immensità ignota del mare.

buch Verlag, München 2008, p. 20; trad. it. di E. Schanzer, *Gli archetipi e l’inconscio collettivo*, in C.G. Jung, *Opere*, edizione in nove volumi diretta da L. Aurigemma, vol. IX, t. 1, *Gli archetipi e l’inconscio collettivo*, Boringhieri, Torino 1980, p. 16: «Il dormiente scende nella profondità del suo essere, giungendo così all’acqua misteriosa».

⁵W.H. Wackenroder, *Phantasien über die Kunst*, cit., p. 103; trad. it. di E. Agazzi, cit., p. 527: «I suoni della musica assomigliano spesso a un elemento sottile e fluido, a un ruscello chiaro e trasparente».

⁶J.G. Herder, *Journal meiner Reise im Jahr 1769* (1846), hrsg. von K. Mommsen, Unter Mitarbeit von M. Mommsen, G. Wackerl, Reclam, Stuttgart 2002, p. 7; trad. it.: per andare chi sa dove. (Se non diversamente indicato, l’autore preferisce utilizzare la propria traduzione per motivi stilistici).

Abbiamo poi scelto due opere del giovane Goethe, *Mahomets Gesang* (1774)⁷ e *Die Leiden des jungen Werther* (1774)⁸, in cui il motivo dell'acqua ci appare da due prospettive diverse: nella prima, il grande fiume-genio che dalla sua nascita in alta montagna, ingrandendo via via, percorre la sua strada fino a riversarsi infine nel 'grande padre' oceano; nella seconda invece il motivo dell'acqua appare in maniera più complessa e psicologica. Le immagini 'acquatiche' del *Werther* sono da un lato collegate al paesaggio circostante (il *Brunnen*, uno dei luoghi preferiti del protagonista ed il *fallender Waldbach* che nella seconda parte straripa, nonché l'ambiente atmosferico – le nubi, la pioggia e la neve), dall'altro invece ai sentimenti e alle emozioni del giovane, descrivendo sottilmente il suo disperato amore e la sua 'Passione'. Il lessico 'liquido' utilizzato da Goethe deriva, come vedremo, in gran parte da quello pietistico-religioso, in cui la metaforica acquatica designa spesso la *coniunctio* con Dio, l'effondersi dell'anima nella grandezza dello spirito divino. Nel *Werther* questa *Wassermetaphorik* (metafora acquatica) si sposta, come vedremo, dal significato puramente spiritualistico-religioso a quello emotivo, sensuale ed erotico.

Dallo Sturm und Drang, in cui le acque sono spesso molto dinamiche e movimentate, ci spostiamo poi al periodo del primo Romanticismo e in particolare all'opera di Novalis, cercando di individuare il simbolismo acquatico anzitutto nei *Lehrlinge zu Sais*, nello *Heinrich von Ofterdingen* (1802)⁹ e nelle *Hymnen an die Nacht* (1800)¹⁰. Vedremo come in Novalis le 'sostanze' dell'acqua e della notte in qualche modo si fondono, si scambiano e si completano, caricandosi da un lato di un forte simbolismo erotico, dall'altro invece di un messaggio palingenetico che presagisce il ritorno dell'età dell'oro. L'acqua viene, non solo in Novalis, vissuta come elemento 'irresistibile', seducente ed 'amoroso' per eccellenza, che invita chi lo vede ed ancor più chi lo tocca a fondersi e a mescolarsi con lui: «Wasser ist eine nasse Flamme»¹¹.

⁷ J.W. Goethe, *Mahomets Gesang* (1774), in Id., *Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*, Textkritisch durchgesehen und kommentiert von E. Trunz, Bd. I, *Gedichte und Epen I*, Deutscher Taschenbuch Verlag, München 2000, p. 42; trad. it. di D. Valeri, *Il Canto di Maometto*, in J.W. Goethe, *Opere*, a cura di V. Santoli, Sansoni, Firenze 1970, p. 1293.

⁸ J.W. Goethe, *Die Leiden des jungen Werther* (1774), in Id., *Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*, Bd. VI, *Romane und Novellen I*, cit., pp. 7-124; trad. it. di A. Spaini, *I dolori del giovane Werther*, Einaudi, Torino 1943.

⁹ Novalis, *Heinrich von Ofterdingen* (1802), hrsg. von J. Kiermeier-Debre, Deutscher Taschenbuch Verlag, München 1997; trad. it. di T. Landolfi, *Enrico di Ofterdingen*, in Novalis, *Opere*, a cura di G. Cusatelli, Guanda, Milano 1982, pp. 229-268.

¹⁰ Novalis, *Hymnen an die Nacht* (1800), in Id., *Gedichte. Die Lehrlinge zu Sais*, cit., pp. 266-281; trad. it. di G. Bemporad, *Inni alla notte*, in Novalis, *Inni alla notte. Canti spirituali*, introduzione di F. Masini, Garzanti, Milano 1986, pp. 2-36.

¹¹ Novalis, *Chemische Hefte*, cit., pp. 34-50; trad. it.: L'acqua è una fiamma umida.

Nell'ultima parte del primo capitolo ci occupiamo della stretta relazione fra acqua e musica. Soprattutto nell'opera di Wackenroder, e in particolare nelle sue *Phantasien über die Kunst*, troviamo una ricchissima metaforica acquatica¹² che dall'autore romantico viene impiegata anzitutto per avvicinarsi al fluido e inafferrabile mondo dei suoni. Se nell'opera di Wackenroder la 'musicalizzazione' – del linguaggio avviene anche grazie all'utilizzo della *Wassermetaphorik*, nel *Lied* si verifica una cosa non dissimile: il suono dell'acqua che un compositore sente scorrere nelle parole di un testo lirico, viene reso acusticamente percettibile attraverso la sua musicalizzazione.

Nel secondo capitolo, che costituisce, in un certo senso, il cuore del nostro lavoro, ci siamo concentrati sul campo specifico del *Lied* romantico e in particolare sull'opera liederistica di Franz Schubert. L'estetica liederistica di Schubert, che mette l'accento sulla parità di valore fra la voce del cantante e quella del pianoforte, è particolarmente ricca di 'suoni acquatici', resi percettibili per lo più attraverso motivi e figure ondegianti nell'accompagnamento che creano un'atmosfera veramente 'liquida', sulla quale la voce danza e scivola come una barca sull'acqua. Nel *Lied*, genere musicale 'd'occasione', per eccellenza, il motivo dell'acqua simbolizza anzitutto la fragile bellezza dell'istante e la sua transitorietà. Il brillare e danzare momentaneo della luce sull'acqua, così caratteristico per tanti *Lieder*, rende l'idea sia dell'istante pienamente vissuto che quella della sua caducità. Il connubio fra parola poetica e musica – caratteristico per il genere del *Lied* – è, in Schubert, particolarmente felice. Abbiamo cercato di orientarci, fra i suoi tanti *Wasserlieder*, *Lieder* acquatici, scegliendo tre 'gruppi tematici' che ci sembravano esemplari per la poesia acquatico-musicale di Schubert: il primo è costituito dal motivo ritmico-musicale della barcarola, in cui il tema del 'canto sull'acqua', è centrale: *Auf dem Wasser zu singen*, appunto. Nel secondo gruppo abbiamo scelto dei *Lieder* che parlano di pesci e pescatori; vedremo come certe composizioni apparentemente semplici e innocenti come il celeberrimo *Die Forelle* (1817) su un testo di Christian Friedrich Daniel Schubart, celino in realtà messaggi nascosti a vari livelli: da un lato il simbolismo erotico-sessuale (che in realtà non è poi tanto 'celato'), dall'altro quello satirico-politico che in una società come quella della Germania/Austria della Restaurazione acquista una valenza particolarmente significativa. Nel terzo gruppo di *Lieder*, il più vasto dei tre, ci occupiamo invece di acque correnti – sorgenti, ruscelli e fiumi – di cui la liederistica schubertiana è particolarmente ricca, e

¹² Cfr. anche il recente libro di Hans Blumenberg, pubblicato postumo, dove fin dal titolo appare la metafora acquatica: H. Blumenberg, *Quellen, Ströme, Eisberge. Beobachtungen an Metaphern*, hrsg. von U. Bülow, D. Krusche, Suhrkamp, Berlin 2012.

che scorrono, mormorano e gorgogliano attraverso le melodie e i ritmi più diversi, mostrando la grande capacità del compositore viennese di variare all'infinito un motivo poetico-musicale.

Il terzo capitolo, il più breve di tutti, è dedicato allo Schubert 'notturno'. Innumerevoli sono, infatti, i *Lieder* che il compositore dedica alla notte, alla luna e alle stelle – e spesso la 'sostanza materiale' dell'acqua si confonde con quella della notte.

Il tema del ruscello e delle sue variazioni musicali ci accompagnerà poi anche durante il quarto capitolo in cui prendiamo in considerazione i due maggiori cicli liederistici di Wilhelm Müller, *Die Schöne Müllerin* (1823) e *Winterreise* (1827), entrambi musicati da Schubert. Nella prima parte di questo capitolo cercheremo di analizzare le diverse variazioni acquatico-musicali che il *Bächlein meiner Liebe* – ruscelletto amico, consolatore e alter-ego del mugnaio – assume nel ciclo della *Schöne Müllerin*, variazioni estremamente ricche di suoni e ritmi diversi che simboleggiano sottilmente la tragica vicenda interiore del protagonista.

Infine, abbiamo scelto di indagare due motivi acquatici che ci sono sembrati esemplari per i due cicli mülleriani-schubertiani: da un lato il fenomeno acustico-musicale della 'voce del ruscello' che assume un ruolo centrale nella *Schöne Müllerin* e che, pian piano, cessa di mormorare e di scrosciare nella *Winterreise*, sottolineando il processo di glaciazione delle acque che caratterizza il paesaggio poetico del secondo ciclo mülleriano. Dall'altro invece il motivo delle *Tränen*, le lacrime, 'acque interiori', che sono in un certo senso le uniche che continuano a scorrere attraverso il bianco paesaggio innevato e ghiacciato della *Winterreise*.

Cercheremo in questo lavoro di indagare il motivo dell'acqua nella letteratura tedesca fra Sette e Ottocento e nel *Lied* romantico, considerando l'elemento liquido soprattutto nella sua *sostanza* materiale: l'acqua come sostanza naturale, sostanza poetica e sostanza musicale. Ci rifacciamo con quest'appoggio 'sostanziale' – più che 'formale' – soprattutto agli studi del filosofo francese Gaston Bachelard, il quale nel suo libro *L'eau et les rêves* (1942)¹³ ha sviluppato una teoria dell'«imagination matérielle»¹⁴: certe immagini poetiche, spesso le più originali, derivano la loro forza dinamica direttamente dalla 'sostanza' di un elemento naturale – acqua, terra, aria o fuoco – con cui il poeta si sente particolarmente in sintonia. Alla teoria dell'«imagination matérielle» di Bachelard sarà dedicato proprio la parte iniziale della nostra monografia. Abbiamo, infatti, cercato in questo studio di tenerci il più possibile vicino alla 'sostanza' dell'acqua,

¹³ G. Bachelard, *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière* (1942), José Corti, Paris 1993; trad. it. di M. Cohen Hemsì, A.C. Peduzzi, *Psicanalisi delle acque. Purificazione, morte e rinascita*, Red edizioni, Como 1992.

¹⁴ Ivi, p. 7; trad. it. ivi, p. 11.

di scegliere immagini poetiche in cui l'elemento liquido sia presente nella sua forma 'pura', primaria. Abbiamo, per questo motivo, scelto di non estendere la nostra indagine (se non del tutto marginalmente) al 'popolo dell'acqua': alle numerosissime sirene, ondine e spiriti acquatici che dalla *Undine* (1811) di Friedrich De La Motte Fouqué, all'*Undine geht* (1961) di Ingeborg Bachmann, popolano i fiumi della letteratura universale. Invece che passare dall'elemento originario, dall'acqua in quanto 'sostanza', a immagini secondarie e formalmente 'definite' come le sirene e le ondine, abbiamo scelto di passare piuttosto ad una 'sostanza immateriale' che pure, in quanto fluida, inafferrabile e sfuggente, con l'acqua sembra essere imparentata: la musica. L'arte più eterea e immateriale che ci sia si sposa, nel *Lied* romantico, con l'immagine 'materiale' dell'acqua. Magicamente, la 'sostanza' dell'elemento liquido viene resa percettibile attraverso la musica, che pure sembra essere 'senza materia'.

Abbiamo scelto il titolo *Mare, fiume, ruscello* in quanto esso designa un cammino (o una navigazione) 'a ritroso' che dall'immagine ancora settecentesca del mare sconfinato e libero, portatrice di infinite speranze e possibilità nuove e dinamiche quale l'incontriamo nelle opere dello *Sturm und Drang* e nello *Strom* del Romanticismo, arriva infine all'immagine tutta ottocentesca del ruscello, del tranquillo e quasi taciturno che sarà il segreto protagonista di tanti *Lieder* schubertiani. Si verifica così, nel passaggio dal Sette all'Ottocento, una sorta di *Verengung*, di restrizione dell'immagine fluviale che è, naturalmente, anzitutto espressione di un cambiamento sociale e politico che conduce dall'età delle rivoluzioni e della speranza di una rigenerazione dell'umanità a quella della Restaurazione e del ristabilimento dell'*Ancien Régime*.

Se il periodo stürmeriano è caratterizzato da un'apertura mentale, un desiderio di rinnovamento sia sociale che culturale, un fuggire dall'angustia di una realtà piccolo-borghese e da tutto ciò che è 'abitudine' («alles war mir zuwider»¹⁵, scrive Herder nel suo *Journal*) verso uno spazio di libertà e di respiro più ampio di cui è espressione l'immagine del mare aperto e sconfinato («Alles gibt hier dem Gedanken Flügel und Bewegung und weiten Luftkreis! [...] auf der Erde ist man [...] in den engen Kreis einer Situation eingeschlossen»¹⁶, scrive ancora Herder sul mare aperto), quello tardo-romantico e biedermeieriano comporta, al contrario, un generale ritiro dalla vita pubblica e sociale che non raramente conduce in una *Naturlandschaft* (paesaggio naturale) bella ma silenziosa e chiusa in se stessa, in cui l'unico 'movimento' è costituito dal fluire di

¹⁵ J.G. Herder, *Journal meiner Reise im Jahr 1769*, cit., p. 7; trad. it.: Non sopportavo più niente.

¹⁶ Ivi, cit., p. 11; trad. it.: qui tutto dona al pensiero ali e movimento e ampio respiro! [...] Sulla terra si è rinchiusi [...] nel cerchio ristretto di una situazione precisa.

un dolce ruscello che ormai ha perso il suo carattere dinamico e rivoluzionario, diventando piuttosto una sorta di ‘amico intimo’ e consolatore del poeta. Il fiume-genio dell’inno giovanile *Mahomets Gesang* di Goethe si spinge velocemente e vorticosamente in avanti, come se non vedesse l’ora di riversarsi finalmente nel grande padre oceano, contagiando con il suo entusiasmo i fiori e i prati che attraversa e ‘accogliendo’ tutti i ‘fratelli’ affluenti che vogliono congiungersi a lui; il *meiner Liebe* nella *Vertonung* (intonazione) schubertiana del ciclo mülleriano *Die schöne Müllerin* invece è a tratti quasi muto, ritirandosi gradualmente dagli uomini e dalla vita sociale e pubblica, come ad esempio nel *Lied Der Neugierige* (1925) in cui l’accompagnamento del pianoforte si fa talmente tenue da toccare quasi il silenzio. Silenzioso e muto sarà poi il ruscello ghiacciato della *Winterreise*, simbolizzando con questo il ‘mutismo’ politico e sociale al quale era costretta la Germania/Austria della Restaurazione ‘invernale’. Dal restringersi del mare e del fiume in ruscello si passa quindi addirittura a un passo successivo: la glaciazione. Fra il mare stürmeriano e il ruscello schubertiano incontriamo però la metafora romantica dello *Strom*, ancora carica di dinamismo e di speranze rivoluzionarie. Nelle grandi odi ‘fluviali’ di Hölderlin come *Der Main* (1801), *Der Neckar* (1801) e *Der Rhein* (1802), il fiume della patria porta simbolicamente alla Grecia antica, esso diventa veicolo e messaggero che conduce verso una società democratica in cui sembra ancora possibile realizzare i sogni romantici della riconciliazione fra uomo, natura, arte e società.

Nel *Klingsohrmärchen* dell’*Ofterdingen* novalisiano, un «milchblauer Strom»¹⁷ scioglie infine il mare di ghiaccio che separa la terra dal mondo astrale, facendosi simbolo palingenetico del ritorno della mitica età dell’oro. Sarà tuttavia lo *Strom* del *Märchen* di Wackenroder, dinamico, vorticoso, ‘risuonante’ e musicale ad accompagnarci nel nostro viaggio dal mare settecentesco verso il ruscello schubertiano. Esso costituisce l’anello di congiunzione fra la tematica acquatica e quella musicale.

¹⁷ Novalis, *Heinrich von Ofterdingen*, cit, p. 163; trad. it. di T. Landolfi, *Enrico di Ofterdingen*, cit., p. 229: «un fiume azzurro-latteo».

Con questo capitolo ci si propone di indagare i significati di un *topos* e *Leitmotiv* ossessivo nella letteratura e in particolare nella liederistica romantica: quello liquido-talassale. Svolgeremo quest'indagine ricorrendo a strumenti e metodologie diversi, cercando di tener conto della straordinaria ricchezza di forme che l'acqua è capace di assumere: pioggia, nebbia, rugiada, sorgenti, fontane, ruscelli, fiumi, laghi, il mare (e si pensi a quante forme e movimenti diversi il solo mare può assumere), la neve e il ghiaccio, ma anche le 'acque interiori' come il sangue e le lacrime umane.

Sembra impresa piuttosto ardua occuparsi di un tema così fluido, così inafferrabile, così eternamente cangiante come l'acqua usando il mezzo della parola che invece tende a fissare e a concretizzare. Eppure c'è qualcosa nella sostanza stessa del linguaggio, nella frase scritta (ma soprattutto parlata, o, meglio ancora, cantata) che è affine alla natura fluida, scorrevole e malleabile dell'acqua: «*La liquidité est, d'après nous, le désir même du langage. Le langage veut couler. Il coule naturellement*»¹.

Il filosofo francese Gaston Bachelard, il cui studio sull'immaginazione materiale *L'eau et les rêves* sarà di fondamentale importanza per la nostra indagine, si è occupato dei rapporti stretti che intercorrono fra l'elemento liquido e il linguaggio poetico. Bachelard mostra come per alcuni poeti (soprattutto scrittori del periodo romantico) l'acqua diventi fonte materiale primaria da cui nascono le immagini poetiche – «*images directes de la matière*»². Di liquidità si impregna non soltanto il contenuto delle loro opere, ma è il linguaggio stesso a ricalcare il movimento fluido e scorrevole dell'elemento. Un esempio fra tanti di questa 'liquidità' poetica è il famoso sogno di Heinrich von Ofterdingen nell'omonimo romanzo novalisiano, su cui torneremo più tardi. È Novalis stesso (che di acqua si è occupato sia dal punto di vista scientifico che filosofico-letterario) a definire la poesia come aderente alla sfera dell'elemento fluido:

¹ G. Bachelard, *L'eau et les rêves*, cit., p. 210; trad. it. di M. Cohen Hems, A.C. Peduzzi, *Psicanalisi delle acque...*, cit., p. 217: «*La liquidité* è, secondo noi, il desiderio stesso del linguaggio. Il linguaggio vuole scorrere. Scorre naturalmente».

² Ivi, p. 8; trad. it. ivi, p. 9: «*immagini dirette della materia*».

Anders ist die Poësie. Sie ist von Natur flüssig – allbildsam – und unbeschränkt – jeder Reitz bewegt sie nach allen Seiten [...] – ein ewig stilles Meer, das sich nur auf der Oberfläche in tausend willkürliche Wellen bricht [...] Sie wird gleichsam ein organisches Wesen – dessen ganzer Bau seine Entstehung aus dem Flüssigen, seine ursprünglich elastische Natur, seine Unbeschränktheit, seine Allfähigkeit verräth.³

La poesia è diversa. Essa è per sua natura fluida – multiforme – e illimitata – qualsiasi stimolo la fa muovere in tutte le direzioni [...] un mare eternamente silenzioso che soltanto alla superficie si increspa in migliaia di onde arbitrarie [...] diventando così un essere organico che fa trapelare attraverso tutto il suo corpo la sua origine fluida, la sua intima natura elastica, la sua libertà e la sua onnipotenza.

Gaston Bachelard distingue, sostanzialmente, due diverse «forces imaginantes»: una «formelle», superficiale, e una «materielle»⁴, che discende in profondità:

Les uns trouvent leur essor devant la nouveauté; elles s'amuse du pittoresque, de la variété, de l'événement inattendu [...] Les autres forces creusent le fond de l'être; elles veulent trouver dans l'être, à la fois, le primitif et l'éternel. [...] elles produisent des germes; des germes où la forme est enfoncée dans une substance, où la forme est interne.⁵

Le une prendono slancio di fronte alla novità, giocano con il pittoresco, il vario, con l'evento inatteso [...] Le altre forze immaginanti scavano il fondo dell'essere, vogliono trovarvi ad un tempo l'originario e l'eterno. [...] esse producono germi; germi in cui la forma è inserita in una sostanza, in cui la forma è interna.*

Per il filosofo francese, nell'immaginazione «materielle», si verifica, a differenza di quella puramente «formelle» un contatto intimo e fecondo del poeta con la 'sua' materia, con il suo elemento prediletto. L'immagine che nascerà da questo contatto creativo sarà tanto più autentica e originale quanto più avrà assunto su di sé le qualità di 'quella' materia specifica. Molti scrittori le cui opere sono caratterizzate da una particolare *unité d'imagination*⁶ hanno, secondo Bachelard, una preferenza, un'affinità quasi fisica

³ Brief von Novalis an August Wilhelm Schlegel in Jena, 12.1.1798, in Novalis, *Werke, Tagebücher und Briefe*, Bd. I, *Das dichterische Werk, Tagebücher und Briefe*, hrsg. von H.-J. Mähl, R. Samuel, Hanser Verlag, München 1978, pp. 656-657.

⁴ G. Bachelard, *L'eau et les rêves*, cit., p. 7; trad. it. di M. Cohen Hems, A.C. Peduzzi, *Psicanalisi delle acque...*, cit., p. 11.

⁵ *Ibidem*; trad. it. *ibidem*.

⁶ Ivi, p. 57. Un poeta dotato di questa «unité d'imagination» a cui Bachelard presta particolare attenzione è E.A. Poe: tutto il secondo capitolo sulle «eaux profondes» (*ibidem*; trad. it. ivi, p. 61) è dedicato a lui.

con uno dei quattro elementi naturali – fuoco, acqua, terra e aria⁷. La grande seduzione che si sprigiona dalle loro immagini poetiche affonda le sue radici nella notte della materia: «Au fond de la matière pousse une végétation obscure; dans la nuit de la matière fleurissent des fleurs noires. Elles ont déjà leur velours et la formule de leur parfum»⁸.

Pur approvando (almeno in parte) e utilizzando le scoperte della psicanalisi classica – il suo studio sull'immaginazione materiale del fuoco (scritto nel 1938 – tre anni prima di quello sull'acqua) si intitola proprio *La psychanalyse du feu* – Bachelard si distanzia da Freud trovando un campo nuovo e del tutto personale per le sue indagini letterarie: la *rêverie*. È in questa zona intermedia fra sonno e veglia, fra conscio ed inconscio che per il filosofo francese si situa il fulcro dell'immaginazione poetica: «Pour nous qui nous bornons à psychanalyser une couche psychique moins profonde, plus intellectualisée, nous devons remplacer l'étude des rêves par l'étude de la rêverie»⁹.

La *rêverie*, diversamente dal sogno notturno che presenta una struttura più lineare, è per Bachelard caratterizzata da una forma «en étoile» che «revient à son centre pour lancer de nouveaux rayons»¹⁰. Questo 'centro' è rappresentato da un oggetto 'affettivo', oggetto che poi spesso è un

⁷ I rispettivi studi di Bachelard sugli elementi sono: *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement* (J. Corti, Paris 1943; trad. it. di M. Cohen Hemsì, *Psicanalisi dell'aria*, Red edizioni, Milano 2007) per l'aria; *La terre et les rêveries du repos* ([1943], Gallimard, Paris 2005; trad. it. di M. Citterio, A.C. Peduzzi, *La terra e il riposo. Un viaggio tra le immagini dell'intimità*, Red edizioni, Milano 2007) e *La terre et les rêveries de la volonté* ([1948], J. Corti, Paris 2005; trad. it. di A.C. Peduzzi, M. Citterio, *La terra e le forze. Le immagini della volontà*, Red edizioni, Milano 1989) per la terra; *La psychanalyse du feu* ([1938], Gallimard, Paris 2011; trad. it. di G. Silvestri Stevan, A. Pellegrino, *L'Intuizione dell'istante. La Psicoanalisi del fuoco*, introduzione di J. Lescure, revisione di B. Sambo, Edizioni Dedalo, Bari 2010) per il fuoco e, appunto, *L'eau et les rêves* per l'acqua. Non sempre un poeta è da Bachelard 'assegnato' ad un elemento solo; Novalis, ad esempio, appare sia nello studio sul fuoco che in quello sulla terra e sull'acqua.

⁸ G. Bachelard, *L'eau et les rêves*, cit., p. 9; trad. it. di M. Cohen Hemsì, A.C. Peduzzi, *Psicanalisi delle acque...*, cit., p. 12: «Nel profondo della materia cresce una vegetazione oscura. Nella notte della materia nascono fiori neri, con il loro velluto e la formula del loro profumo».

⁹ G. Bachelard, *La psychanalyse du feu*, cit., p. 36; trad. it. di G. Silvestri Stevan, *L'Intuizione dell'istante. La Psicoanalisi del fuoco*, cit., p. 123: «Per psicoanalizzare un livello psichico meno profondo e più intellettualizzato, è necessario sostituire lo studio dei sogni con lo studio della rêverie».

¹⁰ «A notre avis, cette rêverie est extrêmement différente du rêve pour cela même qu'elle est toujours plus ou moins centrée sur un objet. Le rêve chemine linéairement, oubliant son chemin en courant. La rêverie travaille en étoile. Elle revient à son centre pour lancer de nouveaux rayons» (ivi, p. 36; trad. it. ivi, pp. 123-124: «A mio parere, questa fantasticheria è assai diversa dal sogno, perché sempre più o meno concentrata su un oggetto. Il sogno cammina linearmente, dimenticando la sua strada mentre la percorre. La fantasticheria (*rêverie*) lavora a stella: ritorna al suo centro per gettare nuovi raggi»).

elemento naturale: la *rêverie* davanti al fuoco di un camino, ad esempio, oppure, come nel nostro caso, davanti ad un corso d'acqua. La *rêverie* è preceduta da una contemplazione profonda, meditativa, quasi simile a uno stato di *trance*. Nasce in questa condizione 'sospesa' fra realtà e sogno l'immagine poetica. Bachelard stesso ci descrive la propria inclinazione a cadere nella *rêverie* vicino all'acqua:

C'est près de l'eau et de ses fleurs que j'ai le mieux compris que la rêverie est un univers en émanation, un souffle odorant qui sorte des choses par l'intermédiaire d'un rêveur [...] Je ne puis m'asseoir près d'un ruisseau sans tomber dans une rêverie profonde [...].¹¹

È vicino all'acqua e ai suoi fiori che ho capito meglio che la *rêverie* è un universo in emanazione, un fiato odoroso che sale dalle cose grazie alla mediazione di un sognatore [...]. Non posso sedermi vicino a un ruscello senza cadere in una *rêverie* profonda [...].*

Il paese natale è fondamentale per lo sviluppo del proprio campo dell'immaginazione materiale. Esso è per Bachelard, anzitutto, una materia – «c'est un granit ou une terre, un vent ou une sécheresse, une eau ou une lumière»¹². Nella sua interpretazione letteraria giocano quindi un ruolo fondamentale anche il luogo e il paesaggio nativo di un poeta perché hanno influenzato 'materialmente' fin dalla prima infanzia la sua immaginazione. Ed è scendendo fino alla profondità dove si trovano le immagini della propria «chair enfantine»¹³, che un autore, secondo Bachelard, acquista quella forza espressiva singolare che rende partecipe ed 'attivo' anche il lettore¹⁴. Nella sua interpretazione dell'opera di Edgar Allan Poe che occupa il secondo capitolo di *L'eau et les rêves*, ad esempio, Bachelard mostra – sulle tracce dell'importante studio psicanalitico di Marie Bonaparte¹⁵ – come l'elemento base della meta-poetica dell'autore americano sia proprio l'acqua – un'acqua profonda, densa, oscura che assomiglia al sangue – immagine che fa risalire a un'esperienza remotissima dell'autore quale la morte precoce della madre. Da questo trauma

¹¹ G. Bachelard, *L'eau et les rêves*, cit., p. 15; trad. it. di M. Cohen Hems, A.C. Peduzzi, *Psicanalisi delle acque...*, cit., p. 19.

¹² *Ibidem*; trad. it. ivi, p. 19: «è un granito o una terra, un vento o un'aridità, un'acqua o una luce».

¹³ *Ivi*, p. 16; trad. it. ivi, p. 20: «carne infantile».

¹⁴ Il lettore, nella sua individualità, è per Bachelard una sorta di secondo poeta che attraverso una lettura immaginativa fa rivivere l'opera nella sua forza originaria e creatrice.

¹⁵ M. Bonaparte, *Edgar Allan Poe. Étude psychanalytique*, préface de Sigmund Freud, Denoël, Paris 1933; trad. it. di A. Ciocca, S. De Risio, *Edgar Allan Poe. Studio psicoanalitico*, Newton Compton, Roma 1976, 2 voll.; Ead., *La légende des eaux sans fond*, «Revue Française de Psychoanalyse», XIV, 1, 1950, pp. 164-173.

vissuto in età tenerissima nascerebbero quei paesaggi e quelle acque spettrali così tipici della poetica di Poe; immagini di un amato corpo morto¹⁶.

La madre-paesaggio e la madre-acqua sono al centro anche del quinto capitolo sulle 'acque femminili'. Qui Bachelard parla della materia viva, vivificante, della sostanza nutritiva dell'acqua. Se per Poe l'acqua è come il sangue, per Novalis, l'acqua è come il latte. Il filosofo francese afferma addirittura che a livello inconscio «toute eau est un lait maternel»¹⁷. Se si pensa ad esempio al *Klingsohrmärchen* nell'*Offerdingen* in cui all'inizio le membra di Freya sembrano «wie aus Milch und Purpur zusammengeflossen»¹⁸ oppure al materno flutto azzurro-latteo che alla fine dello stesso *Märchen* scoglie il mare di ghiaccio, si può vedere come il caldo-liquido latte sia davvero un 'ingrediente fondamentale' della meta-poetica di Novalis. Un secolo più tardi troviamo la stessa metafora nell'opera *La mer* dello storico francese Jules Michelet. Nonostante l'approccio apparentemente oggettivo del suo libro, Michelet arriva in modo del tutto naturale all'immagine dell'acqua marina come latte materno nutriente (e un capitolo del libro si intitola proprio *La Mer du Lait*):

Ces eaux nourrissantes sont denses de toutes sortes d'atomes gras, appropriés à la molle nature du poisson, qui paresseusement ouvre la bouche et aspire, nourri comme un embryon au sein de la mère commune. Sait-il qu'il avale? A peine. La nourriture microscopique est comme un lait qui vient à lui.¹⁹

Tali acque nutrienti sono dense d'ogni tipo di atomi grassi, adatti alla fiacca natura del pesce che, pigramente, apre la bocca e aspira, nutrito come un embrione al seno della madre comune. Sa che sta inghiottendo? A malapena. Il nutrimento microscopico è come un latte che spontaneamente gli si offra.*

Stiamo insistendo per ora sulla teoria dell'immaginazione materiale di Bachelard anche perché è uno dei pochissimi critici letterari che ha cercato di tracciare questo legame fra elemento naturale e parola poetica²⁰.

¹⁶ Le opere di Poe citate da Bachelard sono, fra le altre, i racconti *Irene* (1831), *Gordon Pym* (1838), *The Island of the Fairy* (1841), *Eleonora* (1842), *Dream-Land* (1844), *Ulalume. A Ballad* (1847), *Landor's Cottage* (1850).

¹⁷ G. Bachelard, *L'eau et les rêves*, cit. p. 135; trad. it. di M. Cohen Hems, A.C. Peduzzi, *Psicanalisi delle acque...*, cit., p. 139: «ogni acqua è latte».

¹⁸ Novalis, *Heinrich von Offerdingen*, cit., p. 151; trad. it. di T. Landolfi, *Enrico di Offerdingen*, cit., p. 222: «che parevano di latte e porpora commisti».

¹⁹ J. Michelet, *La mer* (1861), Gallimard, Paris 1937, p. 112; trad. it. di A. Valesi, *Il mare*, a cura di J. Borie, con una nota di A. Tabucchi, Il Melangolo, Genova 1992, p. 78.

²⁰ Cfr. anche R. Caillois, *L'écriture des Pierres*, Skira-Flammarion, Paris 1970; trad. it. di C. Coletti, *La scrittura delle pietre*, Marietti, Genova 1986.

Dei suoi studi la critica si è ancora occupata poco, soprattutto al di fuori della Francia²¹. Eppure ci sembra indispensabile avere un 'approccio' simile per indagare il significato del motivo acquatico in letteratura. Vorremmo quindi cercare di utilizzare le teorie di Bachelard per le nostre ricerche e vedere come oltre a Novalis anche diversi altri scrittori tedeschi siano stati attratti dall'acqua; come nelle loro opere l'elemento liquido abbia influenzato sia il contenuto che l'andamento, la musicalità della frase poetica. Ci è sembrato di trovare l'acme della simbologia acquatica negli scrittori romantici, anche se essa è presente, seppure talvolta segretamente, nei periodi letterari precedenti.

Prima di cominciare questa indagine, vorremmo però terminare la piccola introduzione sull'immaginario materiale di Bachelard ricordando che egli è giunto alla critica letteraria relativamente tardi, attraverso una via del tutto insolita, e che il suo approccio è fortemente influenzato dal lavoro che egli svolgeva come docente di storia e filosofia delle scienze presso la Sorbona (1940-1954). C'è chi parla di un 'doppio ruolo' del filosofo francese: lo storico delle scienze, l'epistemologo da un lato e il critico letterario dall'altro. È proprio attraverso le sue ricerche in cam-

²¹ Cfr. ad esempio: A. Parinaud, *Gaston Bachelard* (1953), Flammarion, Mesnil-sur-l'Éstrée 1996; P. Ginestier, *Pour connaître la pensée de Bachelard*, Bordas, Paris 1968; J. Gagey, *Gaston Bachelard ou la conversion à l'imaginaire*, M. Rivière et Cie, Paris 1969; M. Préclaire, *Une poétique de l'homme. Essai sur d'imagination d'après l'œuvre de Gaston Bachelard*, Les Editions Bellarmin, Montréal 1971; D. Lecourt, *Bachelard, Le jour et la nuit*, B. Grasset, Paris 1974 e G. Bachelard, *Epistémologie. Textes choisis par Dominique Lecourt* (1974), Presses Universitaires de France, Paris 1996; J. Lescure, *Un été avec Bachelard*, Luneau Ascot, Paris 1983; Id., *Bachelard aujourd'hui*, Clancier-Guénéaud, Paris 1986; V.L. Felício, *A imaginação simbólicas quatro elementos bachelardianos*, Editora da Universidade de São Paulo, São Paulo 1994; M. Fabre, *Bachelard éducateur*, PUF, Paris 1995; J. Libis, *Gaston Bachelard un rationaliste romantique*, Ed. universitaires de Dijon, Dijon 1997; M. Perrot, *Bachelard et la poétique du temps*, P. Lang, Europäischer Verlag der Wissenschaften, Frankfurt am Main-Bern-New York 2000; M. Fabre, *Gaston Bachelard. La formation de l'homme moderne*, Hachette éducation, Paris 2001; V. Chiore, *Il poeta, l'alchimista, il demone. La dottrina tetraivalente dei temperamenti poetici di Gaston Bachelard*, prefazione di J. Libis, il Melangolo, Genova 2004; J.-L. Pouliquen, *Gaston Bachelard ou le rêve des origines*, préface de Marly Bulcão, l'Harmattan, Paris 2007. In ambito tedesco: L. Baumann, *Gaston Bachelards materialistischer Transzendentalismus*, Lang, Frankfurt am Main-Bern-New York 1987; K. Jäger, *Die Phänomenologie der poetischen Imagination bei Gaston Bachelard*, Lang, Frankfurt am Main-Berlin-Bern-Bruxelles-New York-Oxford-Wien 2009. Cfr. anche gli studi di M. Bulcão (ed.), *Bachelard: razão e imaginação*, Universidade Estadual de Feira Santana 2005; Ead., *Bachelard, Lautréamont et Caillois dinanzi alle linee di forza dell'immaginazione*, «Bachelardiana», II, 4, 2007, pp. 19-28; Ead., *Bachelard. Un regard brésilien*, entretiens et présentation de J.-L. Pouliquen, préface de François Dagognet, l'Harmattan, Paris-Budapest-Kinshasa 2007; Ead., *Promenade brésilienne dans la poétique de Gaston Bachelard*, préface de François Dagognet, l'Harmattan, Paris 2010.

po epistemologico che Bachelard giunge a occuparsi di immaginazione letteraria. Nel suo trattato *La formation de l'esprit scientifique* (1938)²² – scritto nello stesso anno della *Psychanalyse du feu* – Bachelard introduce nella sua filosofia l'importante termine di *obstacle épistémologique*. La conoscenza oggettiva di certi fenomeni naturali – primo fra tutti il fuoco – viene, secondo Bachelard, 'ostacolata' da errori 'attivi', caratterizzati da idee ed immagini inconsce che persistono da sempre nella mente umana. L'immaginazione nutrita dall'inconscio sarebbe quindi il primo nemico di ogni conoscenza scientifica oggettiva. Nella *Psychanalyse du feu* poi Bachelard scopre inaspettatamente una continuità fra conoscenza pre-scientifica e produzione poetica. Questa continuità è strettamente connessa con il concetto della *rêverie*:

Nous allons étudier un problème où l'attitude objective n'a jamais pu se réaliser, où la séduction première est si définitive qu'elle déforme encore les esprits les plus droits et qu'elle les ramène toujours au bercail poétique où les rêveries remplacent la pensée, où les poèmes cachent les théorèmes.²³

Studieremo un problema in cui l'atteggiamento oggettivo non ha mai potuto realizzarsi, in cui la prima seduzione è a tal punto decisiva da fuorviare gli spiriti più retti, riportandoli sempre all'ovile poetico in cui le *rêveries* sostituiscono il pensiero, in cui i poemi occultano i teoremi.*

La *rêverie* che genera l'immaginazione poetica è l'opposto dello spirito scientifico. In essa, anche se diversamente che nel sogno notturno, l'inconscio gioca un ruolo fondamentale, rivelandoci delle verità profonde sul *rêveur* soprattutto dal punto di vista psicologico. Le spiegazioni scientifiche su che cosa sia il fuoco, ad esempio, sono fra le più 'psicanalizzate' da Bachelard. Lo strusciarsi, il fregarsi di un pezzo di legno nella cavità di un altro, da cui sarebbe scaturita la prima scintilla, è così un'idea che richiama l'intimità erotica fra due corpi; la produzione di calore, la fiamma, è per l'inconscio anche il primo calore organico, la fiamma sessuale²⁴. Nel suo libro sull'acqua Bachelard è, come egli stesso afferma, meno

²² G. Bachelard, *La formation de l'esprit scientifique. Contribution à une psychanalyse de la connaissance objective*, J. Vrin, Paris 1938; trad. it. di E. Castelli Gattinara, *La formazione dello spirito scientifico. Contributo a una psicoanalisi della conoscenza oggettiva*, Cortina, Milano 1995.

²³ G. Bachelard, *La psychanalyse du feu*, cit., p. 12; trad. it. di G. Silvestri Stevan, A. Pellegrino, *L'Intuizione dell'istante*, cit., p. 112.

²⁴ «En premier lieu, il faut reconnaître que le frottement est une expérience fortement sexualisée. On n'aura aucune peine à s'en convaincre en parcourant les documents psychologiques réunis par la psychanalyse classique. En second lieu, si l'on veut bien systématiser les indications d'une psychanalyse spéciale des impressions calorigènes, on va se convaincre que l'essai *objectif* de produire le feu par le frottement est suggéré par des expériences tout à fait intimes» (ivi, p. 50; trad. it. ivi, p. 133: «In primo luogo bisogna riconoscere che l'attri-

psicoanalitico in senso stretto. Le forze immaginanti dell'acqua sono più nascoste, più lente, meno chiare e definibili, ma, secondo Bachelard, ancora molto attuali: «Les images de l'eau, nous les vivons encore, nous les vivons synthétiquement dans leur complexité première en leur donnant souvent notre adhésion irraisonnée»²⁵.

Come abbiamo già sottolineato all'inizio, le immagini dell'acqua nella nostra vita quotidiana sono molteplici ed onnipresenti²⁶. Se contempliamo la goccia di rugiada nel calice di un fiore, oppure la liquida distesa infinita di un oceano, se ascoltiamo il rumore ritmico e continuo della pioggia sul tetto oppure il mormorare e scrosciare di un ruscello nel bosco, è sempre lo stesso fenomeno – l'acqua – che in noi è capace di creare immagini e associazioni innumerevoli e diverse. Per non parlare dei primi nove mesi della nostra esistenza che abbiamo trascorso nell'acqua materna, in cui per un certo senso eravamo simili ai pesci, capaci di respirare e di muoverci dentro a un liquido²⁷. Questo periodo ha lasciato delle tracce, delle immagini, dei ricordi profondissimi nella nostra psiche, che talvolta attraverso il sogno ma anche attraverso l'immaginazione poetica giungono alla luce. E circa il settanta per cento del nostro corpo, della nostra materia, è fatto di acqua²⁸. Tutto ciò che scorre in noi partecipa della natura dell'acqua: le emozioni, le lacrime, il sangue...²⁹. Anche la scrittura stessa, come

to è un'esperienza fortemente sessualizzata. Per convincersene, basta passare in rassegna i documenti psicologici raccolti dalla psicoanalisi classica. In secondo luogo, sulla base delle indicazioni di una psicoanalisi delle impressioni date dal calore, è ipotizzabile che il tentativo *obiettivo* di produrre il fuoco per attrito sia suggerito da esperienze del tutto intime»).

²⁵ G. Bachelard, *L'eau et les rêves*, cit., p. 14; trad. it. di M. Cohen Hems, A.C. Peduzzi, *Psicanalisi delle acque...*, cit., p. 18: «Le immagini dell'acqua noi le viviamo ancora, le viviamo sinteticamente nella loro complessità primaria, spesso offrendo loro la nostra irragionevole adesione».

²⁶ Come sottolinea Hartmut Böhme nella sua introduzione al libro *Kulturgeschichte des Wassers*: «Es gibt keine Kunst-, Text- oder Stilform, die nicht mit Wasser zu tun haben könnte und tatsächlich hat; es gibt keine geschichtliche Epoche, in der nicht zentrale Texte oder Kunstwerke Wassererscheinungen zum Gegenstand haben; es gab und gibt keine Kultur auf dieser Erde, die in ihren Symbolwelten nicht nachhaltig vom Element des Wassers bestimmt wäre» (hrsg. von H. Böhme, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1988, p. 19; trad. it.: Non esiste alcun genere artistico, letterario o stilistico che non potrebbe avere o che in effetti ha un legame con l'acqua; non esiste epoca storica che non abbia come soggetto della sua letteratura o della sua arte le immagini dell'acqua; non c'era e non c'è nessuna cultura sulla terra che nel suo mondo dei simboli non fosse estremamente influenzata dall'elemento dell'acqua).

²⁷ A questo proposito, cfr. l'interessante studio di Peter Sloterdijk, *Weltfremdheit*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1993, p. 64; S. Selbmann, *Mythos Wasser. Symbolik und Kulturgeschichte*, Badenia-Verlag, Karlsruhe 1995, p. 17.

²⁸ Ivi, p. 20.

²⁹ Lo psicoanalista Alexander Lowen, allievo di Wilhelm Reich e fondatore del metodo bioenergetico parla delle sensazioni corporee come di correnti acquatiche che at-

abbiamo già detto, appartiene al genere 'fluidico-erotico' per eccellenza. Basti pensare alla famosa annotazione diaristica di Franz Kafka che descrive la stesura notturna del suo capolavoro, *Das Urteil* (1913), proprio come un viaggio dentro ad una sostanza liquida:

[...] die fürchterliche Anstrengung und Freude, wie sich die Geschichte vor mir entwickelte wie ich in einem Gewässer vorwärtskam [...] Nur so kann geschrieben werden, nur in einem solchen Zusammenhang, mit solcher vollständigen Öffnung des Leibes und der Seele.³⁰

[...] sforzo spaventevole e gioia di veder svolgersi davanti a me la narrazione e di procedere navigando in un mare [...] Soltanto così si può scrivere, soltanto in una simile continuità, con una così completa apertura del corpo e dell'anima.*

Lo studio di Bachelard sull'acqua, *L'eau et les rêves*, cerca di analizzare in nove capitoli alcune delle tante manifestazioni dell'"acqua poetica". Bachelard suddivide i capitoli a seconda dell'"umore", si potrebbe dire, che l'acqua assume nelle diverse immagini poetiche. Dalle acque 'chiare', trasparenti, che giocano alla superficie e in cui ci si specchia come Narciso alla fonte, il filosofo passa alle acque 'profonde' e oscure come quelle di Poe. Bachelard parla del motivo della barca di Caronte e dell'immagine di Ofelia morente dai capelli sciolti che galleggia sui flutti, immagini che secondo il filosofo francese hanno talmente caratterizzato l'immaginario poetico occidentale da poter essere chiamate veri e propri 'complessi' letterari. L'importante quinto capitolo, fondamentale per il nostro lavoro, parla come abbiamo già detto, delle acque materne e femminili, della potenza erotica ed avvolgente della sostanza liquida. Nel penultimo capitolo Bachelard affronta invece 'l'acqua violenta', il nuotatore che si lancia contro la forza travolgente delle onde marine. È lo scrittore inglese Swinburne di cui vengono qui citati diversi passi³¹. L'ultimo capitolo riassume e sottolinea l'importanza della relazione fra acqua e parola, soprattutto fra acqua e parola poetica.

traversano un corpo relativamente fluido: «When one realize that 99 percent of the body is composed of water, some of it structured, but much of it fluid, we can picture sensations, feelings and emotions as currents or waves in this liquid body. Sensations, feelings and emotions are the perceptions of internal movements within the relatively fluid body» (*Bioenergetics* [1975], Penguin, London 1976, p. 52; trad. it. di L. Cornalba, *Bioenergetica*, Feltrinelli, Milano 2004, p. 43: «Se pensiamo che il 99 per cento del corpo è composto di acqua, in parte strutturato, ma per lo più allo stato fluido, possiamo descrivere le sensazioni, i sentimenti e le emozioni come correnti od onde che scorrono per questo corpo liquido. Le sensazioni, i sentimenti e le emozioni sono la percezione di movimenti che avvengono all'interno di un corpo relativamente fluido»).

³⁰ F. Kafka, *Tagebücher. In der Fassung der Handschrift*, hrsg. von H.-G. Koch, M. Müller, M. Paasley, Fischer, Frankfurt am Main 1990, p. 460; trad. it. di E. Pocar, *Diari*, Mondadori, Milano 1977, p. 357.

³¹ Bachelard cita, ad esempio, da *Lesbia Brandon* (1952).

Avendo fornito una breve introduzione sull'immaginario poetico di Bachelard, vorremmo ora addentrarci nella letteratura tedesca a cominciare dal periodo stürmeriano, periodo che è piuttosto ricco di acque veloci, movimentate e rinnovatrici.

1.1 Acque stürmeriane. Pietismo ed erotismo

1.1.1 Il Journal di Herder

Un importante documento 'acquatico' dello *Sturm und Drang* è il *Journal meiner Reise im Jahr 1769* di Johann Gottfried Herder, libro profetico, concepito interamente come viaggio sul mare durante una traversata marina³². Già la prima frase è tutto un programma: «Den 23. Mai/3. Juni reiste ich aus Riga ab und den 25/5. ging ich in See um ich weiß nicht wohin? Zu gehen»³³. Come nel «wie froh bin ich, dass ich weg bin!»³⁴ del *Werther*, anche qui uno scrittore sembra voler mettere subito in chiaro che ciò che segue è qualcosa di assolutamente nuovo. È infatti con Herder che per la prima volta nella letteratura tedesca un autore si confronta con l'immensità ignota del mare. Egli lascia la terraferma per andare «Wer weiß wohin?»³⁵ espressione che sottolinea il carattere di *Wanderung*³⁶ del suo viaggio, l'assenza di una meta prefissata da raggiungere. Lascia dietro di sé tutto ciò che gli è consueto, familiare, abituale, per confrontarsi con l'altro, l'immenso, l'ignoto rappresentato dall'oceano.

In See stechen hieß für Herder: das Lebenselement wechseln, das Feste gegen das Flüssige, das Gewisse gegen das Ungewisse einzutauschen, es hieß, Abstand und Weite gewinnen.³⁷

Imbarcarsi in mare significava per Herder cambiare elemento vitale, lasciare ciò che è solido per ciò che è liquido, il certo per l'incerto; significava guadagnare distanza ed ampiezza.

Vista dal mare la sua esistenza sulla terraferma gli appare di un'angustia terribile' («auf der Erde ist man an einen todten Punkt angeheftet;

³² Il libro fu pubblicato integralmente soltanto postumo nel 1846 in una edizione curata dal figlio, Emil Gottfried Herder.

³³ J.G. Herder, *Journal meiner Reise im Jahr 1796*, cit., p. 7; trad. it.: Il 23 maggio/3 giugno partii da Riga e il 25/5 mi imbarcai per andare chissà dove.

³⁴ *Die Leiden des jungen Werther*, cit., p. 7; trad. it. di A. Spaini, *I dolori del giovane Werther*, cit., p. 5: «come sono contento di essere partito!».

³⁵ J.G. Herder, *Journal meiner Reise im Jahr 1796*, cit., p. 7; trad. it.: chissà dove.

³⁶ Cfr. P. Collini, *Wanderung. Il viaggio dei romantici* (1993), Feltrinelli, Milano 1996, pp. 27-29.

³⁷ R. Safranski, *Romantik. Eine Deutsche Affäre* (2007), Hanser, Frankfurt am Main 2010, p. 17.

und in den engen Kreis einer Situation eingeschlossen»³⁸, mentre la distesa infinita del mare davanti a sé conferisce allo spirito un'incredibile sensazione di leggerezza, di libertà e di vivacità:

Alles gibt hier dem Gedanken Flügel und Bewegung und weiten Luftkreis! Das flatternde Segel, das immer wankende Schiff, der rauschende Wellenstrom, die fliegende Wolke, der weite unendliche Luftkreis!³⁹

Tutto qui dona al pensiero ali e aria e un ampio respiro! Lo svolazzare delle vele, il barcollare perenne della nave, il brusio delle onde, il volo della nuvola in cielo, l'ampio, illimitato spazio!

Un secolo prima del famoso motto nietzschiano «Auf die Schiffe, ihr Philosophen!»⁴⁰, Herder capisce che sul mare la vera filosofia non viene appresa soltanto con la testa ma con tutti i sensi e – kafkianamente – con un'apertura completa di corpo e mente:

[...] und so ward ich Philosoph auf dem Schiffe, Philosoph aber, der es noch schlecht gelernt hatte, ohne Bücher und Instrumente aus der Natur zu philosophieren. Hätte ich es gekonnt, welcher Standpunkt, unter einem Mast auf dem weiten Ocean sitzend, über Himmel, Sonne, Sterne, Mond, Luft, Wind, Meer, Regen, Strom, Fisch, Seegrund philosophieren...⁴¹

[...] e così diventai filosofo sulla nave, ma un filosofo che non aveva ancora imparato a filosofare con la Natura, senza libri e strumenti. Se avessi saputo farlo, quale punto di vista – seduto sotto l'albero della nave sull'Oceano infinito, filosofare sul cielo, sul sole, sulle stelle, sulla luna, sull'aria, sul vento, sul mare, sulla pioggia, sul fiume, sui pesci, sul fondo marino...

Quella del *Journal* è una scrittura erratica e metaforica che procede per lampi e illuminazioni, ricalcando il movimento ondeggiante e irregolare della nave sulle acque agitate del Mar Baltico. All'orizzontalità ed abitudinarietà dell'esistenza sulla terraferma si sostituisce adesso la perturbante verticalità degli abissi marini. Non è soltanto l'immensità della superficie marina («der weite unendliche Luftkreis»⁴²) che affascina

³⁸ J.G. Herder, *Journal meiner Reise im Jahr 1796*, cit., p. 11; trad. it.: Sulla terra si è rinchiusi nel cerchio ristretto di una situazione precisa.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ F. Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft* (1882), in Id., *Sämtliche Werke, Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, hrsg. von G. Colli, M. Montinari, Bd. III, *Morgenröte. Idyllen aus Messina. Die fröhliche Wissenschaft*, Deutscher Taschenbuch Verlag, München 1980, p. 529; trad. it. di F. Masini, M. Montinari, *La Gaia Scienza*, in F. Nietzsche, *Opere*, ed. it. diretta da G. Colli, M. Montinari, vol. V, t. 2, *Idilli di Messina. La Gaia Scienza e Frammenti Postumi (1881-1882)*, Adelphi, Milano 1965, p. 166: «Via sulle navi, filosofi!».

⁴¹ J.G. Herder, *Journal meiner Reise im Jahr 1796*, cit., p. 13.

⁴² *Ivi*, p. 14; trad. it.: l'ampio, illimitato respiro.

Herder, ma soprattutto la profondità ignota del «Seegrund». Colpisce anzitutto la vivacissima curiosità con cui ci si avvicina a questo strano mondo esotico e misterioso:

Welche neue Welt von Thieren,
die unten im Seegrunde, wie wir
auf der Erde leben, und nichts
von ihnen, Gestalt, Nahrung,
Aufenthalt, Arten, Wesen,
Nichts kennen!⁴³

Che mondo nuovo di animali che vivono
giù sul fondo del mare come noi sulla
terra – e noi non conosciamo niente,
niente di loro! Del loro aspetto, del loro
nutrimento, della loro dimora, della loro
specie, del loro carattere!

Pare che sotto la superficie dell'oceano sia nascosto un continente 'acquatico' ancora tutto da scoprire («der Wassergrund ist eine neue Erde!»⁴⁴). I pesci, scrive Herder, non sono che «uccelli» per i *veri* abitanti del mare. Il loro nuotare non è che un «Fliegen oder Flattern. Wer wollte nach ihnen alles bestimmen, was in der See ist?»⁴⁵. Lo scrittore del *Journal* si interessa – bachelardianamente – alla 'materia', la sostanza stessa dell'acqua. Paragonata all'aria, essa gli appare più densa e pesante: «Wasser ist eine schwerere Luft»⁴⁶ (due decenni più tardi, Novalis dirà che «Wasser ist eine nasse Flamme»⁴⁷).

Anche la curiosità per il mondo dei pesci e degli abitanti marini è caratterizzata da un sentire 'materiale', fisico, al limite dell'immedesimazione⁴⁸. Herder vuole sapere come e cosa sentono gli animali acquatici. Qual è il loro 'sentire' corporeo, la vibrazione della loro pelle, e come si differenzia da quella degli uomini? Che 'senso' ha il guscio così duro dell'ostrica se non quello di proteggere una sensibilità acutissima e nervosa?

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ *Ibidem*; trad. it.: Il fondo del mare è una nuova terra!

⁴⁵ *Ivi*, p. 15; trad. it.: volare o svolazzare. Chi mai potrebbe dedurre dal loro atteggiamento tutto ciò che vive nel mare?

⁴⁶ *Ivi*, p. 14; trad. it.: L'acqua è un'aria più pesante.

⁴⁷ Cfr. Novalis, *Chemische Hefte*, cit., p. 38; trad. it.: L'acqua è una fiamma umida.

⁴⁸ Novalis, vent'anni dopo nei *Lehrlinge zu Sais*, sottolineerà l'importanza della capacità di immedesimazione, della *Einfühlung* nei vari corpi della natura: «So wird auch keiner die Natur begreifen, der kein Naturorgan, kein inneres naturerzeugendes und absonderndes Werkzeug hat, der nicht, wie von selbst, überall die Natur an allem erkennt und unterscheidet und mit angeborener Zeugungslust, in inniger mannigfaltiger Verwandtschaft mit allen Körpern, durch das Medium der Empfindung, sich mit allen Naturwesen vermischt, sich gleichsam in sie hinein fühlt» (*Die Lehrlinge zu Sais*, cit., p. 82; Novalis, *Gli adepti di Sais*, trad. it. di E. Pocar, cit., p. 123: «Così nessuno capirà la Natura se non ha un organo naturale né uno strumento produttore di natura e segregante, che non riconosce e distingue in tutto e ovunque, quasi da sé, la Natura, e con innato piacere creativo, in intima e molteplice parentela con tutti i corpi e col mezzo della sensazione si mescola con tutti gli esseri naturali e, come dire, in essi s'incorpora»).

Was hat ein Fisch für Sinne? In der Dämmerung des Wassers *siehet* er: in der schweren Luft *höret* er: in ihrer dicken Schale *fühlt* die Auster – welch ein Gefühl, dass solche starke Haut nötig war, sie zu decken.⁴⁹

Quali sono le facoltà sensitive di un pesce? Nel crepuscolo delle acque lui *vede*, nell'aria densa lui *ascolta*, nella sua spessa conchiglia l'ostrica *sente* – e che intensa sensazione deve essere questa, che aveva bisogno di essere coperta da un guscio talmente forte.

La preferenza tutta herderiana per il senso del tatto, così centrale nei suoi scritti estetici⁵⁰, affiora anche qui, nelle sue speculazioni fantastiche sul mondo subacqueo. L'unico uomo al quale, forse, è dato una capacità di 'sentire' simile a quella dell'essere acquatico, scrive l'autore, sarebbe un uomo che non possiede altro senso al di fuori del tatto e le cui percezioni sensoriali si concentrano e si uniscono nella sola sensibilità tattile:

Wenn ein Mensch je die Magnetische Kraft inne würde, so wäre es ein Blinder, der nur hören und fühlen, oder gar ein Blinder, Tauber, Geruch- und Geschmackloser, der nur fühlen könnte.⁵¹

Se mai un uomo dovesse diventare capace di questa forza magnetica, allora sarebbe un cieco, che potrebbe solo ascoltare o sentire, o addirittura un cieco, un sordo, privo di olfatto e gusto e capace solo di sentire.

Ora, questa catabasi immaginaria nelle profondità dell'oceano è anche una catabasi nei meandri della propria psiche e, in un secondo luogo, nella storia. L'ignoto mondo sottomarino è, ovviamente, anche il continente (ovvero il mare) inconscio dentro di noi ancora non colonizzato dall'io. Dimenticando tutto il suo 'sapere' superficiale appreso meccanicamente, il viaggiatore marino può ritrovare la strada verso il suo più vero sé creativo, il suo *daimon* interiore: «Wann werde ich so weit seyn, um alles, was ich gelernt, in mir zu zerstören, und nur selbst zu erfinden, was ich denke und lerne und glaube!»⁵².

Osservando gli animali marini, scendendo con la sua immaginazione sempre più nelle profondità dell'oceano, Herder scende anche nella profondità del tempo storico. Bachelard in *L'eau et les rêves* sviluppa l'idea di una corrispondenza fra la profondità dell'acqua e il tempo passato:

⁴⁹ J.G. Herder, *Journal meiner Reise im Jahr 1769*, cit., p. 18.

⁵⁰ Cfr. ad esempio il trattato: *Plastik. Einige Wahrnehmungen über Form und Gestalt aus Pygmalions bildendem Traume*, Hartknoch, Leipzig 1778.

⁵¹ J.G. Herder, *Journal meiner Reise im Jahr 1769*, cit., p. 18.

⁵² Ivi, p. 12; trad. it.: quando arriverò finalmente al punto di distruggere in me tutto quello che ho imparato e di inventare da solo tutto quello che penso, imparo e credo?

Pourrait-on vraiment décrire un passé sans des images de la profondeur? Et aurait-on jamais une image de la *profondeur pleine* si l'on n'a pas médité au bord d'une eau profonde? Le passé de notre âme est une eau profonde.⁵³

Sarebbe mai possibile descrivere davvero il passato senza le immagini della profondità? E si potrebbe forse avere un'immagine della *profondità piena* se non si è meditato sulla riva di un'acqua profonda? Il passato della nostra anima è un'acqua profonda.*

Herder però non scende soltanto nel passato della 'sua' anima, bensì nel passato della storia. Ispirato dalla vista di uno stormo di aringhe, egli passa ad immaginare le grandi migrazioni dei popoli nordici e la sua immaginazione lo spinge via via sempre più indietro verso gli albori dell'umanità: «Ist Norden oder Süden, Morgen oder Abend die *Vagina hominum* gewesen?»⁵⁴. La visione herderiana della storia è caratterizzata da una dinamicità singolare⁵⁵, dinamicità che sembra trasmettersi dalle onde agitate al corpo, all'anima e alla penna dello scrittore. Il mare, l'acqua agitata e scossa dalla tempesta, sembra essere il *medium* metaforico di quello spirito stürmeriano di cui è pervaso tutto il *Journal*. Non soltanto la scrittura, anche la lettura acquista per Herder un significato del tutto nuovo se si svolge sull'acqua: «Was hätte ich gegeben, um einen Orpheus und eine Odyßee zu Schiff lesen zu können... und auf der See meinen Homer und Pindar fühlen»⁵⁶. Anche qui Herder non vuole semplicemente «lesen», ma «fühlen», entrare completamente nella sostanza, nel tempo, nella vibrazione ritmica della sua lettura. Questo è possibile solamente sull'acqua, dondolati sull'acqua, lontano da tutte le regole e formalità, al cospetto dell'immensa *tabula rasa* dell'oceano. Il viaggiatore marino sviluppa poi la sorprendente teoria dell'origine di ogni poesia e mitologia dal rapporto dell'uomo con il mare, l'infinito⁵⁷.

Letture, pensiero e scrittura ricevono così per il giovane Herder una nuova dinamicità, un nuovo ritmo che sembra essere in una stretta relazione con il movimento e le profondità dell'oceano.

Lasciare la terraferma sicura, osare imbarcarsi sulle onde di un elemento sconosciuto è, inutile sottolinearlo, un *topos* letterario che ha visto mille variazioni dall'antichità fino ai giorni nostri. La partenza in mare è una par-

⁵³ G. Bachelard, *L'eau et les rêves*, cit., p. 66; trad. it. di M. Cohen Hems, A.C. Peduzzi, *Psicanalisi delle acque...*, cit., p. 69.

⁵⁴ J.G. Herder, *Journal meiner Reise im Jahr 1769*, cit., p. 15; trad. it.: Dov'è la *Vagina hominum*? Al nord o al sud? All'est o all'ovest?

⁵⁵ Cfr. R. Safranski, *Romantik. Eine deutsche Affäre*, cit., p. 24.

⁵⁶ J.G. Herder, *Journal meiner Reise im Jahr 1769*, cit., p. 22; trad. it.: che cosa non avrei dato per leggere un Orfeo ed una Odissea sulla nave... e per sentire sul mare il mio Omero e il mio Pindaro.

⁵⁷ Cfr. P. Collini, *Wanderung. Il viaggio dei romantici*, cit., p. 28.

tenza di carattere assoluto, che assomiglia alla morte o a una 'piccola morte': «Ô mort, vieux capitain, il est temps! Levons l'ancre!»⁵⁸. Nel terzo capitolo del suo studio sull'acqua Bachelard chiama «Le complexe de Caron»⁵⁹ questo *topos* della partenza sui flutti. Citando Saintine, autore della *Mythologie du Rhin* (1862) che parla del culto del *Todtenbaum* (culto per cui i morti venivano 'imbarcati' nell'albero che era stato piantato alla loro nascita), egli sottolinea che in realtà il primo navigatore è stata la morte. Per Herder questo viaggio, questa morte del vecchio io, ha il significato del passaggio a un nuovo stile, un nuovo pensiero, una nuova libertà. Di lì a poco incontrerà il giovane Goethe, il quale è affascinato dall'entusiasmo rinnovatore del viaggiatore marino⁶⁰. La barca sulle onde, il «Gefühl des Schwimmens»⁶¹, l'idea e la sensazione fisica di partire sui flutti sarà poi, come vedremo, un tema centrale nella lied-eristica romantica; alla lettura e alla scrittura sull'acqua si affiancherà il canto sull'acqua: *Auf dem Wasser zu singen*.

1.1.2 *Il giovane Goethe: Mahomets Gesang e Werther*

Il 10 luglio 1772 Goethe scrive a Herder:

Noch immer auf der Woge mit meinem
kleinen Kahn, und wenn die Sterne sich
verstecken, schweb ich so in der Hand des
Schicksals hin, und Mut und Hoffnung und
Furcht und Ruh wechseln in meiner Brust.⁶²

Ancora sull'onda nel mio piccolo va-
scello, e quando le stelle si nascondono
fluttuo così nelle mani del destino, e
coraggio e speranza e paura e calma si
alternano nel mio petto.

Alcuni anni prima che l'autore del *Werther* veda per la prima volta il mare, egli ha già appreso il senso metaforico di un viaggio sull'acqua⁶³. E nel 1786 il poeta maturo concepirà – anche lui – un'opera (ovvero il finale di un'opera) nel ventre di una nave durante il suo viaggio in Sicilia:

⁵⁸ C. Baudelaire, *Les fleurs du mal* (1857), vol. VIII, t. I, *Le Voyage*, in Id., *Œuvres complètes*, éd. de C. Pichois, Gallimard, Paris 1996, p. 173; trad. it. e cura di L. de Nardis, *I fiori del male; I relitti; Supplemento ai Fiori del male*, saggio introduttivo di E. Auerbach, con testo a fronte, Feltrinelli, Milano 1964, p. 261: «O morte, vecchio capitano, è tempo! Su l'ancora!».

⁵⁹ G. Bachelard, *L'eau et les rêves*, cit., p. 85; trad. it. di M. Cohen Hems, A.C. Peduzzi, *Psicanalisi delle acque...*, cit., p. 84: «il complesso di Caronte».

⁶⁰ Cfr. R. Safranski, *Romantik. Eine Deutsche Affäre*, cit., p. 19.

⁶¹ T. Mann, *Der Tod in Venedig* (1912), in Id., *Sämtliche Erzählungen in vier Bänden*, Bd. I, Fischer, Frankfurt am Main 2002, p. 472; trad. it. di E. Castellani, *La morte a Venezia*, Mondadori, Milano 1955, p. 28: «l'impressione di avanzare sull'acqua».

⁶² Cit. da R. Safranski, *Romantik. Eine Deutsche Affäre*, cit., p. 19.

⁶³ Sulla metafora letteraria della nave e del naufragio cfr. naturalmente l'opera di Hans Blumenberg, *Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher* (1979), Suhrkamp, Frankfurt am Main 1997.

Sie sendet ihren Sturm, die Welle flieht
 Und schwankt und schwillt und beugt
 sich schäumend über. [...]]
 Zerbrochen ist das Steuer, und es kracht
 Das Schiff an allen Seiten. Berstend reißt
 der Boden unter meinen Füßen auf!⁶⁴

lei manda la sua tempesta, l'onda fugge
 e barcolla e aumenta e si capovolge
 schiumeggiando. [...]]
 in frantumi è il timone e la nave
 si spacca da tutte le parti, schiantandosi si
 apre il pavimento sotto i miei piedi!

Non è, forse, anche la scena finale del *Tasso* influenzata dalle onde tempestose del mare?⁶⁵

Vorremmo però ritornare alle 'acque stürmeriane' e prendere come esempio due opere del giovane Goethe di quel periodo. L'inno *Mahomets Gesang* del 1774 e il *Werther*, romanzo in cui, come vedremo, l'acqua è presente sotto varie forme e manifestazioni.

Nel *Canto di Maometto* le acque tempestose e rinnovatrici dello *Sturm und Drang* si concentrano nella corrente di un grande fiume-genio. Non è più il mare nella sua enigmatica vastità a ispirare i versi di questo inno, bensì il destino di un fiume dalla sua felice nascita in alta montagna fino al suo trionfale arrivo nelle braccia del grande padre oceano. Come il *Journal* di Herder anche l'inno goethiano sembra influenzato dall'elemento liquido non solo per il contenuto, ma per la fluidità della lingua stessa. All'inizio giocosamente danzante e discontinuo («Seht den Felsenquell, / Freudenhell, / Wie ein Sternblick! / Über Wolken / Nährten seine Jugend / Gute Geister / Zwischen Klippen im Gebüsch. / Jünglingsfrisch / Tanzt er aus der Wolke / Auf die Marmorfelsen nieder, / Jauchzet wieder / Nach dem Himmel»⁶⁶), il fiume, man mano che si ingrandisce, sembra dettare al verso la maturità e sicurezza conquistate, conferendogli un ritmo sempre più maestoso e regolare per arrivare, infine, al trocheo («Und so trägt er seine Brüder / Seine Schätze, seine Kinder / Dem erwartenden Erzeuger / Freude brausend an das Herz!»⁶⁷).

⁶⁴J.W. Goethe, *Torquato Tasso* (1790), in Id., *Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*, Bd. V, *Dramatischen Dichtungen III*, hrsg. von J. Kunz, cit., p. 166; trad. di L. Traverso, *Torquato Tasso*, in J.W. Goethe, *Opere*, cit., p. 233.

⁶⁵Cfr. H. Böhme, *Kulturgeschichte des Wassers*, cit., pp. 215 e sgg.

⁶⁶J.W. Goethe, *Mahomets Gesang*, cit., p. 42; trad. it. di D. Valeri, *Il canto di Maometto*, cit., p. 1293: «Vedi l'acqua di roccia / splendor gioiosa, come / sguardo di stella! / D'oltre le nubi / spiriti buoni nutrono / il giovinetto fonte, / tra le rupi, nel bosco. / Fresco fanciullo, / dalla nuvola scende / sulle rocce marmoree; / danza, e, rivolto al cielo / ride».

⁶⁷Ivi, p. 44; trad. it. ivi, p. 1294: «così i fratelli, i figli, / le sue ricchezze tutte, / porta egli, strepitando, / gioiosamente, al Padre, / al gran cuore che attende».

Il fiume è qui simbolo di un *reißender Strom* interiore, carico di forza rivoluzionaria e di volontà di cambiamento; è espressione dello spirito innovativo del periodo stürmeriano che come un torrente irrefrenabile spezza le vecchie forme della poesia.

Già tre anni più tardi nel *Werther* la metafora dello *innerer Strom* – immagine che, come vedremo, sarà fondamentale per gli scrittori romantici – mostrerà il suo duplice valore di forza creativa e dinamica da un lato e pulsione (auto)distruttiva dall'altro. Nella prima parte 'primaverile' del *Werther* il fiume mantiene la sua carica propositiva e creatrice, il «Waldbach», ruscello nel bosco nei cui pressi Werther passeggia e medita è anche espressione di quel fluire creativo, quel sentimento panico di unione con la natura che pervade tutta la prima parte del romanzo⁶⁸. Tuttavia, Werther è già cosciente fin dall'inizio, seppure *ex negativo* (attribuisce cioè la paura della corrente vorticoso agli altri), della latente forza distruttiva che costituisce il lato oscuro di quello «Strom» interiore:

Warum der Strom des Genies so selten ausbricht, so selten in hohen Fluten herein braust und eure staunende Seele erschüttert? – Liebe Freunde, da wohnen die gelassenen Herren auf beiden Seiten des Ufers, denen ihre Gartenhäuschen, Tulpenbeete und Krautfelder zugrunde gehen würden, die daher in Zeiten mit Dämmen und Ableiten der künftig drohenden Gefahr abzuleiten wissen.⁶⁹

Perché mai il fiume del genio promette così raramente, così raramente investe con le sue acque in piena e scuote le vostre anime meravigliate? – Cari amici, ci sono i placidi signori che abitano sulle due rive del fiume, e i padiglioncini e i tulipani del loro giardino ed i broccoli dell'orto sarebbero devastati dall'inondazione e perciò si danno cura di stornare a tempo il futuro pericolo con argini e canali.*

Molto più tardi, l'ex-stürmeriano *Faust II* avrà il progetto di 'eindämmen', anzi di prosciugare non solo lo *Strom* ma il mare stesso.

Nella seconda parte del *Werther*, man mano che la passione dell'eroe aumenta, il *murmelerde Bach* si trasmuta in una corrente minacciosa e violenta che trasforma il posto idilliaco dell'amore in uno spettacolo terrificante e sublime che nondimeno attrae il protagonista a sé con tutta la sua forza:

⁶⁸ Cfr. la famosa lettera del 10 maggio. J.W. Goethe, *Die Leiden des jungen Werther*, cit., p. 9; trad. it. di A. Spaini, *I dolori del giovane Werther*, cit., p. 7.

⁶⁹ Ivi, p. 16; trad. it. ivi, p. 15.

Gestern abend mußte ich hinaus. Es war plötzlich Tauwetter eingefallen; ich hatte gehört, der Fluss sei übergetreten und von Wahlheim herunter mein liebes Tal überschwemmt! [...] Ein fürchterliches Schauspiel, vom Fels herunter die wühlenden Fluten in dem Mondlichte wirbeln zu sehen [...] Eine stürmende See im Sausen des Windes! Und wenn dann der Mond wieder hervortrat und über der schwarzen Wolke ruhte und vor mir hinaus die Flut in fürchterlich herrlichem Widerschein rollte und klang: da überfiel mich ein Schauer und wieder ein Sehnen! Ach mit offenen Armen stand ich gegen den Abgrund und atmete hinab! hinab! Und verlor mich in der Wonne, meine Qualen, mein Leiden da hinabzustürmen! dahinzubrausen wie die Wellen!⁷⁰

Ieri sera non potei rimanere a casa. All'improvviso era sopravvenuto il disgelo ed avevo sentito che il fiume era straripato, che tutti i torrenti erano in piena e che da Wahlheim in giù la mia cara valle era inondata! [...] Era uno spettacolo orribile vedere dall'alto di una roccia le onde furiose che turbinavano sotto la luce della luna [...] Un mare in tempesta sotto la furia del vento! E mentre la luna tornava ad uscire e si arrestava in mezzo alle nuvole nere ed innanzi a me e i flutti s'incalzavano e rombavano sotto il pauroso e magnifico riflesso, all'improvviso fui preso da un brivido e da un irresistibile desiderio! Ah, stavo con le braccia spalancate contro l'abisso ed ansimavo: giù! giù! E mi perdevo nella delizia di precipitare là in fondo coi miei tormenti, coi miei dolori! Essere travolto lontano insieme alle onde!*

Il movimento ascensionale di un inno come *Ganymed* (1774)⁷¹: «Hinauf! Hinauf strebt's!»⁷² si trasforma qui in un voluttuoso desiderio di discesa: «hinab! hinab!». Secondo Bachelard è tuttavia proprio la duplice valenza di una materia a designare il suo valore poetico:

Une matière que l'imagination ne peut faire vivre doublement ne peut jouer le rôle psychologique de matière originelle. Une matière qui n'est l'occasion d'une ambivalence psychologique ne peut trouver son *double poétique* qui permet des transpositions sans fin.⁷³

Una materia che l'immaginazione non può far vivere doppiamente, non può avere la funzione psicologica di materia originaria. Una materia che non è occasione di un'ambivalenza psicologica non può trovare il suo *doppio poetico* che consente infinite trasposizioni.*

La pioggia, il fiume straripante, la luna che si riflette nelle acque oscure e tempestose, il rumore forte dell'acqua agitata sono forse le immagini di

⁷⁰ Ivi, p. 98; trad. it. ivi, p. 100.

⁷¹ Sull'immagine delle nuvole nella letteratura tedesca a cavallo fra Sette e Ottocento cfr. K. Badt, *Wolkenbilder und Wolkengeschichte der Romantik*, de Gruyter, Berlin 1960.

⁷² J.W. Goethe, *Ganymed*, in Id., *Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*, Bd. I, *Gedichte und Epen I*, cit., p. 46; trad. it. di D. Valeri, *Ganimede*, in J.W. Goethe, *Opere*, cit., p. 1304: «in alto, in alto son tratto!».

⁷³ G. Bachelard, *L'eau et les rêves*, cit., p. 19; trad. it. di M. Cohen Hems, A.C. Peduzzi, *Psicanalisi delle acque...*, cit., p. 19.

Ossian che adesso si sovrappongono alla classicità aurorale dell'iniziale idillio omerico di Werther⁷⁴.

Oltre all'immagine del fiume, dolce all'inizio e minaccioso poi, il Werther è pieno di metafore acquatiche che esprimono i sentimenti, le emozioni, la psicologia dell'eroe stürmeriano.

È importante sottolineare come la *Wassermetaphorik* derivi in gran parte dal linguaggio religioso e pietistico del Settecento. Nell'importante *Wortschatz des Deutschen Pietismus* (1954) di August Langen⁷⁵ troviamo un capitolo dedicato proprio alla metafora acquatica. Termini come «schwimmen», «verschwimmen», «fließen», «überfließen», «zerfließen», «ergießen», «ausgießen», «Strom», «strömen», «überströmen», «quellen», «überquellen» che designavano nel linguaggio religioso la *coniunctio* con Cristo, l'effondersi dell'anima nella grandezza dello spirito divino, si liberano con Goethe del loro contenuto puramente mistico-spirituale secolarizzandosi, sensualizzandosi e addirittura erotizzandosi. All'unione, all'effusione dell'anima nello spirito divino si so-

⁷⁴ Nelle citazioni ossianiche riportate da Werther sono infatti numerosi gli «Sturzbäche», i torrenti di montagna, oltre al mare agitato, la pioggia e le lacrime: «von ferne kommt des Gießbachs Murmeln; rauschende Wellen spielen am Felsen ferne [...] Der Strom heult den Felsen hinab. Keine Hütte schützt mich vor dem Regen [...] Aber hier muß ich sitzen allein auf dem Felsen des verwachsenen Stroms. Der Strom und der Sturm saust, ich höre nicht die Stimme meines Geliebten [...] Rötlich fließt der Strom des Bergs im Tale hin. Süß ist dein Murmeln, Strom! [...] Waldströme braust!» (J.W. Goethe, *Die Leiden des jungen Werther*, cit., pp. 109-114; trad. it. di A. Spaini, *I dolori del giovane Werther*, cit., p. 120: «da lontano viene il mormorio del ruscello; sussurando giocano le onde intorno alle rocce lontane [...] Urla il torrente precipitandosi fra le rocce. Non v'è una capanna che mi ripari dalla pioggia [...] Ma invece devo restare qui, sola, sulle rocce in mezzo al torrente serpeggiante. Il torrente e la tempesta ululano ed io non sento la voce del mio amore. [...] Roseo scorre il torrente dal monte nella valle. Dolce è il tuo mormorio, o torrente! [...] Strepitate, o torrenti nel bosco!»).

⁷⁵ «Vor allem ein eben schon genannter Wortkomplex mythisch-pietistischen Ursprungs wird von der weltlichen Seelensprache der Freundschaft und Liebe seit der Empfindsamkeit übernommen und in übermäßigem Gebrauch entwertet: die Wassermetaphorik, die vorher so oft der Schilderung der Vereinigung mit Gott diente. Die im Hauptteil dargestellte Terminologie von „Quelle“, „Brunnen“, „Strom“, von „Fließen“, „Gießen“ und „sich ergießen“ [...] „schwimmen“, „zerfließen“ und „zerschmelzen“ – das alles zählt zur typischen Ausdrucksweise in Mystik und Pietismus, und das alles kehrt, auf die Beziehung von Mensch zu Mensch übertragen, jetzt seit der Empfindsamkeit wieder» (A. Langen, *Der Wortschatz des Deutschen Pietismus*, Niemeyer, Tübingen 1954, p. 435; trad. it.: Fin dall'epoca della *Empfindsamkeit*, soprattutto un complesso di parole di origine mitologico-pietista verrà adottato e devalorizzato dal linguaggio secolarizzato dell'amicizia e dell'amore: la metafora acquatica che prima serviva così spesso per descrivere l'unione con Dio. La terminologia di “sorgente”, “fontana”, “corrente”, di “scorrere”, “versare” e “versarsi” [...] “nuotare”, “sciogliersi” e “fondere”, esposta nella parte centrale dell'opera – fa parte dell'espressione tipica di mistica e pietismo, e tutto questo adesso ritorna a partire del periodo dell'*Empfindsamkeit*, ma stavolta per descrivere la relazione tra uomo e uomo).

stituisce l'unione panica con la natura, con la donna amata e, in ultima analisi, con la morte. I contorni dell'io sfumano, si confondono, si annacquano, fino alla completa liquefazione; ma è proprio questo stato di dissoluzione finale della personalità ciò a cui l'eroe segretamente anela fin dall'inizio del romanzo («wie froh bin ich, dass ich weg bin!»)⁷⁶. Le emozioni di Werther sembrano muoversi in un 'regno acquatico'. All'inizio sono soprattutto sensazioni di vertigini, *Schwindelgefühle*, che colgono il protagonista, come se egli avesse lasciato la terraferma e si fosse imbarcato sull'elemento liquido e incerto della sua passione:

Und da schwimmt alles vor meinen Sinnen, und ich lächle dann so träumend in die Welt.⁷⁷

Ed allora tutto mi dilegua davanti ai sensi e continuo la mia vita con un sorriso trasognato.*

Ach, wie mir das durch alle Adern läuft, wenn mein Finger unversehens den ihrigen berührt... mir wird's so schwindlig vor allen Sinnen.⁷⁸

Ah che fuoco mi corre per tutte le vene quando inavvertitamente il mio dito sfiora il suo... provo una vertigine che mi oscura tutti i sensi.*

[...] alles schwimmt und schwankt so vor meiner Seele, dass ich keinen Umriß packen kann.⁷⁹

[...] tutto trema e si dilegua davanti alla mia anima sicché non riesco a disegnare un profilo.*

Non è soltanto lo sfumare dei contorni dell'io, ma è anche la dissoluzione del principio figurativo stesso. Werther non riesce più (come Sternbald vent'anni dopo) a disegnare, a fissare dentro delle linee un paesaggio o un volto come faceva prima («Lottens Porträt habe ich dreimal angefangen und habe mich dreimal prostituiert...»)⁸⁰. Tutto gli si confonde, gli si annacqua davanti agli occhi e ai sensi. È nella famosa lettera del 18 agosto che il giovane protagonista, ormai in preda alla passione più cupa, descrive il suo iniziale stato di felicità panica, il suo essere immerso 'acquaticamente' nella natura. In questa lettera la *Wassermethaphorik* 'epietistico-religiosa' sensualizzata è più presente che mai:

⁷⁶ J.W. Goethe, *Die Leiden des jungen Werther*, cit., p. 7; trad. it. di A. Spaini, *I dolori del giovane Werther*, cit., p. 5: «Come sono contento di essere partito!».

⁷⁷ Ivi, p. 13; trad. it. ivi, p. 12.

⁷⁸ Ivi, pp. 38-39; trad. it. ivi, p. 41.

⁷⁹ Ivi, p. 41; trad. it. ivi, p. 43.

⁸⁰ *Ibidem*; trad. it. *ibidem*: «Tre volte ho incominciato il ritratto di Lotte e per tre volte mi sono prostituito».

Das volle, warme Gefühl meines Herzens an der lebendigen Natur, das mich mit so viel Wonne überströmte [...] Wenn ich sonst vom Felsen über den Fluß bis zu jenen Hügeln das fruchtbare Tal überschaute und alles um mich her keimen und quellen sah [...] und der sanfte Fluß zwischen den lispelnden Rohren dahingleitete und die lieben Wolken abspiegelte [...] wie faßte ich das alles in mein warmes Herz, fühlte mich in der überfließenden Fülle wie vergöttert [...] Wetterbäche stürzten herunter, die Flüsse strömten unter mir [...] Ach, damals, wie oft habe ich mich [...] zu dem Ufer des ungemessenen Meeres gesehnt, aus dem schäumenden Becher des Unendlichen jene schwellende Lebenswonne zu trinken und nur einen Augenblick, in der eingeschränkten Kraft meines Busens, einen Tropfen der Seligkeit des Wesens zu fühlen, das alles in sich und durch sich hervorbringt.⁸¹

Quel caldo, pieno sentimento che il mio cuore ha per la natura vivente, che mi colmava di tanta delizia [...] Una volta quando contemplavo dalla vetta di queste rocce il fiume fino alle colline e la fertile vallata e vedevo intorno a me germinare e sgorgare piante e acque [...] mentre il fiume soavemente scorreva tra i giunchi bisbiglianti riflettendo le belle nuvolette [...] allora accoglievo tutto questo nel mio cuore commosso, mi sentivo come divinizzato in quella traboccante pienezza [...] torrenti furiosi precipitavano, i fiumi si avanzavano in piena sopra di me [...] Oh quante volte allora ho bramato di giungere sino alle rive del mare sconfinato [...] di bere dalla coppa traboccante dell'infinito la crescente voluttà della vita, di sentire per un solo istante, nella forza limitata del mio petto, una goccia sola della beatitudine dell'essere che crea il tutto in sé e per sé.*

L'amore di Werther per questo paesaggio fecondo e collinoso attraversato da un dolce ruscello affiancato da canne sussurranti (una vera e propria *Körperlandschaft*) non è, ovviamente, scindibile dal suo amore per la donna; il suo desiderio di perdersi come Tristano nel «mare di delizie» («Meer von Wohlgerüchen»)⁸², di «sentire una sola goccia» (termine acquatico, anche questo, che dal pietismo attraverso Klopstock – il famoso «Tropfen am Eimer»⁸³ – è entrato nel linguaggio poetico di Goethe) dell'estasi dell'adorato 'Wesen' creatore è tutt'uno con il desiderio di fondersi con l'amata⁸⁴. Sarà, questo tema della donna-paesaggio, un tema fondamentale anche nella letteratura e soprattutto nella liederistica romantica. Le pulsioni di *eros* e *thanatos* che nel *Werther* per la prima volta

⁸¹ Ivi, p. 51; trad. it. ivi, p. 56.

⁸² Ivi, p. 8; trad. it. ivi, p. 6.

⁸³ F.G. Klopstock, *Die Frühlingsfeier*, in Id., *Ausgewählte Werke*, hrsg. von K.A. Schleiden, Carl Hanser Verlag, München 1962, p. 89; trad. it.: la goccia al secchio.

⁸⁴ E la narcisistica «Vergötterung» di se stesso che Werther sente nella Natura la sente anche nello sguardo di Lotte: «Edler! Hättest du deine Vergötterung in diesem Blicke gesehn...» (ivi, p. 27; trad. it. ivi, p. 28: «- oh nobile poeta! Se tu avessi potuto vedere la tua apoteosi in quello sguardo!»).

nella letteratura tedesca appaiono come inscindibili e interscambiabili⁸⁵ investono anche il simbolismo acquatico ‘psicologico’. La stessa lettera del 18 agosto conclude con una visione oscura dello *Strom*:

Kannst du sagen: Das ist!
[...] da alles mit der Wetterschnelle
vorüberrollt, [...] ach in den
Strom fortgerissen, untergetaucht
und am Felsen zerschmettert
wird? [...] diese Fluten,
die eure Dörfer wegspülen.⁸⁶

Come mai puoi dire: una cosa esiste!
[...] Se tutto passa? [...] Se tutto precipita davanti a noi con la furia di una bufera [...] ah, che viene trascinato via dal torrente, travolto e sfracellato contro le rupi? [...] queste inondazioni che trascinano i vostri villaggi.*

Visione che d'altronde è presente nel romanzo come presagio già molto prima, come nell'immagine di Werther stesso che getta i fiori appena colti con cura nella corrente del fiume guardandoli allontanarsi sui flutti. Immagine, questa, apparentemente priva di significato per la trama narrativa, ma espressione del *cupio dissolvi* del protagonista; immagine che mina alla disgregazione della struttura stessa del romanzo⁸⁷.

Ich gehe so neben ihm hin und pflücke
Blumen am Wege, füge sie sehr sorgfältig
in einen Strauß und – werfe sie in den
vorüberfließenden Strom und sehe ihnen
nach, wie sie leise hinunterwallen.⁸⁸

Intanto io passeggio accanto a lui e raccolgo
fiori lungo la strada, li dispongo con cura
in un bel mazzo e – li getto nel torrente che
ci scorre accanto e li seguo con gli occhi
mentre si perdono in lontananza.*

Nella lettera seguente Werther s'identifica con la fanciulla annegatasi nel fiume per amore. Entrambe le immagini, quella dei fiori galleggianti sui flutti e quella della giovane donna annegata fanno pensare alla morte di Ofelia in acqua, circondata da ghirlande di fiori. Secondo Bachelard, questa immagine è talmente presente nell'immaginario poetico occidentale da affiorare nelle più svariate forme. Basta un dettaglio per evocare la scena shakespeariana.

C'è poi un altro motivo acquatico importante nel *Werther*, motivo antico, popolare, mitologico, che tanta importanza avrà nei *Lieder* romantici: il motivo del *Brunnen*. La fontana è uno dei primi luoghi cari a Werther, uno dei primi di cui racconta all'amico. Ne parla infatti con un'enfasi particolare:

⁸⁵ Cfr. P. Collini, *L'abito bianco di Lotte*, in Id., *Iconolatria e iconoclastia nella letteratura romantica*, Pacini, Pisa 2004, pp. 7-24.

⁸⁶ J.W. Goethe, *Die Leiden des jungen Werther*, cit., p. 52; trad. it. di A. Spaini, *I dolori del giovane Werther*, cit., p. 56.

⁸⁷ Cfr. P. Collini, *L'abito bianco di Lotte*, cit., pp. 10 e sgg.

⁸⁸ J.W. Goethe, *Die Leiden des jungen Werther*, cit., pp. 44-45; trad. it. di A. Spaini, *I dolori del giovane Werther*, cit., p. 48.

Da ist gleich vor dem Ort ein Brunnen, ein Brunnen an den ich gebannt bin wie Melusine mit ihren Schwestern. – Du gehst einen kleinen Hügel hinunter und findest dich vor einem Gewölbe, da wohl zwanzig Stufen hinabgehen, wo unten das klarste Wasser aus dem Marmorfelsen quillt.⁸⁹

C'è, per esempio, subito fuori dell'abitato una fontana nella quale io mi sento incantato come Melusina con le sue sorelle. – Tu scendi giù per un piccolo colle e ti trovi davanti ad una volta nella quale discendono circa venti gradini e dove da alcune rocce marmoree zampilla un'acqua purissima.*

Come già la descrizione del paesaggio, anche questo posto segreto sembra avere delle connotazioni femminili. La *Quelle*, la sorgente, che attrae misteriosamente Werther come più tardi il bacino sotterraneo attrarrà Heinrich von Offerdingen ha qualcosa della iniziazione amorosa; l'acqua fresca e chiarissima che sgorga dal marmo bianco è insieme dolce e perturbante: «die Kühle des Orts, das hat alles so was Anzüglichen, was Schauerliches»⁹⁰.

Werther, che ogni giorno passa un'oretta seduto nel *Brunnengewölbe*, la volta, incontra le fanciulle che vanno a prendere l'acqua. Non sono corpi acquatici come saranno le fanciulle dell'*Offerdingen*, tuttavia il luogo è popolato esclusivamente da giovani donne che vanno e vengono con le loro brocche a sbrigare «das harmloseste Geschäft und das nötigste, das ehemals die Töchter der Könige selbst verrichteten»⁹¹. In questo luogo mitico, le differenze sociali spariscono davanti alla natura rituale di un gesto antichissimo, e Werther racconta con grande trasporto come ha aiutato una semplice fanciulla del popolo a mettere sulla testa la sua brocca piena di acqua fresca. Negli antichi miti germanici la sorgente e la fontana erano legate all'idea dell'inizio della vita. C'era la credenza che i bambini venissero dalle fontane; il duomo di Strasburgo, ad esempio, è stato costruito sul posto in cui prima c'era un «Kinderbrunnen»⁹². Bachelard parla della fontana, dell'acqua che incessantemente sgorga dalla terra, come di una nascita infinita, un simbolo di creazione: «L'eau est une matière qu'on voit partout naître et croître. La source est une naissance irrésistible, une naissance *continue*»⁹³.

⁸⁹ Ivi, p. 9; trad. it. ivi, p. 8.

⁹⁰ Ivi, p. 10; trad. it. ivi, p. 8: «La freschezza del luogo, tutto è così attraente, così misterioso».

⁹¹ *Ibidem*; trad. it. ivi, p. 8: «questa innocentissima fra tutte le occupazioni, e la più necessaria insieme, che una volta non disdegnavano le stesse figlie del re».

⁹² Cfr. S. Selbmann, *Mythos Wasser. Symbolik und Kulturgeschichte*, cit., p. 16.

⁹³ G. Bachelard, *L'eau et les rêves*, cit., p. 22; trad. it. di M. Cohen Hemsì, A.C. Peduzzi, *Psicanalisi delle acque...*, cit., p. 25: «L'acqua è una materia che ovunque vediamo nascere e crescere. La sorgente è una nascita irresistibile, una nascita continua».

Il bacino, il «Gewölbe» che ospita la sorgente o la fontana, è così associato al ventre femminile. Tante, come si sa, sono le leggende dei «Jungbrunnen», di fontane e sorgenti le cui acque hanno la capacità di ringiovanire chi vi si bagna o chi solamente la tocca. Significativamente, la fontana non appare che nella prima parte del *Werther*, ed è in un certo senso legata alla *Sehnsucht* di una riconciliazione anche sociale del protagonista, ad un mondo rurale in cui la società era ancora legata ai miti ed alle tradizioni antiche come quella di incontrarsi e di amarsi vicino alla fontana⁹⁴:

Wenn ich da sitze, so lebt die patriarchalische Idee so lebhaft um mich, wie sie alle, die Altväter, am Brunnen Bekanntschaft machen und freien, und wie um die Brunnen und Quellen wohltätige Geister schweben. Oh, der muß nie nach einer schweren Sommertagswanderung an des Brunnens Kühle gelabt haben, der das nicht empfinden kann.⁹⁵

Quando sto là seduto, immagini primordiali mi vengono vive davanti, di quando i patriarchi facevano conoscenza fra loro e cercavano la sposa presso le fontane, e quando presso le fonti e le sorgenti si indugiavano gli spiriti benefici. Oh, non deve essersi mai ristorato alla freschezza di una fonte dopo una marcia faticosa in una giornata estiva, chi non è capace di provare simili sentimenti.*

Oltre alla sorgente, anche l'albero è un simbolo di vita e nelle antiche leggende e nei canti popolari spesso l'uno era associato all'altra (come il frassino Yggdrasil che cresce sopra la fontana di Urd nei canti dell'*Edda* o nel famoso quinto *Lied* della *Winterreise* che comincia con le parole: «Am Brunnen vor dem Tore da steht ein Lindenbaum»⁹⁶). Il romanzo giovanile di Goethe è, infatti, ricchissimo non solo di acqua ma anche di alberi: tigli, olmi, noci, castagni, peri, salici... ognuno con il suo significato particolare, e man mano che l'eroe si sente rifiutato ed escluso dalla società nel suo irrefrenabile desiderio di amore e di vita, non solo la fontana non appare più, ma anche gli alberi vengono abbattuti, come i «Nussbäume» (i noci) nel cortile della chiesa, o trascinati dalla corrente del fiume straripante come la «Weide» (il salice), il «Plätzchen» (il posticino) dove Werther sedeva con Lotte nell'idillio iniziale del romanzo.

⁹⁴ Novalis nei *Lehrlinge zu Sais* scrive: «Wie glücklich würden die Städte sich wieder dünken, die das Meer oder ein großer Strom bespült, und jede Quelle würde wieder die Freistätte der Liebe und der Aufenthalt der erfahrenen und geistreichen Menschen» (Novalis, *Die Lehrlinge zu Sais*, cit., p. 94; trad. it. di E. Pocar, *Gli adepti di Sais*, cit., p. 123: «Come si sentirebbero di nuovo fortunate le città bagnate dal mare o da un grande fiume; e ogni sorgente sarebbe ancora l'asilo dell'amore e il soggiorno degli uomini esperiti e dotati di spirito»).

⁹⁵ J.W. Goethe, *Die Leiden des jungen Werther*, cit., p. 10; trad. it. di A. Spaini, *I dolori del giovane Werther*, cit., p. 8.

⁹⁶ W. Müller, *Der Lindenbaum*, in W. Müller, F. Schubert, *Die schöne Müllerin. Die Winterreise*, cit., p. 43.

Anche il *Brunnen*, la *Quelle*, hanno come lo *Strom*, il loro correlato interiore, psicologico, derivato dal linguaggio religioso. La sorgente è, nel romanzo giovanile di Goethe, molto spesso affiancata o addirittura sostituita dal termine «Herz»⁹⁷, il cuore dell'uomo, che costituisce la «Quelle» segreta dell'intero romanzo:

Dies Herz, das doch mein einziger
Stolz ist, das ganz allein die Quelle
von allem ist, aller Kraft, aller Seligkeit
und allen Elendes. Ach, was ich weiß,
kann jeder wissen – mein Herz habe
ich allein.⁹⁸

Il mio cuore che è pure l'unica cosa
della quale sono superbo, che è pure la
fonte di tutto, di ogni forza, di ogni be-
atitudine e di ogni miseria. Ah, quello
che io so, lo può sapere chiunque – ma
il mio cuore lo possiedo io solo.*

Innumerevoli sono i passi nel *Werther* in cui si parla del cuore, del «warmes Herz», della «Fülle des Herzens», del «fühlendes Herz», dello «überströmendes Herz» e dei capricci del cuore («denn so ungleich, so unstet hast du nichts gesehen als dieses Herz [...] auch halte ich mein Herzchen wie ein krankes Kind; jeder Wille wird ihm gestattet»)⁹⁹. Come sempre però *Werther* è cosciente fin dall'inizio della duplicità che risiede nella 'sorgente' del cuore umano:

Mußte denn das so sein, daß das, was des
Menschen Glückseligkeit macht, wieder
die Quelle seines Elendes würde?¹⁰⁰

È dunque proprio necessario che ciò
che fa la felicità di un uomo divenga
anche la fonte delle sue sofferenze?*

La trasformazione del «fühlendes Herz» della prima parte del romanzo nello *heart of darkness* della seconda viene esemplificata dall'immagine della fontana ormai priva di acqua, svuotata ormai dell'ultima 'goccia' klopstockiana:

⁹⁷ Per il termine «Herz», importantissimo per il linguaggio pietistico, cfr. A. Langen, *Wortschatz des deutschen Pietismus*, cit.; G. Bevilacqua, *Introduzione al Lied come genere letterario*, in V. Massarotti Piazza (a cura di), *Lieder. Testi originali e traduzioni*, prefazione di C. Magris, testi introduttivi di G. Bevilacqua, M. Just, Garzanti, Milano 1982, p. XIII, che sottolinea l'importanza del termine «Herz» anche per il genere del *Lied* romantico.

⁹⁸ J.W. Goethe, *Die Leiden des jungen Werther*, cit., p. 74; trad. it. di A. Spaini, *I dolori del giovane Werther*, cit., p. 81.

⁹⁹ Ivi, p. 20; trad. it. ivi, p. 8: «poiché certamente tu non hai mai visto nulla di più ineguale ed incostante di questo mio cuore. [...] È vero, io tratto il mio cuoricino come un bambino malato; tutti i suoi capricci devono essere soddisfatti».

¹⁰⁰ Ivi, p. 51; trad. it. ivi, p. 55.

und alle die Wonne keinen Tropfen Seligkeit aus meinem Herzen herauf in das Gehirn pumpen kann und der ganze Kerl vor Gottes Angesicht steht wie ein versiegter Brunnen, wie ein verlechter Eimer. Ich hab mich oft auf den boden geworfen und Gott um Tränen gebeten wie ein Ackersmann um Regen.¹⁰¹

e non è gioia che riesca a spingere una sola goccia di felicità dal cuore al cervello, ma l'essere intero se ne sta al cospetto di Dio come una fontana inaridita, come un secchio vuotato fino all'ultima goccia! Mi avviene spesso di gettarmi a terra e supplicare Iddio di concedermi le lacrime, come un agricoltore invoca la pioggia.*

All'importante motivo delle lacrime, acque interiori che nella seconda parte del romanzo scorreranno abbondantemente, dedicheremo un capitolo a parte più in là nel nostro lavoro, dato che è un motivo centrale anche nella *liederistica* romantica.

Oltre alle *Herzensergießungen* di Werther c'è poi un'altra 'sorgente' segreta nel romanzo: la musica. Il protagonista descrive la melodia come un'acqua che sgorga dallo strumento, versandosi nella bocca dell'amata, il cui canto gli appare soltanto come una sorta di eco di questo liquido purissimo e dolce:

Nie habe ich ihre Lippen so reizend gesehn; es war, als ob sie sich lechzend öffneten, jene süßen Töne in sich zu schlürfen, die aus dem Instrument hervorquollen, und nur der heimliche Widerschall aus dem reinen Munde zurückklänge.¹⁰²

Mai ancora le sue labbra mi erano sembrate così affascinanti; sembrava che si aprissero per respirare lievemente, per sorbire le dolci note che sgorgavano dal suo strumento, e che dalla sua bocca pura risuonasse solo un'eco.*

Il legame fra acqua e musica si intensificherà, come vedremo, nel Romanticismo e toccherà il suo culmine proprio nel *Lied*.

1.2 Acque amorose, acque notturne

Nel suo studio sull'immaginazione materiale *L'eau et les rêves* Bachelard non si stanca mai di ripetere che l'acqua, nella sua materia, possiede una notevole carica seduttiva. L'acqua ha un corpo. Ha una pelle liscia e setosa, talvolta burrascosa, ma invariabilmente affascinante. Molti sono gli scrittori che non hanno resistito alla tentazione – reale o immaginaria – di tuffarsi nell'elemento liquido. Nel suo libro dal misterioso e suggestivo titolo *Haunts of the Black Masseur. The Swimmer as a Hero* (1992), Charles Sprawson traccia un'interessante storia del nuoto nella letteratura sottolineando la seduzione erotico-notturna delle acque sugli scrittori più diversi. Partendo dai bagni della classicità greca e romana egli giunge fino

¹⁰¹ Ivi, p. 85; trad. it. ivi, p. 94.

¹⁰² Ivi, p. 87; trad. it. ivi, p. 97.

al Romanticismo europeo – soprattutto quello tedesco e inglese – con una particolare attenzione per autori come Shelley, Byron e Swinburne; ma uno spazio piuttosto esteso lo si dedica a Goethe. L'autore del *Faust* era un nuotatore appassionato e fu uno dei primi a diffondere questa passione in Germania. Nuotava soprattutto in piena notte nel fiume che scorreva in fondo al suo giardino, fino a novembre inoltrato, e pare che il nuoto fosse una costante fonte di piacere sia fisica che spirituale per il poeta¹⁰³. Per colui il quale si bagna nei flutti, le onde talvolta si trasformano in membra fluide e sinuose, l'acqua assume forme umane che si scompongono e ricompongono continuamente accarezzando dolcemente il bagnante. Nella poesia giovanile di Goethe *Unbeständigkeit* del 1768, ad esempio, incontriamo un'acqua di questo tipo. Sono il piacere erotico del contatto intimo di un corpo nudo con l'acqua e la mutevolezza e sfuggevolezza di questo stesso piacere ad essere espresse in questa poesia:

Auf Kieseln im Bache da lieg'ich wie helle
 Verbreite die Arme der kommenden Welle,
 Und buhlerisch drückt sie die sehrende Brust.
 Dann trägt sie der Leichtsinn im Strome
 darnieder,
 Schon naht sich die zweite und streichelt mich
 wieder,
 Da fühl ich die Freuden der wechselnden Lust.¹⁰⁴

Disteso sui ciottoli del limpido ruscello
 spalanco le braccia all'onda che viene,
 e investe amorosa il mio petto che arde.
 Il capriccio poi la trascina giù per la
 corrente,
 e già si avvicina la seconda e anch'essa
 mi accarezza.
 Provo così le gioie del piacere che muta.*

¹⁰³ Sprawson cita diversi passi dalle lettere di Goethe, così ad esempio quella a Charlotte von Stein: «La notte scorsa ho nuotato, ... e ho contemplato la più splendida delle lune». E un altro giorno della stessa estate: «Di notte, alle dieci e mezzo. La luna era talmente divina che ho dovuto correre in acqua. Nel prato, dentro la luna», Charles Sprawson, *L'ombra del massaggiatore nero*, trad. it. di G. Iannaccaro, E. Muratori, Adelphi, Milano 1995, p. 211 (ed. orig. C. Sprawson, *Haunts of the Black Masseur. The Swimmer as a Hero*, Jonathan Cape, London 1992).

¹⁰⁴ J.W. Goethe, *Unbeständigkeit*, in Id., *Werke*, Bd. I, *Gedichte und Epen I*, cit., p. 19; trad. it. di G. Baioni, *Incostanza*, in Id., *Il giovane Goethe*, Einaudi, Torino 1996, p. 79. Cfr. anche il commento di Giuliano Baioni a questa poesia (ivi, pp. 63-65), che vede in *Unbeständigkeit* «la chiave dell'intera produzione lipsiense del poeta» poiché «*Unbeständigkeit* esprime la plenitudine di una esperienza cosmica solo nella misura in cui dà voce all'imperativo dell'erotismo metropolitano, quel "Voglio godere il presente" che ritroveremo all'inizio del Werther, o solo in quanto riflette la sensibilità dell'uomo moderno per il quale il desiderio della totalità della natura è esasperato dall'angoscia di una esistenza che, nei termini del nascente vitalismo, sempre di più appare come un flusso irreversibile di sensazioni: le onde del ruscello della prima strofa sono certo, nel loro fluire senza fine, "le gioie del piacere sempre diverso" di quel nuovo sentire cosmico-erotico che troverà la sua massima espressione nel Ganimede; ma diventano poi le innamorate sempre nuove e sempre diverse della seconda strofa e [...] si rivelano essere anche le sensazioni sempre diverse e tuttavia sempre uguali della nuova cultura metropolitana».

Nel 1775, un anno dopo il *Werther*, Goethe intraprende, insieme ai suoi amici Christian e Friedrich Leopold von Stolberg (tutti vestiti «à la Werther»¹⁰⁵) un viaggio in Svizzera che lo porterà fino al Gottardo e di cui narra in *Dichtung und Wahrheit* (1811-1818). Durante questo viaggio, i giovani amici sono ripetutamente attratti dall'acqua fresca e invitante dei laghi e dei fiumi svizzeri dove («halb nackt wie ein poetischer Schäfer, oder ganz nackt wie eine heidnische Gottheit»¹⁰⁶) si tuffano. Anche se il vecchio Goethe nella sua ricostruzione dell'evento cerca di distanziarsi emotivamente da quella che chiama «Frechheit» e «wildes, unbändiges, ja heidnisches Naturell»¹⁰⁷, non riesce a nascondere il voluttuoso piacere che i giovani provano al contatto del loro corpo nudo con l'acqua, e quanto sia stata forte l'attrazione esercitata dall'«erquickendes Element»¹⁰⁸:

[...] beim Anblick und Feuchtgefühl des rinnenden, laufenden, stürzenden, in der Fläche sich sammelnden, nach und nach zum See sich ausbreitenden Gewässers war der Versuchung nicht zu widerstehen [...] So klare, rauschende, erfrischende Gewässer, dass es ihnen [...] unmöglich schien, einer solchen Erquickung zu widerstehen [...] die Kleider abzuwerfen und sich kühnlich den Stromwellen entgegen zu setzen [...] nicht ohne ein wildes, teils von der Kühlung, teils von dem Behagen aufgeregtes Lustjauchzen.¹⁰⁹

[...] alla vista e alla sensazione umida dell'acqua che correva, scrosciava, si precipitava e si raccoglieva nella pianura fino a formare un lago, non resistettero alla tentazione [...] di acque così chiare, fresche e scroscianti che gli sembrava impossibile resistere al piacere di spogliarsi e di gettarsi con vigore contro la corrente delle onde [...] non senza emettere selvaggi gridi di gioia per la freschezza e per il piacere.

Il neologismo «Feuchtgefühl» anticipa la sensazione dell'acqua sulla pelle; colui il quale la guarda si sente già 'dentro' di lei (l'acqua). In una lettera a W.M. Rossetti, lo scrittore inglese Swinburne scrive:

¹⁰⁵ Cfr. H. Böhme, *Eros und Tod im Wasser „Bändigen und Entlassen der Elemente“*. *Das Wasser bei Goethe*, in Id. (Hrsg.), *Kulturgeschichte des Wassers*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1988, p. 208.

¹⁰⁶ J.W. Goethe, *Dichtung und Wahrheit*, in Id., *Werke*, Bd. X, *Autobiografische Schriften II*, cit., p. 153; trad. it.: mezzo nudo come un pastore lirico o completamente nudo come una divinità pagana.

¹⁰⁷ *Ibidem*; trad. it.: spregiudicatezza; una natura selvaggia, impetuosa e addirittura pagana.

¹⁰⁸ *Ibidem*; trad. it.: elemento rinfrescante.

¹⁰⁹ J.W. Goethe, *Dichtung und Wahrheit*, cit., p. 153.

Je n'ai jamais pu être sur l'eau sans souhaiter être dans l'eau. [...] Je courus comme un enfant, arrachai mes vêtements, et je me jetai dans l'eau. Et cela ne dura que quelques minutes, mais j'étais dans le ciel!¹¹⁰

Non ho mai potuto stare sull'acqua senza provare il desiderio di esserci dentro. [...] Ho corso come un bambino, mi sono strappato di dosso gli abiti, e mi sono buttato in acqua. Tutto questo è durato solo pochi minuti, ma mi è parso di essere in cielo!*

«Voir l'eau, c'est vouloir être en elle»¹¹¹. È quasi un *coup de foudre* quello che avviene fra l'uomo e l'elemento liquido. L'acqua lo attira a sé con la sua sostanza stessa. Non è forse un caso che lo stesso Friedrich Leopold von Stolberg, compagno dei 'bagni proibiti' del giovane Goethe in Svizzera, scriva anni dopo quello che, musicato genialmente da Schubert, diventerà il già citato più bel Lied romantico sull'acqua: *Auf dem Wasser zu singen*.

Se l'attrazione esercitata dall'acqua è forte nel vederla, essa diventa ancor più forte nel toccarla. Se la si tocca con la mano o col piede, la sua malia si moltiplica. Nella poesia-Lied *Der Fischer* del 1798 di Goethe, il pescatore cede definitivamente al richiamo dell'acqua quando il suo piede nudo ne viene umettato («das Wasser rauscht, das Wasser schwoll / netzt' ihm den nackten Fuß»)¹¹². Il contatto corporeo con l'acqua è il momento culminante della poesia, il momento in cui il pescatore è definitivamente sedotto dalla sostanza liquida. Anche se la *Wasserfrau* (donna acquatica) lo stava chiamando già da un po', il *Fischer* non cede che nel momento del contatto della sua pelle con quella dell'acqua.

Anche Heinrich von Offerdingen, l'eroe dell'omonimo e più celebre romanzo romantico, nel suo famoso sogno viene colto da un «ein unwiderstehliches Verlangen, sich zu baden»¹¹³ dopo aver toccato con le mani e con le labbra l'acqua del bacino sotterraneo. Bachelard, che cita questo famoso passo del romanzo novalisiano nel suo capitolo sulle 'acque femminili', sottolinea il fatto che non è una visione, ma è la sostanza stessa dell'acqua ad attrarre Heinrich: «Aucune vision ne l'y invite. C'est la substance même qu'il a touché de ses mains et de ses lèvres qui l'appelle. Elle l'appelle matériellement...»¹¹⁴.

¹¹⁰ G. Bachelard, *L'eau et les rêves*, cit., p. 187; trad. it. di M. Cohen Hemsì, A.C. Peduzzi, *Psicanalisi delle acque...*, cit., p. 193.

¹¹¹ *Ibidem*; trad. it. *ibidem*: «Vedere l'acqua è voler essere 'nell'acqua'».

¹¹² J.W. Goethe, *Der Fischer*, in Id., *Werke*, Bd. I, *Gedichte und Epen I*, cit., p. 153; trad. it. di E. Battaglia, *Il pescatore*, in V. Valente (a cura di), *Il libro dei Lieder. Con il testo tedesco a fronte e 45 tavole fuori testo. 1111 poesie tradotte off-line da Erik Battaglia*, Analogon, Milano 2014, p. 118: «L'acqua scrosciava e si rigonfiava / e gli lambiva il nudo piede».

¹¹³ Novalis, *Heinrich von Offerdingen*, cit., p. 13; trad. it. di T. Landolfi, *Enrico di Offerdingen*, cit., p. 134: «Un irresistibile desiderio di bagnarsi».

¹¹⁴ G. Bachelard, *L'eau et les rêves*, cit., p. 145; trad. it. di M. Cohen Hemsì, A.C. Peduzzi, *Psicanalisi delle acque...*, cit., p. 143: «Nessuna visione lo invita. È la sostanza stessa che egli ha toccato con le mani e con le labbra che lo chiama a sé. Lo chiama materialmente».

Il desiderio di bagnarsi scaturisce dalla bellezza della materia stessa; soltanto in un secondo luogo appaiono le forme femminili che lo circondano, forme che nascono ed escono dalla realtà sensuale di una sostanza viva:

[...] neue, niegesehne Bilder entstanden, die auch ineinander flossen und zu sichtbaren Wesen um ihn wurden, und jede Welle des lieblichen Elements schmiegte sich wie ein zarter Busen an ihn. Die Flut schien eine Auflösung reizender Mädchen, die an dem Jünglinge sich augenblicklich verkörperten.¹¹⁵

[...] immagini nuove, mai vedute, sorsero e anch'esse si confondevano e divenivano attorno a lui esseri sensibili, e ogni onda del soave elemento si stringeva a lui come un tenero petto. L'onda pareva la dissoluzione di leggiadre fanciulle, che d'un tratto accanto al giovane s'incarnassero.*

L'acqua appare al *rêveur* come «eine Auflösung reizender Mädchen»¹¹⁶. Le forme femminili nascono dalla sostanza stessa dell'acqua, quando il petto dell'uomo la tocca «la *substance volupteuse* existe avant les formes de la volupté»¹¹⁷. Sottolineando che le immagini acquatiche sono forme che si materializzano, a punto, al 'tatto' e non alla vista dell'acqua, Bachelard chiama Novalis un poeta 'toccante' più che un poeta 'veggente':

Au lieu de dire que Novalis est un *Voyant* qui voit l'invisible, nous dirons volontiers que c'est un *Touchant* qui touche l'intouchable, l'impalpable, l'irréel.¹¹⁸

Invece di affermare che Novalis è un *Veggente* che vede l'invisibile, preferiremmo dire che è un *Toccante* che tocca l'intoccabile, l'impalpabile, l'irreale.*

Il *Fühlen*, il senso del tatto di cui abbiamo sottolineato l'importanza per Herder, in Novalis diventa *Gefühl*, una sensazione che dalla mano e dalle labbra si distribuisce in tutto il corpo, riempiendolo di un benessere insieme erotico e spirituale: «es war, als durchdränge ihn ein geistiger Hauch... eine himmlische Empfindung überströmte sein Inneres»¹¹⁹. È nei *Lehrlinge zu Sais* tuttavia che Novalis esprime meglio l'importanza del *Gefühl* che per lui è intimamente connesso con il ritorno all'età dell'oro:

¹¹⁵ Novalis, *Heinrich von Ofterdingen*, cit., p. 13; trad. it. di T. Landolfi, *Enrico di Ofterdingen*, cit., p. 134.

¹¹⁶ *Ibidem*; trad. it. *ibidem*: «la dissoluzione di leggiadre fanciulle».

¹¹⁷ G. Bachelard, *L'eau et les rêves*, cit., p. 145; trad. it. di M. Cohen Hems, A.C. Peduzzi, *Psicanalisi delle acque...*, cit., p. 144: «Ma la sostanza voluttuosa esiste prima delle forme della voluttà».

¹¹⁸ *Ivi*, p. 146; trad. it. *ivi*, p. 150.

¹¹⁹ Novalis, *Heinrich von Ofterdingen*, cit., p. 13; trad. it. di T. Landolfi, *Enrico di Ofterdingen*, cit., p. 134: «Fu come se un fiato divino lo penetrasse... un celeste senso pervase il suo essere».

Durch das Gefühl würde die alte, ersehnte Zeit zurückkommen; das Element des Gefühls ist ein inneres Licht, was sich in schönern, kräftigern Farben bricht... er lernte die ganze Welt fühlen. Er würde Meister eines unendlichen Spiels und vergäße alle törichten Bestrebungen in einem ewigen, sich selbst nährenden Genusse. Das Denken ist nur ein Traum des Fühlens, ein erstorbenes Fühlen, ein blassgraues, schwaches Leben.¹²⁰

Con il senso ritornerebbe all'agognato tempo antico; l'elemento del senso è una luce interna che si frange in colori belli e vivaci... egli apprenderebbe a sentire il mondo intero. Egli diventerebbe maestro di un gioco infinito e dimenticherebbe tutte le stolte aspirazioni in un godimento perenne autonutriente e sempre crescente. Il pensare è soltanto un sogno del sentire, un sentire svanito, una vita debole, pallida, grigia.*

Non c'è dubbio che l'*Element des Gefühls* per eccellenza sia in Novalis proprio l'acqua¹²¹. La fluidità, la malleabilità, la capacità di metamorfosi infinite in un mondo quasi acquatico in cui gli esseri fluttuavano come pesci, si scambiavano, si amavano in un *ewiges Spiel* (un gioco eterno) senza conoscerne fissazioni, costituisce per Novalis la condizione originaria, la *goldene Zeit*:

Wie diese Wellen lebten wir in der goldenen Zeit; in buntfarbigen Wolken, diesen schwimmenden Meeren und Urquellen des Lebendigen auf Erden, liebten und erzeugten sich die Geschlechter der Menschen in ewigen Spielen.¹²²

Come queste onde vivevano nell'età dell'oro; in nuvole multicolori, in natanti mari e primarie sorgenti di vita sulla terra, si amavano e si riproducevano le generazioni degli uomini in giochi eterni.*

Il *Klingsormärchen* nello *Heinrich von Ofterdingen* offre forse il migliore esempio di questa fluidità erotica che investe tutti i personaggi intorno al fanciullo Eros, facendoli partecipi di una serie infinita di variazioni amoro-se. Ora, è indubbia la valenza rivoluzionaria connessa all'idea di questo 'gioco infinito'. L'orgia faceva parte del culto di Dioniso, culto che per i pri-

¹²⁰ Novalis, *Die Lehrlinge zu Sais*, cit., p. 93; trad. it. di E. Pocar, *Gli adepti di Sais*, cit., p. 115.

¹²¹ Nelle sue *Dichtungen aus der Schulzeit* (1788-1791) troviamo una poesia dal titolo *Badelied* e che ricorda per argomento la già citata poesia giovanile di Goethe, *Unbeständigkeit*: «Vielleicht dass sich hier auch ein Mädchen gekühlt / Mit rosichten Wangen und Mund, / Am niedlichen Leibe dies Wellchen gespielt, / Am Busen so weiß und so rund. Und welches Entzücken! Dies Wellchen bespült / Auch meine entkleidete Brust. / O! wahrlich, wer diesen Gedanken nur fühlt, / Hat süße entzückende Lust» (Novalis, *Badelied*, in Id., *Die Lehrlinge zu Sais*, cit., p. 22; trad. it.: Forse che qui si sia bagnata anche una fanciulla / con guance e bocca rosee / che queste onde abbiano giocato con il suo corpo grazioso, / con il suo seno così bianco e rotondo. E quale estasi! La stessa onda bagna / anche il mio petto nudo. / Ah! chi davvero potesse sentire questo pensiero / si colmerebbe di un piacere estasiante).

¹²² Novalis, *Die Lehrlinge zu Sais*, cit., p. 93; trad. it. di E. Pocar, *Gli adepti di Sais*, cit., p. 123.

mi romantici era legato all'avvento della rivoluzione e che sarà centrale nelle *Hymnen an die Nacht*. Significativamente, nel libro *La mer* dello storico della Rivoluzione francese Jules Michelet ritroviamo dei passi che assomigliano in modo sorprendente alla descrizione novalisiana dell'età dell'oro. Michelet, per il quale come per Herder il mare è anzitutto uno spazio di libertà (del pesce egli scrive: «Le libre élément de la mer, doit tôt ou tard nous créer un être à sa ressemblance, un être éminemment libre, glissant, ondueux, fluide, qui coule à l'image du flot»¹²³), parla del mondo 'libero' dei pesci e del loro modo di riprodursi con parole che ci ricordano quelle di Novalis:

Ils vont, ils voguent toujours. Il ne faut pas s'en étonner: c'est qu'en naviguant ils aiment [...]. Prenez dans la masse au hasard, vous en trouvez de féconds, vous en trouvez qui le furent et d'autres qui le voudraient être. Dans ce monde, qui ne connaît pas l'union fixe, le plaisir est une aventure, l'amour une navigation. Sur toute la route, ils épanchent des torrents de fécondité.¹²⁴

continuano a muoversi e a navigare. Non bisogna stupirsi, giacché navigando si amano [...]. Cogliete a caso nella massa, ne trovate di feconde, ne trovate che lo furono e altre ancora che vorrebbero esserlo. In quel mondo che non conosce l'unione stabile, il piacere è un'avventura, l'amore una navigazione. Per tutto il cammino, spandono correnti di fecondità.*

La 'libertà', la *Freiheit* che distingue il pesce rispetto all'uomo sarà poi un tema fondamentale in molti *Lieder*. Spesso, nell'età della Restaurazione, proprio il pesce è portatore di un segreto messaggio rivoluzionario all'interno di un *Lied* di contenuto apparentemente idilliaco-biedermeieriano, come ad esempio nello schubertiano *Wie Ulfru fischt* (1817): «sie fühlen was die Freiheit ist / fruchtlos ist Fischers alte List»¹²⁵.

Tornando ai *Lehrlinge zu Sais* vorremmo sottolineare che è in questo primo frammento del romanzo novalisiano che incontriamo molti passi a tema acquatico. Nel secondo capitolo *Die Natur* un giovane descrive le sensazioni di amore e di voluttà ricorrendo proprio a una metafora «liquida». Ciò che abbiamo già incontrato nel *Werther* ovvero la sensualizzazione ed erotizzazione di un linguaggio che originariamente aveva un contenuto pietistico-religioso, in Novalis si intensifica ancora, come nel seguente passo che fa pensare già agli *Inni alla notte*:

¹²³J. Michelet, *La mer*, cit., p. 190; trad. it. di A. Valesi, *Il mare*, cit., p. 147: «Il libero elemento, il mare, deve prima o poi creare un essere eminentemente libero, sguscian- te, sinuoso e fluido, che scorra come l'onda».

¹²⁴Ivi, p. 108; trad. it. ivi, p. 74.

¹²⁵Cfr. M. Kohlhäufel, *Poetisches Vaterland. Dichtung und politisches Denken im Freundeskreis Franz Schuberts*, Bärenreiter, Kassel-Basel-London-New York-Prag 1999, p. 20; trad. it. di E. Battaglia, *La pesca di Ulfru*, in V. Valente (a cura di), *Il libro dei Lieder...*, cit., p. 492: «loro sanno bene quanto vale la libertà, / inutile il vecchio trucco di Ulfru».

wenn jenes mächtige Gefühl, wofür die Sprache keinen anderen Namen als Liebe und Wollust hat, sich in ihm ausdehnt wie ein gewaltiger, alles auflösender Dunst, und er bebend in süßer Angst in den dunkeln, lockenden Schoß der Natur versinkt, die arme Persönlichkeit in den überschlagenden Wogen der Lust sich verzehrt, und nichts als ein Brennpunkt der unermesslichen Zeugungskraft, ein verschluckender Wirbel im großen Ozean übrigbleibt! Was ist die überall erscheinende Flamme? Eine innige Umarmung, deren süße Frucht in wollüstigen Tropfen heruntertaut.¹²⁶

quando quel potente sentimento per il quale il linguaggio non possiede altri nomi che amore e voluttà si estende a lui come una densa caligine che tutto scioglie, ed egli tremante di dolce affanno affonda nel buio, seducente grembo della Natura, la povera personalità si consuma nelle riverse onde del piacere, e non rimane altro che un punto cruciale della smisurata facoltà procreatrice, un assorbente vortice del grande oceano! Che cos'è la fiamma che appare dappertutto? Un forte amplesso, il cui dolce frutto cola a gocce voluttuose.*

È stato rilevato¹²⁷ che il poeta romantico fa confluire nella sua opera termini che riguardano le scoperte scientifiche dell'epoca. Novalis era, come mostrano i suoi quaderni di chimica, al corrente non solo della *Naturphilosophie* schellinghiana ma anche di testi più squisitamente scientifici¹²⁸. Proprio la composizione e la scomposizione dell'acqua aveva dato luogo ad un'intensa attività di ricerca nel campo della chimica alla fine del Settecento. Parole come «Dunst» (vapore), «Brennpunkt» (fuoco) e «Tropfen» (goccia) – termine, questo, di cui abbiamo già rilevato l'importanza da Klopstock a Goethe e che entrerà a far parte anche delle *Hymnen an die Nacht*: «In Tautropfen will ich hinuntersinken...»¹²⁹ – avevano così per Novalis un significato sia scientifico che poetico¹³⁰, cosa

¹²⁶ Novalis, *Die Lehrlinge zu Sais*, cit., p. 92; trad. it. di E. Pocar, *Gli adepti di Sais*, cit., p. 122.

¹²⁷ Cfr. il saggio di José Gómez Perales, *La voluptuosidad en los alambiques: el uso de términos químicos en la obra Die Lehrlinge zu Sais de Novalis*, «Ibérica», V, 6, 2003, pp. 135-143.

¹²⁸ Ad esempio quelli dei suoi amici Ritter e Werner. Sull'importanza della scienza per il Romanticismo cfr. ad esempio S. Poggi, M. Bossi (eds), *Romanticism in Science. Science in Europe, 1790-1840*, with the editorial assistance of B. van Straalen, Kluwer Academic, Dordrecht-London 1994; N. Saul (Hrsg.), *Die Deutsche Literarische Romantik und die Wissenschaften*, Iudicium, München 1991.

¹²⁹ Novalis, *Hymnen an die Nacht*, I, cit., p. 149; trad. it. di G. Bemporad, *Inni alla notte*, I, cit., p. 7: «Voglio precipitare in gocce di rugiada...».

¹³⁰ Anche se non c'è dubbio che il secondo era per Novalis di gran lunga superiore al primo, basti leggere il passo nei *Lehrlinge zu Sais* in cui egli parla dei chimici, degli «Scheidekünstler»: «Wie seltsam, daß gerade die heiligsten und reizendsten Erscheinungen der Natur in den Händen so toter Menschen sind, als die Scheidekünstler zu sein pflegen! Sie, die den schöpferischen Sinn der Natur mit Macht erwecken, nur ein Geheimnis der Liebenden, Mysterien der höheren Menschheit sein sollten, werden mit Schamlosigkeit und sinnlos von rohen Geistern hervorgerufen, die nie wissen werden,

che potrebbe aver contribuito al grande interesse che Gaston Bachelard ha sviluppato proprio per Novalis. Egli è infatti l'unico poeta tedesco ad essere presente in quasi tutti gli studi sull'immaginazione materiale del filosofo francese ed è quello di gran lunga più citato. L'acqua e il fuoco, *Wasser* e *Flamme*, sono per Novalis due elementi che in qualche modo si completano e si alimentano a vicenda. Nei suoi quaderni di chimica troviamo due annotazioni importanti a questo proposito: «Wasser ist eine nasse Flamme» e «Alle Flamme ist eine Wassererzeugung»¹³¹. Bachelard sottolinea che il calore è una componente fondamentale della poetica di Novalis. L'acqua del sogno di Heinrich von Ofterdingen possiede un calore intimo che avviluppa il sognatore con la sua sostanza stessa. Fuoco e acqua si fondono in una materia profondamente e intimamente benefica, umida e calda come il latte materno:

Comme nous l'indiquions déjà dans notre *Psychanalyse du Feu*, l'imagination de Novalis est commandée par un *calorisme*, c'est-à-dire par le désir d'une substance chaude, tiède, enveloppante, protectrice, par le besoin d'une matière qui entoure l'être entier et qui le pénètre intimement.¹³²

Come già rilevato nella *Psicanalisi del Fuoco*, l'immaginazione di Novalis è comandata da un *calorismo*, ovvero dal desiderio di una sostanza calda, tiepida, avvolgente, protettrice, dal bisogno di una materia che avvolga l'essere intero e che lo penetri intimamente.*

L'acqua novalisiana sembra così contenere i germi di un'essenza femminile e materna, è madre e donna amata allo stesso tempo. In questo assomiglia alla notte. La notte novalisiana è una notte liquida. È una sostanza che come l'acqua culla, porta e trasporta: «sie trägt dich mütterlich»¹³³. La notte, il sonno e l'oppio sono per Novalis come un dolce mare originario che ci scorre all'interno del corpo, costituiscono

welche Wunder ihre Gläser umschließen. Nur Dichter sollten mit dem Flüssigen umgehen ... » (Novalis, *Die Lehrlinge zu Sais*, cit., p. 93; trad. it. E. Pocar, *Gli adepti di Sais*, cit., p. 123: «Strano che proprio i più santi e affascinanti fenomeni della Natura siano nelle mani di uomini così morti come sono di solito i chimici! Costoro, che dovrebbero destare, potenti, il senso creatore della Natura, ed essere soltanto un segreto degli amanti, misteri dell'umanità superiore, vengono evocati spudoratamente e senza senso da spiriti rozzi che non sapranno mai quali meraviglie sono racchiuse nei loro vetri. Soltanto i poeti dovrebbero poter maneggiare il liquido ... »).

¹³¹ Novalis, *Chemische Hefte*, cit., pp. 34-50; trad. it.: L'acqua è una fiamma umida; la fiamma è un prodotto del fuoco.

¹³² G. Bachelard, *L'eau et les rêves*, cit., p. 164; trad. it. di M. Cohen Hems, A.C. Peduzzi, *Psicanalisi delle acque...*, cit., p. 151.

¹³³ Novalis, *Hymnen an die Nacht*, III, cit., p. 149; trad. it. di G. Bemporad, *Inni alla notte*, III, cit., p. 25: «Lei ti porta maternamente».

la condizione di pienezza e di piacere, mentre il risveglio costituisce il momento del ritirarsi delle acque notturne: «Selbst der Schlaf ist nichts als die Flut jenes unsichtbaren Weltmeers, und das Erwachen das Eintreten der Ebbe»¹³⁴.

Mare, madre e morte (termini che nel francese hanno conservato la loro radice comune: *mer, mère e mort*) sono inscindibili in questa sostanza notturna. L'ebbrezza della notte è collegata in Novalis al rito dionisiaco, alla fremente attesa di un Dio a venire di cui sono pervase tutte le *Hymnen an die Nacht*. La notte, le sostanze inebrianti come il vino e l'oppio e l'«unendliches Spiel» di orgiastici scambi amorosi di cui abbiamo già parlato poco prima, fanno parte dell'attesa di Dioniso, del dio che poi per Novalis e per i primi romantici era un'immagine potente della Rivoluzione. In *Brot und Wein*¹³⁵ di Hölderlin incontriamo la stessa attesa fremente dell'avvento della notte, la «Schwärmerische» (che lascia sognare) e «Fremdlingin unter den Menschen» (straniera tra gli uomini) immagine di un «Kommender Gott»¹³⁶ (Dio a venire). Anche in Hölderlin la notte è liquida, dolce, inebriante: «und die Brunnen / immer quellend und frisch rauschen an duftendem Beet»¹³⁷.

La notte liquida, le acque che aumentano dopo il calare del sole («Nacht ist es! Nun reden lauter alle springenden Brunnen. Und auch meine Seele ist ein springender Brunnen»¹³⁸) costituiscono, da Novalis in poi, un *topos* ricorrente nel romanticismo e in particolare nel *Lied*.

¹³⁴ Novalis, *Die Lehrlinge zu Sais*, cit., p. 93; trad. it. di E. Pocar, *Gli adepti di Sais*, cit., p. 123: «Persino il sonno non è altro che l'alta marea dell'invisibile mare universale, e il risveglio il subentrare della bassa marea».

¹³⁵ F. Hölderlin, *Brot und Wein* (1800-1801), in Id., *Werke. Briefe. Dokumente*, Ausgewähl und mit Nachwort von P. Bertaux, Winckler, München 1990, pp. 120-125; trad. it. di L. Reitani, *Pane e vino*, in F. Hölderlin, *Tutte le liriche*, Mondadori, Milano 2001, pp. 916-934.

¹³⁶ Cfr. M. Frank, *Der kommende Gott. Vorlesungen über die Neue Mythologie*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt 1982; trad. it. di F. Cuniberto, *Il dio a venire. Lezioni sulla Nuova Mitologia*, introduzione di S. Givone, Einaudi, Torino 1994.

¹³⁷ F. Hölderlin, *Brot und Wein*, cit., p. 120; trad. it. di L. Reitani, *Pane e vino*, cit., p. 916: «e le fontane / scrosciano, sempre zampillanti e fresche lungo aiuole odorose».

¹³⁸ Comincia così il *Nachtlied* di Zarathustra. F. Nietzsche, *Also sprach Zarathustra* (1883), in Id., *Werke in drei Bänden*, Bd. I, Carl Hanser, München 1977, p. 362; trad. it. di G. Colli, M. Montinari, *Così parlò Zarathustra*, in Id., *Opere*, cit., vol. VI, t. 1, Adelphi, Milano 1973, p. 127: «È notte: ora parlano più forte tutte le fontane zampillanti. E anche l'anima mia è una zampillante fontana».

E il più 'notturno' dei compositori liederistici è forse Schubert, basti pensare ai goethiani *An den Mond* (1815) e *Nachtgesang* (1815), alla *Nacht* (1817) di Uz, a *Die Nacht ist dumpfig* (1817) di Mayrhofer, ma soprattutto proprio alle novalisiane *Hymnen an die Nacht* che Schubert musicò già nel 1819, data in cui l'autore degli *Inni* era ancora poco conosciuto¹³⁹. La notte sembra conferire alle acque una particolare musicalità che favorisce il canto degli amanti, come ad esempio nel *Märchen eines nackten Heiligen* (1916) di Wackenroder, sul quale torneremo in seguito. La *Nachtbegeisterung*, il voluttuoso desiderio di perdersi nella notte liquida trova naturalmente un culmine nel *Tristano* di Wagner. Isolde, la «Nachtgeweihte»¹⁴⁰, muore cantando parole impregnate di liquidità notturna:

[...] mich umwallend
sind es Wellen... Sind es Wogen...
Wie sie schwellen,
mich umrauschen...
In des Wonnenmeeres
wogendem Schwall, in der
Duft-Wellen
tönendem Schall,
ertrinken-
versinken-
unbewußt-
höchste Lust!¹⁴¹

[...] che intorno mi fluttua
sono onde...
Se si gonfiano,
e intorno a me fremono...
nell'ondeggiante marea
del mare di voluttà,
nell'immenso fragore
di onde odorose
naufragare-
annegare-
inconsapevole-
estrema estasi!

Vorremmo terminare questo capitolo citando ancora un passo acquatico dei novalisiani *Lehrlinge zu Sais*, passo che è un vero e proprio elogio dell'acqua, elemento dell'amore e della voluttà:

¹³⁹ Cfr. M. Bortolotto, *Introduzione al Lied romantico*, Adelphi, Milano 1984, p. 93: «Novalis induce il fratello musico al culto lunare-materno: a quell'«entusiasmo della voluttà»; in cui *Eros* e *Thanatos* congiurano sorridendo contro la religione del giorno, degli interessi sociali, degli schemi logici... E assolutamente *Nachtgeweihte*, sacrali alla tenebra, alla *noche oscura*, sono gli inni schubertiani».

¹⁴⁰ R. Wagner, *Tristan und Isolde. Textbuch mit Varianten der Partitur* (1865), hrsg. von E. Voss, Reclam, Stuttgart 2003, p. 60; trad. it. di F. Serpa, *Tristano e Isotta*, programma di sala della stagione lirica 1988-1989, Teatro Comunale di Firenze, p. 59: «consacrata alla notte».

^{141*} Ivi, p. 108; trad. it. ivi, p. 105.

Das Wasser, dieses erstgeborene Kind luftiger Verschmelzungen kann seinen wollüstigen Ursprung nicht verleugnen und zeigt sich, als Element der Liebe und der Mischung mit himmlischer Allgewalt auf Erden ... Wie Wenige haben sich noch in die Geheimnisse des Flüssigen vertieft und manchem ist diese Ahnung des höchsten Genusses wohl nie in der trunkenen Seele aufgegangen. Im Durste offenbart sich diese Weltseele, diese gewaltige Sehnsucht nach dem Zerfließen. Die Berauschten fühlen nur zu gut diese überirdische Wonne des Flüssigen, und am Ende sind alle angenehmen Empfindungen in uns mannigfache Zerfließungen, Regungen jener Uhrgewässer in uns.¹⁴²

L'acqua, questa primogenita figlia di aeree fusioni, non può negare la sua origine voluttuosa e, come elemento dell'amore e della miscela, appare con celeste onnipotenza sulla terra ... Quanto pochi sono quelli che si sono dedicati al mistero del liquido, e a parecchi questa intuizione del massimo godimento e della vita non è forse mai sorta nell'ebbrezza dell'anima. Quest'anima universale, questa ardente nostalgia della deliquescenza si manifesta nella sete. Gli ubriachi sentono fin troppo bene questa ultraterrena voluttà del liquido e infine tutte le nostre sensazioni piacevoli sono svariate deliquescenze ed impulsi di quelle acque primordiali dentro di noi.*

La *Wasserbegeisterung* (ebbrezza dell'acqua) che, oltre alla *Nachtbegeisterung* (ebbrezza notturna) distingue l'opera novalisiana, non può, naturalmente, essere compresa senza tener conto del grande interesse che l'autore romantico nutriva per le teorie dei Nettunisti. I seguaci del cosiddetto Nettunismo – dall'Inghilterra diffusosi nella Germania dell'età romantica soprattutto grazie alle opere del geologo e insegnante a Freiberg Abraham Gottlob Werner – (in opposizione a quelli del Vulcanismo o Plutonismo) credevano che tutte le pietre terrestri si fossero sedimentate dalle acque degli «Urmeere», mari che in origine avevano coperto l'intera superficie della terra. La contesa fra Nettunisti e Vulcanisti (che credevano invece che la pietra fosse originariamente una materia vulcanica) toccò il suo culmine nel cosiddetto *Basaltstreit* (disputa sul basalto), del 1787-1788, a cui prese parte anche Goethe, il quale condivideva come Novalis le teorie dei Nettunisti.

1.3 *Acqua e musica*

Come la notte, anche la musica è una 'sostanza' affine all'acqua. Per usare le parole di Iosif Brodskij, la musica è «gemella dell'acqua»¹⁴³: ha in comune con lei la fluidità, l'inafferrabilità, il ritmo e la melodia.

Nel primo romanticismo tedesco il connubio fra acqua e musica è centrale nelle opere di Wackenroder, soprattutto nelle *Phantasien über die Kunst*.

¹⁴² Novalis, *Die Lehrlinge zu Sais*, cit., p. 93; trad. it. di E. Pocar, *Gli adepti di Sais*, cit., p. 122.

¹⁴³ I. Brodskij, *Fondamenta degli incurabili*, trad. it. di G. Forti, Adelphi, Milano 1991, p. 77 (ed. orig. 1989).

La metafora acquatica che anche in questo caso ha le sue radici nella tradizione del pietismo¹⁴⁴, viene da Wackenroder usata per cercare di avvicinarsi attraverso la scrittura all'universo misterioso e inafferrabile dei suoni. La musica è per il giovane romantico espressione dei moti più nascosti dell'anima; essa giunge fin nelle pieghe più segrete del *menschliches Gefühl*. Nelle *Phantasien über die Kunst* musica, acqua e linguaggio si fondono nella loro fluidità; l'elemento liquido e quello musicale sono per Wackenroder intimamente legati: «Die Musiktöne gleichen oft einem feinen, flüssigen Elemente, einem klaren, spiegelhellen Bache...»¹⁴⁵.

Le metafore liquide di cui il testo è letteralmente impregnato vanno dall'immagine della sorgente fino a quella del mare, dallo «heiligen, kühlenden Quell der Töne»¹⁴⁶ fino al 'tönendes Meer', ma la metafora principale per descrivere l'impetuoso ed inafferrabile fluire della musica e dei moti dell'anima di cui essa è espressione, è quella dello *Strom* che abbiamo già incontrato nel *Werther* e che in Wackenroder assume una valenza specificamente musicale:

Ein fließender Strom soll mir zum Bilde dienen. Keine menschliche Kunst vermag das Fließen eines mannigfaltigen Stroms nach allen den tausend einzelnen glatten und bergigten, stürzenden und schäumenden Wellen mit *Worten* fürs *Auge* hinzuzeichnen, - die Sprache kann die Veränderungen nur dürftig zählen und *nennen*, nicht die aneinanderhängenden Verwandlungen der Tropfen uns sichtbar vorbilden. Und ebenso ist es mit dem geheimnisvollen Strome in den Tiefen des menschlichen Gemütes beschaffen. Die Sprache zählt und nennt und beschreibt seine Verwandlungen in fremdem Stoff; - die Tonkunst strömt ihn uns selber vor.¹⁴⁷

Un fiume che scorre deve servire come immagine. Nessun'arte umana riesce a disegnare con *parole* per gli *occhi* lo scorrere delle molte correnti di un fiume, secondo tutte le sue migliaia di singoli flutti, lisci, appuntiti, tempestosi e schiumosi; la lingua riesce soltanto in modo scarno a *enumerare* e *nominare* i mutamenti, ma non riesce a renderci visibile le progressive metamorfosi delle gocce. E la stessa cosa accade con la misteriosa corrente nella profondità dell'animo umano. La lingua enumera, nomina e descrive i suoi mutamenti in una maniera estranea; la musica la fa scorrere davanti a noi.*

¹⁴⁴ Cfr. U. Tadday, „-und ziehe mich still in das Land der Musik, als in das Land des Glaubens, zurück.“ *Zu den pietistischen Grundlagen der Musikanschauung Wilhelm Heinrich Wackenroders*, «Archiv für Musikwissenschaft», LVI, 2, 1999, pp. 101-109.

¹⁴⁵ W.H. Wackenroder, *Phantasien über die Kunst*, hrsg. von W. Nehring, Reclam, Stuttgart 2005, p. 103; trad. it. di E. Agazzi, *Fantasia sull'arte*, cit., pp. 491-493, qui p. 527: «I suoni della musica assomigliano spesso a un elemento sottile e fluido, a un ruscello chiaro e trasparente...».

¹⁴⁶ Ivi, p. 64; trad. it. ivi, p. 463: «la sacra fonte rinfrescante dei suoni».

¹⁴⁷ Ivi, p. 82; trad. it. ivi, pp. 490-491.

Ritorna qui di nuovo il termine «Tropfen», l'unità minima dell'elemento liquido che abbiamo incontrato in quasi tutti gli scrittori tedeschi finora trattati. Nel famoso *Märchen eines nackten Heiligen*, che apre la seconda parte delle *Phantasien über die Kunst* di Wackenroder, il fiume che scorre ai piedi della grotta dove abita il Santo nudo diventa elemento acustico-musicale. È dello *Strom* e della sua melodia selvaggia che Wackenroder si serve per descrivere il fragoroso rumore della ruota del tempo che tormenta il santo nudo. L'acme della sua sofferenza è sancita dall'immagine del *Wasserfall*:

Wie ein Wasserfall von tausend und
aber tausend brüllenden Strömen,
die vom Himmel herunterstürzten,
sich ewig, ewig ohne augenblicklichen
Stillstand, ohne Ruhe einer Sekunde
ergossen, so tönte es in seinen
Ohren [...] immer ungeheurer
verwilderten die einförmigen
Töne durcheinander...¹⁴⁸

Come una cascata di mille e mille fra-
gorosi torrenti che scrosciavano giù
dal cielo, che si riversavano all'infini-
to senza un momento di pausa,
senza la calma di un secondo,
risuonava nelle sue
orecchie [...] sempre più
mostruosi si confondevano tra di
loro i suoni monotoni... *

È significativo come nel 1783, sedici anni prima delle *Phantasien*, lo stürmeriano 'musicomane' Heine nel suo *Tagebuch einer Reise nach Italien* avesse descritto la melodia della cascata d'acqua (in questo caso una cascata italiana: quella di Terni) con parole entusiasticamente 'risonanti':

Das Aufschlagen in den zurück-
springenden Wasserstaub macht
einen heroisch süßen Ton, und
erquickt mit nie gehörter Musik und
Veränderung von Ton und Bewegung
die Ohren.¹⁴⁹

L'urtare nel pulviscolo dell'acqua
danzante produce un suono
eroico e dolce che ristora
l'orecchio con una musica mai udita,
continuamente cangiante nel suono
e nel movimento.

Ancor più impressionante, ricca di «suoni» acquatici, è la descrizione heinsiana del *Rheinfall* di Schaffhausen:

¹⁴⁸ Ivi, p. 60; trad. it. ivi, p. 455.

¹⁴⁹ W. Heine, *Tagebuch einer Reise nach Italien* (1783), hrsg. von C. Schwandt, Insel, Frankfurt am Main-Leipzig 2002, p. 125.

[...] Wirbeln und Sieden und Schäumen in der Tiefe, und dem Brausen und dem majestätischen erdbebenartigen Krachen dazwischen, dass alle Tiziane, Rubense und Vernets vor der Natur müssen zu kleinen Kindern und lächerlichen Affen werden. O Gott, welche Musik, welches Donnerbrausen, welch ein Sturm durch all mein Wesen! Heilig! Heilig! Heilig! Brüllt es in Mark und Gebein. Kommt, und lasst euch die Natur eine andre Oper vorstellen, mit andrer Architektur, und andrer Fernmalerei, und andrer Melodie und Harmonie...¹⁵⁰

[...] un turbinare, un ribollire ed uno schiumare nel profondo dell'abisso, e insieme uno scrosciare e rimbombare da terremoto, cosicché tutti i Tiziani, i Rubens e Vernet diventano bambini piccoli al cospetto della Natura. Dio mio, che musica, che tuoni scroscianti, che tempesta attraverso tutto il mio essere! Sacro! Sacro! Sacro! urla fin dentro le viscere del mio corpo! Accorrete ed ascoltate un'altra opera, con un'altra architettura, un'altra pittura, un'altra melodia ed un'altra armonia...

La metafora acquatica cambia con il cambiare della storia. L'entusiasmo dell'autore di *Ardinghello* (1786) per la musica inaudita del *Wasserfall*¹⁵¹ si tramuta nell'opera di Wackenroder in una sensazione di paura e di insofferenza davanti alla corrente inarrestabile degli eventi storici che minacciano di sopraffare il soggetto. Heinse e Wackenroder hanno tuttavia in comune l'idea dell'inafferrabile bellezza di ciò che scorre e l'avversione contro un'arte puramente iconoclasta che cerca di imprigionare dentro un'immagine fissa qualcosa di fluido che per sua natura non può essere trattenuto. Secondo Heinse, una cascata dipinta rimarrà sempre un «armseliges Fragment»: «Und überhaupt ist es eine Frechheit von einem Maler, das vorstellen zu wollen, dessen Wesentliches in Bewegung besteht»¹⁵².

L'acqua con il suo fluire continuo ed inarrestabile diventa così una sorta di mediatrice nel passaggio da un'arte figurativa a un'arte in continuo divenire che trova il suo compimento più alto, appunto, nella musica. È importante che in Wackenroder l'unione di acqua e musica si trasferisca nella melodia stessa della sua scrittura. Il *Märchen eines nackten Heiligen* finisce con un'immagine liquido-notturna in cui le quattro 'sostanze affini' – notte, acqua, musica e scrittura si fondono nel canto degli amanti:

¹⁵⁰ W. Heinse, *Am Rheinfall von Schaffhausen. An Johann Wilhelm Ludwig Gleim*, 15. August 1780, in Id., *Sämtliche Werke*, Bd. IX, *Briefe. Erster Band. Bis zur italienischen Reise*, hrsg. von C. Schüddekopf, Bd. I, Insel, Frankfurt am Main-Leipzig 1910, p. 54.

¹⁵¹ Anche Friedrich Schlegel ha scritto una poesia intitolata *Wasserfall* che fa parte della sua raccolta di poesie.

¹⁵² W. Heinse, *Tagebuch einer Reise nach Italien*, cit., p. 125; trad. it.: un povero frammento: e comunque è pura spregiudicatezza da parte di un pittore di voler dipingere una cosa la cui essenza è movimento.

Zwei Liebende, die sich ganz den Wundern der nächtlichen Einsamkeit ergeben wollten, fuhren in dieser Nacht auf einem leichten Nachen den Fluß herauf... Der durchdringende Mondstrahl hatte den Liebenden die innersten, dunkelsten Tiefen ihrer Seele erhellt und aufgelöst, ihre leisesten Gefühle zerflossen und wogten vereinigt in uferlosen Strömen daher... süße Hörner, und ich weiß nicht welche andre zauberische Instrumente, zogen eine schwimmende Welt von Tönen hervor...¹⁵³

Due amanti, che volevano abbandonarsi completamente alle meraviglie della solitudine notturna, risalivano in quella notte su una barca leggera il fiume... Il penetrante raggio di luna aveva illuminato e dischiuso agli amanti le più intime e oscure profondità delle loro anime, i loro sentimenti più dolci si scioglievano e fluttuavano insieme in correnti senza sponde... dolci corni, e io non so quali altri miracolosi strumenti producevano un mondo flutuante di suoni...*

Il canto notturno degli amanti sull'acqua che sarà centrale in molti *Lieder* fa pensare anche ad un altro genere musicale che è per sua natura intimamente legato all'elemento liquido: la barcarola. Nella barcarola veneziana l'acqua fa parte della melodia cantata, è insieme sfondo e accompagnamento 'naturale' alla voce umana. L'acqua porta e trasporta il canto solitario da una riva all'altra. Goethe che durante il suo *Viaggio in Italia* ode il canto di una barcarola sui versi del Tasso è colpito dall'intensità e dalla profonda umanità che si sprigiona dalla melodia, dalle voci umane che si confondono con il fruscicare e scrosciare delle onde:

Ist das nicht sehr schön? Und doch lässt sich denken, dass ein Zuhörer in der Nähe wenig Freuden an solchen Stimmen haben möchte, die mit den Wellen kämpfen. Menschlich aber und wahr wird der Begriff dieses Gesanges, lebendig wird die Melodie, über deren tote Buchstaben wir uns sonst den Kopf zerbrochen haben.¹⁵⁴

Tutto questo non è molto bello? Colui che ascolta da vicino s'intende bene che non può provare tutto il piacere che danno queste voci in lotta con le onde del mare. Ma l'idea di questo canto diventa umana e vera, e la melodia, la cui lettera morta ci aveva torturato il cervello, diventa viva.*

L'acqua contribuisce a rendere 'viva' e umana la melodia. Schubert, compositore che per i suoi numerosi *Lieder* 'acquatici' ci interessa maggiormente, ha composto tante *Barcarole*, melodie che seguono il ritmo cullante della barca sull'acqua e la tonalità minore tipica della barcarola veneziana.

Se dagli scrittori ci spostiamo ai compositori, troviamo degli esempi infiniti di «*Wassermusik*», composizioni in cui l'elemento liquido costituisce

¹⁵³* W.H. Wackenroder, *Phantasien über die Kunst*, cit., p. 62; trad. it. di E. Agazzi, *Fantasia sull'arte*, cit., p. 459.

¹⁵⁴* J.W. Goethe, *Italienische Reise* (1816-1817), Insel, Frankfurt am Main-Leipzig 1976, p. 113; trad. it. di E. Zaniboni, *Viaggio in Italia*, in J.W. Goethe, *Opere*, a cura di V. Santoli, Sansoni, Firenze 1970, p. 292.

il centro di un'opera musicale. L'acqua è per la sua natura fluida l'elemento più affine alla musica; l'idea di una «schwimmende Welt von Tönen», di suoni che galleggiano e scivolano sull'acqua mescolando la loro sostanza con quella dell'elemento liquido ha affascinato oltre ai poeti non pochi *Tonkünstler* (musicisti). È tuttavia nel Lied romantico che troviamo una particolare abbondanza di 'acque musicali'. Se in Wackenroder la scrittura si musicalizza mediante l'uso delle metafore acquatiche, nel *Lied* succede una cosa non dissimile: un testo poetico – che spesso contiene un tema 'acquatico' – si fonde con la musica e viene da lei modellato, sostenuto, esaltato. Si tratta, come vedremo nel capitolo seguente che sarà dedicato interamente al *Lied*, di un incontro 'fatale' fra parola e musica, ma anche fra acqua, parola e musica.

ACQUA E MUSICA NEL *LIED* SCHUBERTIANO

Vorremmo ora concentrare la nostra indagine sul campo specifico del *Lied* romantico. È proprio nel *Lied* che l'immagine dell'acqua nelle sue più svariate forme (i ruscelli, i laghi, il mare, la neve, le lacrime...) ricorre in modo ossessivo. Nel capitolo precedente abbiamo già sottolineato il rapporto stretto che lega l'acqua alla musica, ed è nel *Lied* che questo legame trova la sua espressione più naturale ed armoniosa. Ci concentreremo qui sul *Sololied* con accompagnamento di pianoforte¹ nel periodo che va dalla fine del Settecento fino a tutto l'Ottocento, ed in particolare sull'opera liederistica di Franz Schubert, il *Liederfürst*, che in un brevissimo arco di tempo (tra il 1814 ed il 1828) ha composto oltre seicento *Lieder*. Schubert occupa un posto a sé nella storia del *Lied* solistico: è con lui – nell'anno cruciale 1815 in cui egli compose circa 140 *Lieder* – che questo genere musicale entra nelle sale da concerto. L'originalità, il virtuosismo e l'intensità lirica delle sue composizioni fanno apparire il compositore viennese qua-

¹ Il termine *Lied* (derivante dal medio alto tedesco 'du liet', 'serie di strofe') designa in tedesco, come si sa, una molteplicità di fenomeni che dai canti dei trovatori e dall'arte canora del Trecento, attraverso i canti popolari e religiosi (e la loro elaborazione per coro) arriva fino all'Ottocento e oltre, ed entra addirittura nella musica strumentale come nei mendelssohniani *Lieder ohne Worte*. «Il Sololied con accompagnamento del pianoforte si può, volendo, far derivare dal Lied con basso continuo del XVII secolo: ma le sue caratteristiche specifiche si vanno costituendo soltanto nella prima metà del Settecento» (M. Jüst, *L'evoluzione del Lied da Haydn a Mozart fino ad Anton von Webern*, in V. Massarotti Piazza, a cura di, *Lieder...*, cit., p. XV). Cfr. anche la prefazione di Claudio Magris e l'introduzione di Giuseppe Bevilacqua allo stesso volume e le seguenti pubblicazioni su Schubert: H.J. Fröhlich, *Schubert*, Fischer-Taschenbuch-Verlag, Frankfurt am Main 1978; O.E. Deutsch, *Schubert. Die Erinnerungen seiner Freunde* (1957), Breitkopf & Härtel, Leipzig-Paris-Wiesbaden 1983; C. Lo Presti, *Franz Schubert. Il viandante e gli inferi. Trasformazione del mito nel Lied schubertiano*, Le Lettere, Firenze 1995; F. Dierkmann, *Franz Schubert. Eine Annäherung*, Insel, Frankfurt am Main-Leipzig 1996; S. Sablich, *L'altro Schubert*, EDT, Torino 2002; P. Gülke, *Franz Schubert und seine Zeit*, Laaber Verlag, Laaber 2003; H.J. Hinrichsen, *Franz Schubert* (2011), C.H. Beck, München 2014; G. Gruber, *Schubert. Schubert? Leben und Musik*, Bärenreiter, Kassel-Basel-London-New York-Praha 2010; S. Cappelletto, *Franz Schubert. L'ultimo anno. Da straniero inizio il cammino*, Accademia Perosi, Biella 2014.

si come il creatore di un genere musicale nuovo². Se prima era stato visto come un genere 'minore' a cui un grande compositore si dedicava soltanto occasionalmente, con Schubert il *Lied* acquista un livello artistico che non ha niente da invidiare agli altri generi musicali. A noi che ci occupiamo del motivo dell'acqua nel *Lied* Schubert interessa particolarmente; egli è per così dire il compositore 'acquatico' per eccellenza: più di uno su dieci dei suoi oltre 600 *Lieder* ha come tema proprio l'acqua³. Ci si potrebbe quasi confondere davanti all'ambivalente quantità di titoli 'acquatici' che in parte si ripetono, in parte variano leggermente, come *Der Jüngling am Bache* (1812, 1815, 1819), *Der Jüngling an der Quelle* (1815), *Am Flusse* (1815-1822), *An eine Quelle* (1816), *Daphne am Bach* (1816), *Erlafsee* (1817), *Auf der Donau* (1817), *Auf dem See* (1817), *Am Strome* (1817), *Der Strom* (1817), *Der Fluss* (1820), *Am See* (1822-1824), *Auf dem Wasser zu singen* (1823), *Auf dem Fluß* (1828) e *Auf dem Strom* (1828).

Si vede però da questi dettagli che il motivo dell'acqua stava veramente a cuore al compositore austriaco. Per Schubert, scrive Mario Bortolotto nella sua *Introduzione al Lied romantico*, l'acqua è, come per Novalis, una «fiamma umida»⁴, l'elemento creatore per eccellenza. Interpretando alcuni di questi *Lieder*, vorremmo cercare di capire se ci sono degli aspetti che li accomunano, qual è il significato simbolico che l'acqua assume via via nelle diverse composizioni e come Schubert è riuscito a rendere in musica il movimento dell'elemento liquido nelle sue varie espressioni. Sceglieremo prima alcuni *Lieder* ovvero dei gruppi di *Lieder* 'acquatici' uniti da un motivo lirico-musicale, per occuparci in seguito dei due cicli – forse i più famosi – sui testi di Wilhelm Müller: la *Schöne Müllerin* (1825) e la *Winterreise* (1828). Il tema dell'acqua è in questi due cicli particolarmente presente, specialmente nel primo, dove il ruscello, il *Bächlein meiner Liebe*, diventa un vero e proprio protagonista, amico e confidente, o forse alter-ego del mugnaio. L'acqua che scorre è, insieme al passo del viandante, un ritmo continuo che sottostà a tutto il ciclo della *Schöne Müllerin*, conferendogli unità poetica e musicale. Nella *Winterreise* il tema dell'acqua e del viandante continua ad essere centrale, ma si verifica, come vedremo, una glaciazione del fiume da un lato ed una trasformazione del viaggio in *Wanderung* circolare dall'altra. Acqua e cammino, *Wasser* e *Wanderung*, sono intimamente connesse e l'una si rispecchia nel movimento dell'altra.

Non si tratta di uno studio di musicologia e le nostre analisi musicali non saranno forse sufficientemente tecniche; tuttavia, pur trattandosi spesso di grandi poeti – Goethe per primo, ma anche Schiller, Novalis e il contempora-

²M. Just, *L'evoluzione del Lied da Haydn a Mozart fino ad Anton von Webern*, cit., p. XIX.

³Cfr. I. Dürhammer, *Schuberts literarische Heimat. Dichtung und Literaturrezeption der Schubert-Freunde*, Böhlau, Wien-Köln-Weimar 1999, p. 358.

⁴M. Bortolotto, *Introduzione al Lied romantico*, cit., p. 90.

neo di Schubert, Mayrhofer – è quasi impossibile interpretare il testo poetico di un *Lied* senza prendere in considerazione almeno in parte la sua realizzazione musicale. Fra parola poetica e musica si è venuto a creare nel *Lied*, come si sa, una specie di legame, ovvero una fusione perfetta. Per quanto concerne le nostre analisi musicali dei *Wasserlieder* schubertiani ci siamo basati soprattutto su alcune opere di riferimento: anzitutto il libro del celebre liederista tedesco Dietrich Fischer-Dieskau, *Franz Schubert und seine Lieder*, uscito nel 1996⁵, che offre una panoramica piuttosto vasta di analisi musicale attraverso tutto l'arco della composizione liederistica schubertiana. Ci siamo poi serviti dello *Schubert-Handbuch*, redatto da Walther Dürr e Andreas Krause e uscito nel 1997, e del *Reclams Liedführer*⁶. In ambito italiano abbiamo, naturalmente, preso in considerazione la fondamentale *Introduzione al Lied romantico* di Mario Bortolotto e, per quanto riguarda i *Lieder* su testi di Mayrhofer, anche l'interessante studio di Giuseppina La Face Bianconi, *La casa del Mugnaio*⁷.

Il *Lied* romantico, in un certo senso, è stato 'generato' dal romanzo. Le opere di Goethe – specialmente il *Faust* (1808) e il *Wilhelm Meister* (1795-1796) – sono in questo contesto di fondamentale importanza⁸. Non a caso il primo importante *Lied* schubertiano è proprio *Gretchen am Spinnrade*, del 1814, con cui inizia per così dire una nuova epoca del *Lied*. I *Gesänge des Harfners* e i canti di Mignon sono stati musicati tante volte non solo da Schubert ma anche da molti altri compositori. Il *Lied*, che all'inizio si situava come «controcanto»⁹ all'interno del *Meister* goethiano, fusi con la musica, si emancipa dal suo contesto letterario. Dato che ci siamo occupati nel capitolo precedente delle 'acque stürmeriane' ed in particolare del *Werther*, vorremmo sottolineare che anche il *Lied* è già presente, seppure indirettamente, nel romanzo giovanile di Goethe. Il canto di Lotte e la musica che come un'acqua sgorga dal pianoforte («jene süßen Töne, die aus dem Instrument hervorquollen»)¹⁰, presentano già delle caratteristiche fondamentali del *Lied*, e l'emozione del protagonista ne è testimone:

⁵ D. Fischer-Dieskau, *Franz Schubert und seine Lieder* (1966), Insel, Frankfurt am Main-Leipzig 1999.

⁶ A. Bauni, W. Oehlmann, K. Sprau, K.H. Stahmer (Hrsgg.), *Reclams Liedführer* (1973), Reclam, Stuttgart 2008.

⁷ M. Bortolotto, *Introduzione al Lied romantico*, cit.; G. La Face Bianconi, *La casa del Mugnaio. Ascolto e interpretazione della Schöne Müllerin*, Olschki, Firenze 2003. Ma cfr. anche: E. Budde, *Schuberts Liederzyklen. Ein musikalischer Werkführer* (2003), C.H. Beck, München 2012; W. Dürr, M. Kube, U. Schweikert, S. Steiner, M. Kohlhäufel, *Schubert-Liedlexikon*, Bärenreiter, Kassel-Basel-London-New York-Praha 2012.

⁸ Cfr. l'introduzione di G. Bevilacqua, *Introduzione al Lied come genere letterario*, cit., pp. IX-XIV.

⁹ Ivi, p. XI.

¹⁰ J.W. Goethe, *Die Leiden des jungen Werther*, cit., p. 87; trad. it. di A. Spaini, *I dolori del giovane Werther*, cit., p. 97: «le dolci note che sgorgavano dal suo strumento».

– Sie hat eine Melodie, die sie auf dem Klavier spielet mit der Kraft eines Engels, so simpel und so geistvoll! Es ist ihr Leiblied, und mich stellt es von aller Pein, Verwirrung und Grillen her, wenn sie nur die erste Note davon greift. Kein Wort der alten Zauberkraft der Musik ist mir unwahrscheinlich. Wie mich der einfache Gesang angreift!¹¹

– Sa una canzone, che suona sulla spinetta con la penetrazione di un angelo, così limpida e spirituale! È la sua canzone favorita ed ha la forza di guarirmi di ogni pena, di ogni turbamento, di ogni capriccio, solo se ne suona le prime note. Tutto quello che è stato detto della forza magica della musica antica, mi sembra verosimile quando quel semplice canto s'impadronisce di me.*

L'apparente semplicità, la *Innigkeit*, l'intensità espressiva e la capacità di evocare sentimenti ed emozioni del «Leiblied»¹² di Lotte saranno tipiche anche di molti *Lieder* romantici. La fuggevolezza dell'attimo sonoro che un istante dopo già tramonta e si dissolve, il momento della pienezza di vita e di amore racchiusa nella melodia che per un attimo «privilegiato» ci fanno vivere «all'unisono col mondo»¹³, tutto questo ritornerà in modo potenziato nei *Lieder* romantici. Il desiderio di vita legato a quello di morte – che troviamo nella predilezione di Hans Castorp per il quinto *Lied* della *Winterreise*, il *Lindenbaum* – e la consapevolezza della transitorietà di tutti gli istanti passati più belli che riaffiorano nella melodia di un *Lied* vengono espressi da Werther poco prima del suo estremo congedo:

– Und auf einmal fiel sie in die alte, himmelsüße Melodie ein, so auf einmal, und mir durch die Seele gehn ein Trostgefühl und eine Erinnerung des Vergangenen, die Zeiten, da ich das Lied gehört, der düstern Zwischenräume, des Verdrusses, der fehlgeschlagenen Hoffnungen, und dann – ich ging in der Stube auf und nieder, mein Herz erstickte unter dem Zudringen.¹⁴

E d'un tratto ha intonato la vecchia, celeste e dolce melodia, così all'improvviso, e nell'anima m'è passato un sentimento di conforto ed un ricordo del passato, dei tempi in cui avevo udito per la prima volta quella canzone, dei foschi intervalli di angoscia, delle speranze fallite, e allora – ho cominciato a passeggiare su e giù per la stanza, sentivo il cuore che mi scoppiava per l'emozione.*

Sembra che in quella melodia suonata e cantata da Lotte sia impressa, ovvero riflessa, come nello specchio liquido di un fiume, la storia d'amore e di dolore del giovane Werther. Nella poesia *Am Flusse* (scritta nello stesso anno di *Unbeständigkeit*, nel 1768), musicata due volte da Schubert a distanza di sette anni (nel 1815 e nel 1822), si coglie proprio quest'idea

¹¹ Ivi, p. 39; trad. it. ivi p. 41.

¹² Ivi, p. 45; trad. it. *ibidem*: «Canzone favorita».

¹³ Cfr. C. Magris, *Prefazione*, in V. Massarotti Piazza (a cura di), *Lieder...*, cit., p. 7.

¹⁴ J.W. Goethe, *Die Leiden des jungen Werther*, cit., p. 91; trad. it. di A. Spaini, *I dolori del giovane Werther*, cit., p. 102.

del *Verfließen*, dello scorrere via ininterrottamente di tutti gli istanti più belli, che sarà poi uno dei motivi più ricorrenti nella liederistica romantica:

Verfließet, vielgeliebte Lieder,
Zum Meere der Vergessenheit! [...]
Ihr wart ins Wasser eingeschrieben,
So fließt denn auch mit ihm davon.¹⁵

Scorrete, canzoni tanto amate,
verso il mare dell'oblio, [...]
Siete state scritte nell'acqua,
scorrete dunque via con la corrente.

Così come nel celebre *An den Mond* (1778), poesia anch'essa musicata da Schubert ben quattro volte, lo scorrere del fiume è simbolo della transitorietà di tutte le cose, in particolare dell'amore felice (e della fedeltà dell'amata):

Fließe, fließe, lieber Fluß!
Nimmer werd'ich froh,
So verrauschte Scherz und Kuß,
Und die Treue so.¹⁶

Scorri, scorri, amato fiume
Io non sarò felice mai più;
così scherzi, baci e fedeltà
svanirono in un mormorio.*

Mentre, come abbiamo visto, le acque letterarie del periodo dello *Sturm und Drang* e quelle del primo romanticismo presentavano caratteristiche in parte anche rivoluzionarie e rinnovatrici, le acque del *Lied* romantico e schubertiano in particolare hanno spesso questa componente malinconica della consapevolezza che tutto finisce. Il breve istante in cui la melodia di un *Lied* riempie lo spazio per poi dileguarsi assomiglia alle onde del fiume che scorrono via continuamente. Il canto sull'acqua, vicino all'acqua, ha spesso questa nota dolcemente malinconica:

On ne se baigne pas deux fois dans un même fleuve, parce que, déjà dans sa profondeur, l'être humain a le destin de l'eau qui coule. L'eau est vraiment l'élément transitoire. [...] L'être voué à l'eau est un être en vertige. Il meurt a chaque minute, sans cesse quelque chose de sa substance s'écoule. [...] La mort quotidienne est la mort de l'eau. L'eau coule toujours, l'eau tombe toujours, elle finit toujours dans sa mort horizontale. [...] La peine de l'eau est infinie.¹⁷

Non ci si bagna due volte nello stesso fiume perché già l'essere umano, nel profondo, ha il destino dell'acqua che scorre. L'acqua è davvero l'elemento transeunte [...] L'essere che si vota all'acqua è un essere preso nella vertigine. Egli muore a ogni istante, senza fine qualcosa della sua sostanza sprofonda. [...] La morte quotidiana è la morte dell'acqua. L'acqua scorre sempre, sempre cade, sempre trova fine nella sua morte orizzontale. [...] Il dolore dell'acqua è infinito.*

¹⁵ J.W. Goethe, *Am Flusse* (1768), in Id., *Gedichte in zeitlicher Folge*, hrsg. von N. Heinz, Insel, Frankfurt am Main 1982, p. 84.

^{16*} J.W. Goethe, *An den Mond* (1778), in Id., *Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*, Bd. I, *Gedichte und Epen I*, cit., p. 128; trad. it. di E. Battaglia, *Alla luna*, in V. Valente (a cura di), *Il libro dei Lieder...*, cit., p. 51.

¹⁷ G. Bachelard, *L'eau et les rêves*, cit., p. 13; trad. it. di M. Cohen Hems, A.C. Peduzzi, *Psicanalisi delle acque...*, cit., pp. 16-17.

All'acqua come sinonimo del tempo che scorre, si affianca tuttavia nel *Lied* la gioia per la bellezza dell'istante vissuto pienamente. La fragile bellezza del momento viene molto spesso sottolineata dal gioco eternamente cangiante dei riflessi di luce, del sole o della luna, sulle onde di un'acqua increspata. L'intensità di un attimo pienamente vissuto e la consapevolezza della transitorietà di questo stesso attimo sono, nel *Lied*, un tutt'uno.

2.1 Al ritmo di barcarola

Vorremmo adesso prendere in considerazione sei *Lieder* di Schubert, – *Auf dem Wasser zu singen*, *Auf dem See*, *Am See*, *Erlafsee*, *Gondelfahrer* e *Des Fischers Liebesglück* – appartenenti a scrittori e periodi diversi ma accomunati dal tema ritmico-musicale della Barcarola veneziana. Abbiamo già sottolineato l'importanza della barcarola per il nostro tema, proprio perché l'acqua in origine doveva necessariamente costituire in questo antico genere di canto un 'naturale' accompagnamento o sottofondo alla voce umana. Il dolce ritmo cullante delle onde viene da Schubert quasi sempre affidato all'accompagnamento del pianoforte, creando un'atmosfera veramente liquido-acquatica sulla quale la voce umana si adagia e scivola come una barca senza peso. L'estetica liederistica di Schubert si basa, infatti, a differenza di quella precedente, sull'assoluta parità fra la voce del pianoforte e quella del cantante. Il pianista non si limita semplicemente ad accompagnare, ma è interprete intuitivo e sensibile del *Lied* al pari del cantante¹⁸. Schubert stesso ha descritto la sintonia, la 'fusione' dei due musicisti, in questo caso di lui stesso e del cantante Johann Michael Vogl, in maniera molto plastica, quasi erotica: «Die Art und Weise, wie Vogl singt und ich accompagniere, wie wir in einem solchen Augenblicke Eins? zu sein scheinen, ist [...] etwas ganz Neues, Unerhörtes»¹⁹.

La voce del pianoforte, espressiva e spesso estremamente virtuosistica, crea una sorta di *Stimmung* di fondo, un colore di base nel quale si inserisce la melodia cantata; ma non raramente le due voci si incontrano, vanno insieme, in direzioni opposte, oppure parallelamente a terzine, come ad esempio in *Auf dem Wasser zu singen*.

In tutti i primi sei *Lieder* che andremo a vedere gioca un ruolo importante la concezione del tempo che sull'acqua sembra essere sospeso, ovvero

¹⁸ Cfr. anche la testimonianza di un grande pianista come Gerald Moore: G. Moore, *The Schubert Song Cycles. With Thoughts on Performance*, Hamish Hamilton, London 1975; trad. it. di S. Zanchi, *I cicli di Lieder di Franz Schubert. Con pensieri sull'interpretazione*, Analogon, Asti 2013.

¹⁹ A. Bauni, W. Oehlmann, K. Sprau, K.H. Stahmer (Hrsgg.), *Reclams Liedführer*, cit., p. 163; trad. it.: Il modo in cui Vogl canta e io l'accompagno e come sembriamo essere una cosa sola in quei momenti [...] è una cosa nuova, incredibile.

passare dalla dimensione umana a quella cosmica, includendo tutto il creato fino ad arrivare alla quasi cancellazione del confine fra l'aldiquà e l'aldilà: «So schweben / Wir selig, umgeben / Vom Dunkel [...] und meinen / enthoben / Der Erde, schon oben, / Schon drüben zu sein»²⁰.

In *L'eau et les rêves* Bachelard insiste molto sul «rêve bercé»²¹ nella barca sull'acqua (che per uno scrittore come Lamartine costituisce «une des plus mystérieuses voluptés de la nature»²²); la barca romantica diventa per lui una specie di 'culla riconquistata', dove ogni concezione del tempo sparisce e resta soltanto il movimento ritmico delle onde:

Longues heures insouciantes et tranquilles,
longues heures où couchés au fond de la
barque solitaire nous contemplons le ciel...
Toutes les images sont absentes, le ciel est
vide, mais le mouvement est là, vivant, sans
heurt, rythmé – c'est le mouvement presque
immobile, bien silencieux. L'eau nous porte.
L'eau nous berce. L'eau nous endort. L'eau
nous rend notre mère.²³

Oh lunghe ore spensierate e tranquille,
lunghe ore in cui, sdraiati sul fondo di una
barca solitaria, contempliamo il cielo...
Le immagini sono tutte assenti, il cielo è
vuoto, ma il movimento è là, vivo, senza
scosse, ritmato, è il movimento quasi im-
mobile, silenziosissimo. L'acqua ci porta.
L'acqua ci culla. L'acqua ci addormenta.
L'acqua ci restituisce la madre.*

La barca romantica, e soprattutto la gondola veneziana, barca 'notturna' per eccellenza, sono tuttavia legate ad un doppio simbolismo che include non solo l'immagine della culla ma anche quella della bara. È proprio l'insieme di elementi 'materni' – il cullare soprattutto, ma anche la morbidezza delle sue forme interne – e 'funerari' – il nero laccato della sua superficie e il suo incedere silenzioso – a fare della gondola la più ambigua e perturbante delle barche. Dei sei *Lieder* che qui trattiamo, soltanto *Gondelfahrer* si svolge in un contesto propriamente veneziano; tuttavia, il ritmo in 6/8 che è tipico della barcarola costituisce la base musicale anche degli altri cinque.

²⁰ K.G.R. Leitner, F. Schubert, *Des Fischers Liebesglück* (1827), in F. Schubert, *Franz Schubert. The Complete Song Texts*, English translation by R. Wigmore, ed. by G. Johnson, Hyperion, London 2005, p. 336; trad. it. di E. Battaglia, *Fortuna d'amore del pescatore*, in V. Valente (a cura di), *Il libro dei Lieder...*, cit., p. 149: «Così andiamo beati, / sospesi nel buio [...] e già ci sembra d'essere sollevati / da terra, di sorvolarla, / di essere altrove».

²¹ G. Bachelard, *L'eau et les rêves*, cit., p. 194; trad. it. di M. Cohen Hemsì, A.C. Peduzzi, *Psicanalisi delle acque...*, cit, p. 154: «sogno cullato».

²² Ivi, p. 150; trad. it. ivi, p. 155: «una delle più misteriose voluttà della natura».

²³ *Ibidem*; trad. it. *ibidem*.

Auf dem Wasser zu singen
(D 774 – Friedrich Leopold von Stolberg)

Mitten im Schimmer der spiegelnden Wellen
Gleitet, wie Schwäne, der wankende Kahn;
Ach, auf der Freude sanftschimmernden Wellen
Gleitet die Seele dahin wie der Kahn;
Denn von dem Himmel herab auf die Wellen
Tanzt das Abendrot rund um den Kahn.

Über den Wipfeln des westlichen Haines
Winket uns freundlich der rötliche Schein;
Unter den Zweigen des östlichen Haines
Säuselt der Kalmus in rötlichem Schein,
Freude des Himmels und Ruhe des Haines
Atmet die Seel' in errötendem Schein

Ach, es entschwindet mit tauigem Flügel
Mir auf den wogenden Wellen die Zeit.
Morgen entschwinde mit schimmerndem Flügel
Wieder wie gestern und heute die Zeit,
Bis ich auf höherem strahlenden Flügel
Selber entschwinde der wachsenden Zeit.²⁴

Barcarola

Nel luccichio dello specchio d'onde
Si muove, come un cigno, la barchetta incerta:
Ah, nel dolce brillio delle onde giocose
Si muove l'anima mia come quella barchetta,
mentre il tramonto, dal cielo giù sino alle onde,
volteggia come in una danza.

Sulle cime del boschetto a Occidente
occhieggia un amichevole rossore;
sotto i rami del boschetto a Oriente
sussurra il calamo nel rosso bagliore;
l'anima respira la gioia del cielo
e la pace del bosco nel rosso bagliore.

Ah, sulle sue ali umide svanisce via
il tempo sulle cullanti onde;
domani come ieri e come oggi il tempo
svanirà via con ali scintillanti,
fino a che su ali ancor più alte e radiose
io stesso svanirò nel mutare del tempo.*

Questo *Lied*, forse il più famoso *Lied* schubertiano sull'acqua e «forse la sua melodia più bella»²⁵, è stato composto nel 1823 – lo stesso anno della *Schöne Müllerin* – su un testo di Friedrich Leopold von Stolberg, amico e compagno di viaggio di Goethe durante il suo soggiorno in Svizzera nel 1775²⁶. Ricordando le avventure acquatiche degli amici nei fiumi e laghi svizzeri di cui abbiamo parlato nel capitolo precedente, si potrebbe pensare che la poesia rispecchi in parte anche queste esperienze giovanili. Stolberg dedica *Auf dem Wasser zu singen* alla sua fidanzata, la quale da Goethe era stata soprannominata «Engel-Grazioso»²⁷. La poesia è pervasa

²⁴ F.L. Stolberg, *Auf dem Wasser zu singen* (1782), in F. Schubert, *Franz Schubert. The complete Song Texts*, cit., p. 265; trad. it. di E. Battaglia, *Barcarola*, in V. Valente (a cura di), *Il libro dei Lieder...*, cit., p. 51.

²⁵ M. Bortolotto, *Introduzione al Lied romantico*, cit., p. 88.

²⁶ Norbert Miller parla nella sua bellissima interpretazione di questo *Lied* di una «traumatischer erfasste Gleichsetzung von Außen und Innen, von Natur und Ich» (N. Miller, *Die ungeheure Gewalt der Musik. Goethe und seine Komponisten*, Carl Hanser, München 2009, pp. 40-41; trad. it.: Una corrispondenza totale tra dentro e fuori, trovata con la sicurezza di un sogno notturno).

²⁷ W. Dürr, A. Krause (Hrsgg.), *Schubert Handbuch*, Bärenreiter Verlag, Kassel 1997, p. 217; trad. it.: Angelo grazioso.

da un'atmosfera misteriosamente leggera e quasi onirica²⁸, dovuta in parte anche alla sua forma originale: due versi simili ma non identici vengono ripetuti in modo che le ultime parole di un verso siano, alternandosi, sempre le stesse: «Wellen» e «Kahn» per la prima, «Hain» e «Schein» per la seconda e «Flügel» e «Zeit» per la terza strofa. In questo modo viene suggerita l'idea di una circolarità dell'acqua e del tempo. Schubert sceglie di mantenere la forma strofica del *Lied*, forse proprio perché corrisponde di più all'idea della circolarità. *Auf dem Wasser zu singen* è, infatti, l'ultimo importante *Lied* strofico composto da Schubert.

Il ritmo, come abbiamo detto, è quello della barcarola, in 6/8; ritmo che in questo *Lied* evoca, oltre all'idea delle onde, anche quella di una danza circolare. Sembra che la barca stia effettuando sull'acqua una specie di valzer infinito. Un simile ritmo leggero, vivace e danzante lo troviamo, ad esempio, anche nella *Vertonung* del *Musensohn* (1822) di Goethe: «Vi sono ragguingimenti, in chiave di sopra natura, ove il dato immediato, e poniamo il ritmo di danza, assurge a ritmo vitale: un valzer può divenire allora il respiro del mondo»²⁹.

In *Auf dem Wasser zu singen* predomina la tonalità minore, un'altra caratteristica della barcarola. Solo alla fine di ogni strofa, quando si ha l'impressione che l'acqua nel tramonto si tinga tutta di rosso, la melodia da Lab Minore si apre a Lab Maggiore, quasi a sottolineare l'intensità della luce. In tutto il *Lied* predomina infatti il bagliore rosso, tutto si svolge nel breve istante in cui l'ultima luce del sole 'danza' sull'acqua: «Abendrot», «rötlicher Schein», «errötender Schein».

La caratteristica musicale più originale del *Lied* è la figura di semicrome nell'accompagnamento del pianoforte che, come l'acqua, scorre continuamente al di sotto della melodia, talvolta circondandola giocosamente, talvolta unendosi ad essa in terzine parallele. È questo ritmo di sedicesimi ininterrotti, che dopo l'ottava prima e la piccola nona sembra scendere a gocce³⁰, che dona al *Lied* la sua particolare unità liquida. Essa dipinge lo «Schimmer» sulle onde, il brillare momentaneo della luce del tramonto sull'acqua. «Es ist nichts vorstellbar, das zugleich so innig und sorglos, so warmherzig und gelöst wirkte»³¹.

²⁸ Cfr. D. Fischer-Dieskau, *Auf den Spuren der Schubertlieder. Werden, Wesen, Wirkung* (1971), Deutscher Taschenbuch Verlag, München 1996, p. 346.

²⁹ M. Bortolotto, *Introduzione al Lied romantico*, cit., p. 88.

³⁰ D. Fischer-Dieskau, *Auf den Spuren der Schubertlieder*, cit., p. 346.

³¹ Ivi, p.147; trad. it.: È difficile immaginare qualcosa che produca un effetto così intenso e allo stesso tempo così spensierato; così caldo e al contempo così sereno.

Auf dem See
(D 543b – Johann Wolfgang Goethe)

Und frische Nahrung, neues Blut
Saug' ich aus freier Welt;
Wie ist Natur so hold und gut,
Die mich am Busen hält!
Die Welle wieget unsern Kahn
Im Rudertakt hinauf,
Und Berge, wolkig himmeln
Begegnen unserm Lauf.

Aug' mein Aug', was sinkst du nieder?
Goldne Träume, kommt ihr wieder?
Weg, du Traum! So gold du bist;
Hier auch Lieb' und Leben ist.

Auf der Welle blinken
Tausend schwebende Sterne,
Weiche Nebel trinken
Rings die türmende Ferne.
Morgenwind umflügelt
Die beschattete Bucht
Und im See bespiegelt
Sich die reifende Frucht.³²

Sul lago

E fresca linfa, sangue nuovo
suggo dal mondo aperto, libero;
benevola e dolce è la natura
che m'avvince al suo seno!
L'onda culla la nostra barca,
il remo, regolare, la sospinge,
e i monti dai nuvolosi crinali
incrociano la nostra rotta.

Occhi, occhi miei, perché v'abbassate?
Aurei sogni, mi tornate forse in mente?
Svanisci, sogno, non importa se d'oro;
vita e amore imperano anche qui.

Sull'onda brillano
Mille tremule stelle,
in vapori di nebbia alto
s'annulla l'orizzonte;
l'alba spira nei meandri
della baia ombrosa,
e nel lago si specchia
il frutto che matura.*

Questo *Lied* è stato composto già nel 1817, sul testo di una poesia giovanile di Goethe. Nella *Abschrift* (trascrizione) di Herder essa si intitola: *Im Kahn auf dem Züricher See* e risale quindi allo stesso viaggio in Svizzera nel 1775 con i fratelli Stolberg di cui abbiamo parlato poco fa.

Come si sa, la lirica goethiana era quella più congeniale a Schubert. Oltre settanta sono le poesie di Goethe che egli musicò e di alcune ci sono fino a quattro variazioni. Martin Just parla di una «affinità interiore» fra i due: «la sensualità, l'originalità, la profondità della lirica goethiana tocca Schubert nell'intimo, e ne fa scaturire un mondo di invenzioni sonore e di sfumature espressive»³³.

Anche se il compositore non incontrò mai il poeta di persona³⁴ – i due tentativi da parte di Schubert nel 1816 e nel 1825 di mandargli alcuni *Lieder* non furono accolti bene dal grande poeta, che li fece rispediti senza

³² J.W. Goethe, *Auf dem See* (1817), in Id., *Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*, Bd. I, *Gedichte und Epen*, cit., p. 102; trad. it. di E. Battaglia, *Sul lago*, in V. Valente (a cura di), *Il libro dei Lieder...*, cit., p. 51. Per una bella interpretazione di questo *Lied*, cfr. N. Miller, *Die ungeheure Gewalt der Musik. Goethe und seine Komponisten*, cit., p. 76.

³³ M. Just, *L'evoluzione del Lied da Haydn e Mozart fino ad Anton Webern*, cit., p. XIX.

³⁴ Cfr. N. Miller, *Die ungeheure Gewalt der Musik*, cit., p. 22 e sgg.

risposta – egli non smise mai di comporre *Lieder* su testi di Goethe³⁵. Da *Gretchen am Spinnrade* del 1814 fino agli ultimi *Gesänge aus "Wilhelm Meister"*, *Opus 62*, del 1826, per tutto l'arco della sua vita creativa, Schubert continua a misurare il suo genio musicale con quello poetico di Goethe. L'incontro particolarmente felice tra la lirica goethiana e la musica di Schubert ci interessa anche per il nostro tema dell'acqua. Sappiamo che anche per Goethe l'acqua è un motivo costante, specialmente nella sua lirica giovanile. Il *Wasserkreislauf*, il moto circolare dell'acqua che nel suo precipitare verso il mare e risalire al cielo simboleggia le forze del cosmo, è un'immagine presente in tante creazioni giovanili del poeta, di cui alcune sono state musicate da Schubert, come *Ganymed* (1817), il frammento *Mahomets Gesang* (1821) o *Gesang der Geister über den Wassern* (1817).

In *Auf dem See* risuonano ancora accenti della *Natur- e Erlebnislyrik* giovanile di Goethe. La poesia consiste di tre parti. Nella prima si coglie un desiderio d'amore quasi cosmico, che fa pensare al panerotismo di *Werther* e di *Ganymed*: «Wie ist Natur so hold und gut / Die mich am Busen hält!». Schubert ha messo nella sua *Vertonung* della prima parte l'accento sul «Rudertakt», sul ritmo di barcarola, appunto, che rende l'idea della barca cullata sull'acqua: «Die Welle wieget usern Kahn im Rudertakt hinauf». Già nel *Vorspiel* (preludio) del pianoforte si coglie questo ritmo fluido e cullante della barcarola, nel quale Schubert fa confluire un leggero tono viennese come di valzer. Il ritmo della barca è in sintonia con quello del mondo. Nella seconda parte, più breve delle altre due, sembra riaffiorare alla coscienza come da lontano una sorta di sogno d'amore che il poeta però preferisce dimenticare: «Weg du Traum so gold du bist!». Nell'ultima parte si torna sull'acqua ad ammirare il gioco di luce delle stelle sulle onde. Stavolta però non è la *Abend*, bensì la *Morgendämmerung*, e un vento fresco accelera il ritmo della barca. È interessante come Schubert nella messa in musica di questo *Lied* si comporti egli stesso da poeta autonomo, interpretando perfettamente le sfumature che differenziano le varie parti della poesia. All'inizio predomina, come abbiamo detto, il ritmo in 6/8. Ma dopo che il sogno è stato 'cacciato via' nell'intermezzo, invece di riprendere l'andamento ritmico-musicale della prima strofa, si verifica un cambiamento significativo del ritmo: dai cullanti 6/8 si passa

³⁵ Viene tuttavia raccontato che Goethe (al quale la *Vertonung* del suo *Erkönig* [1815] al primo ascolto non piacque affatto), anni dopo la composizione del *Lied*, quando Schubert era già morto, assistette ad una rappresentazione del *Erkönig* cantata dalla famosa cantante Wilhelmine Schröder-Devrient; Goethe, stavolta, fu talmente impressionato che baciò la cantante sulla fronte, dicendo che, rappresentata in questo modo, la composizione gli era apparsa estremamente ricca e viva. Cfr. W. Dürr, A. Krause (Hrsgg.), *Schubert Handbuch. Ungekürzte Sonderausgabe* (1997), Bärenreiter-JB Metzler, Kassel-Hess 2010, p. 190. Cfr. anche C.H. Gibbs, „Komm geh' mit mir“. *Schubert's uncanny Erkönig*, «19th Century Musik», XIX, 2, 1995, pp. 115-135.

ai 2/4, ritmo meno danzante e più deciso, che si addice alla fresca brezza del mattino: «beflügelte Morgenwind-Sechzehntel»³⁶:

Am See

(D 746 – Franz von Bruchmann)

In des Sees Wogenspiele,
Fallen durch den Sonnenschein,
Sterne, ach, gar viele! Viele!
Flammend, leuchtend, stets hinein.

Wenn der Mensch zu See geworden,
In der Seele Wogenspiele,
Fallen aus des Himmels Pforten,
Sterne, ach, gar viele, viele! Viele!³⁷

Al lago

Nel gioco d'onde del lago
Tra raggi di sole precipitano
Stelle, ah quante, quante,
e brillano di perpetua fiamma.

Quando l'uomo diverrà lago
Nel gioco d'onde dell'anima,
le stelle cadranno dalle porte del cielo,
e saranno tante, ah tante!*

Questo *Lied*, che dal titolo assomiglia a quello precedente, è stato composto su una poesia dell'amico Franz von Bruchmann, molto probabilmente nel 1823, immediatamente dopo *Der zürnende Barde* (D 785; L'ira del bardo), sempre su testo dello stesso autore. Bruchmann, che nel 1821 era andato a Erlangen per sentire Schelling, dove strinse amicizia anche con Platen, partecipò alle *Schubertiaden* tra il 1822 e il 1824.

Il testo gioca soprattutto sull'assonanza musicale fra le parole «See» e «Seele». È importante sapere che Bruchmann andò nel 1822 a trovare Johann Senn, altro amico della cerchia – anche politica – di Schubert (di cui fecero parte anche Spaun, Schober, Mayrhofer e Kupelwieser), il quale nel 1820 era stato incarcerato per un anno e poi esiliato nel Tirolo per le sue idee rivoluzionarie, dove morì in assoluta solitudine nel 1865. Di Senn, Schubert ha musicato due *Lieder*, *Schwanengesang* (1822; Canto del cigno) e *Selige Welt* (1822; Mondo beato). Bruchmann racconta ai suoi amici del suo incontro con Senn con queste parole: «Er ist noch immer der alte Unveränderliche, Ewige! So strömte es gestern unaufhörlich von seinen Lippen [...] Es ist ein Wogen einer aufgeregten, großen Seele, die so lange der Mitteilung entbehrte»³⁸.

Salta all'occhio l'espressione «strömen» e «wogen der Seele», che ritorna anche in *Am See*. Anche se si tratta di una *Naturlyrik*, un *Lied* at-

³⁶D. Fischer-Dieskau, *Auf den Spuren der Schubertlieder. Werden, Wesen, Wirkung*, cit., p. 178; trad. it.: semicrome alate di vento mattutino.

³⁷F. Bruchmann, *Am See* (1822/1823 ca.), in F. Schubert, *The Complete Song Texts*, cit., p. 255; trad. it. di E. Battaglia, *Sul lago*, in V. Valente (a cura di), *Il libro dei Lieder...*, cit., p. 21.

³⁸Cit. in D. Fischer-Dieskau, *Auf den Spuren der Schubertlieder. Werden, Wesen, Wirkung*, cit., p. 289; trad. it.: È sempre lo stesso, vecchio, immutabile, Eterno! Così ieri le parole scorrevano ininterrottamente dalle sue labbra [...] È l'ondeggiare di un'anima grande, eccitata, che per così tanto tempo non è potuta aprirsi a nessuno.

mosferico, non va dimenticato l'elemento ribelle che lo precede e che è espresso in *Der zürnende Barde* («Wer wagt's, wer wagt's, wer will mir die Leier zerbrechen?»³⁹).

La *Vertonung* schubertiana di *Am See* è tutta sostenuta dal morbido e ondeggiante movimento in 6/8 del pianoforte che con la sua fluidità danzante precede e trasporta la voce come sulle onde di un lago. Nell'intermezzo movimentato si passa dalla tonalità iniziale Sib Maggiore a Do Minore, e alla fine una sequenza di sedicesimi sfocia nella dolce e sognante esclamazione finale: «viele! viele!» che risuona e si spegne quasi come un'eco.

Il *Lied Gondelfahrer* (D 808), scritto nel 1824 e pubblicato soltanto dopo la morte del compositore, è l'ultima delle tante *Vertonungen* di poesie di Johann Mayrhofer. Il poeta, coetaneo e amico di Schubert, visse con il compositore per due anni, dal 1818 al 1820. Mayrhofer è, anche statisticamente (quarantasette sono le sue poesie musicate), il secondo poeta prediletto da Schubert dopo Goethe. Ciò che per l'autore del *Faust* non stupisce, vista la profondità e l'universalità della sua lirica, per Mayrhofer è forse più insolito. Probabilmente, come nel caso di Wilhelm Müller, ci si ricorderebbe molto meno di questo poeta se non fosse stato 'nobilitato' dalla musica schubertiana. Mayrhofer era tuttavia un fervido ammiratore di Goethe (anche lui mandò le sue poesie a Weimar) e scrisse addirittura una poesia intitolata *Goethe* (1818) in cui – e ciò ci interessa particolarmente – ci si immagina il grande poeta come 'onda' che solca l'acqua e, come il fiume-genio Maometto, diretta verso il mare: «Ja im Meere selber Welle, / Reg ich die krystallinen Glieder, / Sauge Thau und Mondeshelle, / Tauche auf und steige nieder»⁴⁰. L'acqua è, infatti, uno dei motivi più ricorrenti nella lirica di Mayrhofer. Il primo *Lied* del poeta musicato da Schubert nel 1814, si intitola proprio *Am See* (come quello di Bruchmann). Fra questo e l'ultimo del 1824, *Gondelfahrer*, appunto, Schubert compone numerosi *Lieder* 'acquatici' su testi di Mayrhofer di cui citiamo qui soltanto alcuni: *Erlafsee* (1817), *Der Strom, Auf der Donau* (1817), *Fahrt zum Hades* (1817), *Der Schiffer* (1817), *Wie Ulfrufischt* (1817). Pare che Mayrhofer sia stato una natura solitaria, chiusa e misteriosa, ed esistono diagnosi psichiatriche fatte dopo la morte che definiscono il poeta come «chronisch depressiv»⁴¹. Egli muore suicida nel 1836, gettandosi dalla finestra del suo ufficio di censore di Stato, per paura

³⁹ Trad. it.: chi osa, chi osa spezzare la mia lira?

⁴⁰ J. Mayrhofer, *Johann Mayrhofer's (des Freundes v. Franz Schubert) „Gedichte, Wien, Bey Friedrich Volke 1824“*, hrsg. von M.M. Rabenlechner, Wiener Bibliophilen-Ges., Wien 1938; trad. it.: *Onda nel mare io stesso / muovo le membra cristalline / Respiro rugiada e la luce lunare, / mi inalzo e mi abbasso*. Cfr. anche G. La Face Bianconi, *La casa del mugnaio. Ascolto e interpretazione della Schöne Müllerin*, cit., che mette in evidenza come Goethe, Schubert e Mayrhofer siano accomunati proprio dal tema dell'acqua.

⁴¹ Cfr. la diagnosi dello psichiatra Wilhelm Gail, riportata in M. Bauer, *Johann Mayrhofer*, «Zeitschrift für Musikwissenschaft», V, 2, 1922-1923, pp. 79-99.

del colera. Già cinque anni prima, dopo la presa di Varsavia, aveva cercato di togliersi la vita tuffandosi nel Danubio, lo stesso fiume che incontreremo nel suo *Lied, Auf der Donau* (1817). Il *cupio dissolvi*, il desiderio di dissoluzione e di annientamento della personalità, si trova in molte delle sue poesie, da *Freiwiliges Versinken* (1820) a *Auflösung* (1824), *Lied*, quest'ultimo, in cui Schubert stesso si è lasciato andare al più cupo «Rausch» dionisiaco nella composizione⁴². Schubert era attratto soprattutto dal profondo amore per la natura⁴³ e per il mondo antico che parla attraverso le poesie di Mayrhofer. *Gondelfahrer* invece si svolge nella patria della barcarola: a Venezia. Si tratta, naturalmente, di una Venezia 'onirica' evocata per puro desiderio poetico:

Gondelfahrer
(D 808 – Johann Mayrhofer)

Es tanzen Mond und Sterne
Den flücht'gen Geisterreih'n:
Wer wird von Erdensorgen
Befangen immer seyn!
Du kannst in Mondesstrahlen
Nun, meine Barke wallen,
Und aller Schranken los,
Wiegt dich des Meeres Schoß.
Vom Markusturme tönte
Der Spruch der Mitternacht:
Sie schlummern friedlich alle
Und nur der Schiffer wacht.⁴⁴

Gondoliere

La luna e le stelle
Danzano il fugace valzer degli spiriti;
chi mai vuole ancora
preoccuparsi dei dolori terreni!
Adesso, barchetta mia,
puoi scivolare lungo i raggi della luna.
E libera da tutte le barriere
Ti culla il grembo del mare.
Dal campanile di San Marco
Suona la Mezzanotte
Tutti dormono
Veglia soltanto il gondoliere.

⁴² «*Auflösung* (D 807), in Schuberts Liedschaffen ohne Vergleich, scheint die Frucht einer übermächtigen, alle formende Bewusstheit auslöschenden Inspiration zu sein. Der Klaviersatz ist nur ein konturloses Wogen von Arpeggien über ununterbrochenem Basstremolo [...] Kaum jemals sonst hat Schubert mit so elementaren Mitteln geschaffen, kaum jemals hat er sich so ganz dem Rausch, der dionysischen Begeisterung überlassen», A. Bauni, W. Oehlmann, K. Sprau, K.H. Stahmer (Hrsgg.), *Reclams Liedführer*, cit., p. 241; trad. it.: *Dissoluzione* (D 807), senza eguali nella creazione liederistica di Schubert, sembra essere il frutto di un ispirazione totale che cancella ogni coscienza formale. Il movimento del pianoforte non è che un ondeggiare senza confini di arpeggi sopra il costante tremolo del basso [...] quasi mai Schubert ha creato con dei mezzi così elementari, quasi mai si è così completamente abbandonato all'ebbrezza dionisiaca.

⁴³ La descrizione di Wilhelm Gail sottolinea l'importanza della natura per caratteri come Mayrhofer: «Leute, wie Mayrhofer, vertragen die Beeinflussung durch fremdes Gefühlsleben nicht; so wird denn auch die Natur zur liebsten Freundin; sie ziehen aus dem Leben in der Natur lösende Gefühle», cit. in M. Bauer, *Johann Mayrhofer*, cit., p. 86; trad. it.: Persone come Mayrhofer non sopportano l'influenza della vita emotiva degli altri; così la Natura diventa la loro più intima amica; dalla vita nella Natura essi traggono sensazioni di sollievo.

⁴⁴ J. Mayrhofer, *Gondelfahrer*, in Id., *Johann Mayrhofer's (des Freundes v. Franz Schubert) "Gedichte, Wien, Bey Friedrich Volke 1824"*, hrsg. von M.M. Rabenlechner, Wiener Bibliophilen-Gesellschaft, Wien 1938, p. 121.

Il solitario vogatore sulle onde notturne della laguna veneziana di questo *Lied* (di cui esiste anche una composizione corale dello stesso anno 1824) ci fa quasi pensare al gondoliere-Caronte di *Der Tod in Venedig* (1912) di Thomas Mann. Mayrhofer, di cui pochi anni prima Schubert aveva musicato la poesia *Fahrt zum Hades*, era sicuramente affascinato dalla figura del traghettatore di anime. In mezzo alla notte egli attraversa le acque, accompagnato solo dai rintocchi della campana di San Marco. Sembra che sia veramente un viaggio fra due mondi in cui ci si sente finalmente ‘liberi’ dalle costrizioni della terraferma: «Und aller Schranken los, / wiegt dich des Meeres Schoß». Il mare viene qui immaginato come il grembo di una grande madre, un ritorno cioè nel ventre materno. Già l’interno della gondola stessa ha questi morbidi connotati femminili; la barca veneziana e il mare sembrano essere in qualche modo imparentati.

Anche in questo *Lied* la luce della luna e delle stelle effettua il suo brillante valzer sulle onde («Es tanzen Mond und Sterne / den flücht’gen Geisterreih’n»), sostenuta dal dolce ritmo cullante della barcarola che Schubert ha scelto anche per questo *Lied*. Il *Gondellied* non sta in una tonalità minore come ci si aspetterebbe, bensì in Do Maggiore, la più ‘chiara’ e ‘semplice’ delle tonalità. Nel *Vorspiel* vengono già anticipati i rintocchi del campanile con un cambiamento dalla tonalità di base: Do Maggiore a Lab Maggiore che poi nella terza strofa ritornano. Il verso «Vom Markusturme tönt / der Spruch der Mitternacht» comincia in mezzo a dodici solenni accordi mollemente arpeggiati di Lab. La ‘la solitudine del viandante’ nella gondola, l’unico a essere sveglio e a sentire le campane mentre gli altri dormono tutti tranquilli nei loro letti, ci fa già pensare ad uno dei più sinistri *Lieder* della *Winterreise*, *Im Dorfe* (1827), cioè, che si regge proprio su questa disparità fra il solitario *Nachtwandler* desto e tutti gli altri che dormono: «Lasst mich nicht ruhn in der Schlummerstunde! Ich bin zu Ende mit allen Träumen, was will ich unter den Schläfern säumen?»⁴⁵:

⁴⁵ W. Müller, *Im Dorfe*, in W. Müller, F. Schubert, *Die schöne Müllerin. Die Winterreise*, cit, p. 56; trad. it. in V. Valente (a cura di), *Il libro dei Lieder...*, cit., p. 502: «non fatemi riposare nell’ora del sonno! Io ho finito con i sogni. Perché mi attardo tra coloro che dormono?».

Erlafsee
(D 586 – Johann Mayrhofer)

Mir ist so wohl, so weh
Am stillen Erlafsee.
Heilig Schweigen
In Fichtenzweigen.
Regungslos
Der dunkle (blaue) Schoß;
Nur der Wolken Schatten flieh'n
Überm glatten Spiegel hin.

Frische Winde
Kräuselnde linde
Das Gewässer,
Und der Sonne güldne Krone
Flimmert blässer.
Mir ist so wohl, so weh
Am stillen Erlafsee.⁴⁶

Lago Erlaf

Sono così felice, eppure triste,
al placido lago Erlaf;
sacro silenzio
tra le cime d'abeti
immobile
l'azzurra falda,
solo l'ombra di nubi volano
sul piatto specchio d'acqua,

fresche brezze
increspano miti
la superficie
e la corona d'oro del sole
tremola pallida.
Sono così felice, eppure triste,
al placido lago Erlaf.*

Erlafsee fu composto nel settembre 1817, sempre su una poesia di Mayrhofer. È una vera *Naturlyrik* atmosferica che vive tutta di silenzio e di piccoli movimenti e sfumature dell'acqua, della luce e del vento che sembrano sottolineare ancora l'assoluta *Stille* che pervade l'intera poesia. Ma, mentre il testo dell'amico presentava sei strofe, Schubert ne ha intonato soltanto due, corrispondenti alla prima ed alla terza di Mayrhofer. Il compositore omette così, in un certo senso, la parte 'inquietante' e perturbante della lirica mayrhoferiana (in cui si parla di una misteriosa donna acquatica⁴⁷), facendone invece uno dei suoi *Naturlieder*

⁴⁶ K.G.R. Leitner, *Des Fischers Liebesglück* (1827), in F. Schubert, *The Complete Song Texts*, cit., pp. 336-337; trad. it. di E. Battaglia, *Fortuna d'amore del pescatore*, in V. Valente (a cura di), *Il libro dei Lieder...*, cit., p. 149.

⁴⁷ Le strofe che nella lirica intonata di Schubert mancano sono la seconda: «Feenbild, was willst du mir, / So umschwebst du mich auch hier? / Weiche aus dem Land der Hirten. / Hier gedeihen keine Myrthen; / Schilfgras nur und Tannenwucht / Kränzen diese stille Bucht»; la quarta: «Ach, weine nicht, du süßes Bild! / Der Wellendrang ist bald gestillt, / Und glatter See, und Lüfte lau, / Erheitern dich, du Wunderfrau»; la quinta: «Des Sees Rand / Umschlingt ein Band, / Aus lichthem Grün gewunden: / Es ist der Fluß, / Der treiben muß / Die Sägemühlen unten»; e la misteriosa sesta: «Unwillig krümmt er sich am Steg / Von seiner schönen Mutter weg, / Und fließt zu fernem Gründen. / Wirst, Liebe! Auch mit holder Hand, / des Sängers ernstes Felsenland, / Mit Blüthenrot umwinden?» (ivi, p. 96; trad. it. seconda strofa: immagine di fata, cosa vuoi? / Così anche qui mi giri intorno? / Esci dalla patria dei pastori. / Qui non crescono i mirti; / ma soltanto le canne e gli abeti pesanti / adornano questa baia solitaria; quarta strofa: Oh, non piangere, dolce immagine! / presto sarà placata la furia delle onde, / e il mare liscio, e l'aria fresca, / ti rendono felice, cara donna acquatica!; quinta strofa: La sponda del lago / è cinta d'un nastro / di un verde chiarissimo / è il fiume / che deve far turbinare il mulino laggiù; sesta strofa: Vicino al ponte, contro voglia,

più belli. È incerto se Schubert conoscesse veramente l'intera lirica dell'amico o se invece in origine esistesse anche una poesia di due strofe alla quale Mayrhofer avesse aggiunto dopo le altre quattro⁴⁸. Significativo è anche il cambiamento del colore in Schubert: laddove Mayrhofer dice: «regungslos, der dunkle Schoß», il compositore mette: «der blaue Schoß», cambiando l'elemento femminile perturbante-notturno in una dimensione più estetico-apollinea. La profondità dell'acqua, l'abisso liquido sotto la superficie del lago come abisso 'femminile' e materno, l'abbiamo incontrata anche in *Gondelfahrer* («und aller Schranken los / Wiegt dich des Meeres Schoß»). Nella lirica di Mayrhofer, il lago di Erlaf⁴⁹ viene paragonato infatti nell'ultima strofa ad una «Grande e bella Madre» dalla quale il fiume-figlio si congeda quasi controvoglia: «Unwillig krümmt er sich am Steg / Von seiner schönen Mutter weg». Nonostante la serenità e la tranquillità del paesaggio naturale, risalta tuttavia fin dalla prima riga («Mir ist so wohl, so weh») la compresenza quasi inscindibile di due moti d'animo contrastanti: felicità e malinconia, amore e dolore, *eros* e *thanatos*.

La *Vertonung* schubertiana è una dolce barcarola in 6/8, il cui ritmo accelera nella parte centrale insieme all'aumentare del vento («Frische Winde / Kräuseln linde / Das Gewässer») per poi ritornare, quasi in modo circolare, alla cullante morbidezza iniziale. Come spesso in Schubert, l'introduzione del pianoforte contiene *in nuce* già gli elementi fondamentali di tutto il *Lied*⁵⁰. La tonalità è un «pacatissimo»⁵¹ Fa maggiore, tonalità che ritornerà nello *Schlaflied* (D 527) del 1824 sempre su testo di Mayrhofer, dov'è ancora l'acqua a sedurre il fanciullo: «Es mahnt der Wald, es ruft der Strom: / Du holdes Bübchen zu uns komm!»⁵².

Des Fischers Liebesglück
(D 933 – Karl Gottfried von Leitner)

Fortuna d'amore del pescatore

Dort blinket durch Weiden
Durch Weiden und winket Ein Schimmer
Ein Schimmer Blaßstrahlig vom Zimmer
Der Holden mir zu.

Un bagliore brilla e occhieggia
Tra i salici, laggiù,
un pallido raggio dalla stanza
del mio amore.

/ egli lascia la sua bella madre, / e scorre via verso sponde lontane / Anche tu, Amata! Con mano delicata / cingerai di un rosso fiorito / la terra triste e pietrosa del cantante?).

⁴⁸ A questo proposito cfr. S. Youens, *Schubert's Poets and the Making of Lieder*, Cambridge UP, Cambridge 1996, p. 198 e G. La Face Bianconi, *La casa del mugnaio. Ascolto e interpretazione della Schöne Müllerinn*, cit., p. 124.

⁴⁹ L'Erlaf è un affluente del Danubio nella Bassa Austria e il lago di Erlaf si trova al confine nord della Stiria.

⁵⁰ Per una bella e approfondita analisi musicale di questo *Lied*, cfr. S. Youens, *Schubert's Poets and the Making of Lieder*, cit., pp. 198-202.

⁵¹ G. La Face Bianconi, *La casa del mugnaio...*, cit., p. 124.

⁵² J. Mayrhofer, *Schlaflied* (1817), in Ead., *Gedichte*, cit., pp. 64-65.

Es gaukelt [wie Irrlicht]
Wie Irrlicht und schaukelt [Sich leise]
Sich leise Sein Abglanz im Kreise
Des schwankenden Sees.

Ich schaue mit Sehnen
Mit Sehnen ins Blaue der Wellen
Der Wellen Und grüße den hellen,
Gespiegelten Strahl.

Und springe zum Ruder
Und schwinge den Nachen
Dahin auf den flachen,
Krystallinen Weg.

Fein Liebchen schleicht traulich
Vom Stübchen herunter
Und sputet sich munter
Zu mir in das Boot.

Gelinde dann treiben
Die Winde uns wieder
See-einwärts zum Flieder
Des Ufers hin dann.

Die blassen Nachtnebel
Umfassen mit Hüllen
Vor Spähern den stillen,
Unschuldigen Scherz.

Und tauschen wir Küsse
So rauschen die Wellen,
Im Sinken und Schwellen
Den Horchern zum Trotz.

Nur Sterne belauschen
Belauschen Uns ferne, und baden
Und baden Tief unter den Pfaden
Des gleitenden Kahns.

So schweben wir selig
Wir selig, umgeben vom Dunkel,
Vom Dunkel, Hoch überm Gefunkel
Der Sterne einher.

Und weinen und lächeln,
Und lächeln Und meinen enthoben
Enthoben Der Erde, schon oben,
Schon drüben zu sein.⁵³

Guizza come un fuoco fatuo,
oscilla lievemente
il suo riflesso in circolo
sul lago ondeggiante.

Io guardo con desiderio
Tra le onde azzurre,
e saluto il terso
specchiante raggio.

E balzo al timone,
spingo la barca
laggiù sulla piatta
cristallina scia.

La mia amata scivola furtiva
Dalla sua casetta
e s'affretta allegra
verso di me, alla barca.

Allora i venti ci spingono
di nuovo gentilmente
nella baia, verso il sambuco
sulla sponda.

Le pallide nebbie notturne
difendono col loro velo
da sguardi curiosi i nostri
giochi innocenti.

E mentre noi ci scambiamo baci,
le onde sciabordano
dal ventre alla cresta
a dispetto di chi origlia.

Solo le stelle ci osservano
da lontano, e si immergono
giù nella profonda
scia della barca.

Così andiamo, beati,
sospesi nel buio,
nell'alta via
puntellata di stelle.

E piangiamo, e ridiamo,
e già ci sembra d'esser sollevati
da terra, di sorvolarla,
di essere altrove.*

⁵³ K.G.R. Leitner, *Des Fischers Liebesglück* (1827), in F. Schubert, *The Complete Song Texts*, cit., pp. 336-337; trad. it. di E. Battaglia, *Fortuna d'amore del pescatore*, in V. Valente (a cura di), *Il libro dei Lieder...*, cit., p. 149.

Questo tardo *Lied* su una poesia di Karl Gottfried von Leitner (del quale in questo periodo ne furono intonate otto) risale al novembre del 1827, a un periodo quindi addirittura posteriore alla *Winterreise*. Il suo protagonista è un *Fischer*, un pescatore, e con lui esso ci porta già verso il prossimo gruppo di *Lieder* che tratteremo: quelli in cui si parla di pesci e pescatori. Tuttavia, il suo ritmo in 6/8 ed il tema della barca notturna lo accomunano alle barcarole veneziane. Il *Lied* possiede uno *charme*, una grazia notturna tutta particolare e viene, secondo Dietrich Fischer Dieskau, cantato «Viel zu selten gesungen»⁵⁴. Sono strofe cortissime, incastrate in maniera piuttosto originale, che Schubert intona in modo del tutto personale, ripetendo peraltro la penultima strofa due volte per farla entrare nei gruppi di tre strofe ciascuna. Il pescatore vede balenare e luccicare un biancastro «Schimmer» sulle onde che proviene dallo «Zimmer» della sua amata. L'idillio notturno degli amanti pescatori sulla barca viene dolcemente protetto dallo scrosciare delle onde e dalle nebbie che si alzano sulle acque, così che orecchie ed occhi curiosi non possono né udirli né vederli. Che la 'felicità amorosa del pescatore' abbia sia in Leitner, sia in Schubert una valenza prettamente erotica viene sottolineato da Susan Youens nella sua bella interpretazione del *Lied*:

Enveloped in a nocturnal world of water and shimmering light, a man and a woman meet for an assignation, then make love in a boat on the water. As the waves and iambs rise and fall, so do two bodies in search of rapture [...] and a poet in search of ecstasy, for this poem exemplifies the ages-old analogy of poetic creation with lovemaking.⁵⁵

È una barcarola nella tipica tonalità minore e il morbido ritmo in 6/8, il quale però in questo *Lied* viene spesso coperto da altri ritmi che oscillano dai 3/8 fino ai 9/8, come la stessa barca sulle onde del lago. La semplice melodia si basa su un motivo che in un movimento ondeggiante ritorna su e giù, ma mai uguale a se stesso. Salta all'orecchio lo *Sprung* (salto) di un'ottava ad ogni fine di strofa («quasi jodeln emporschnellende Oktave»⁵⁶) che è forse la caratteristica più originale di questo *Lied*. Importante è anche il cambiamento della tonalità da La Minore a La Maggiore sulla parola «hellen», che sottolinea l'improvviso chiarore dello «Schimmer» sull'acqua. L'immagine delle stelle 'inabissate', delle «îles-étoiles»⁵⁷, che è centrale, ad esem-

⁵⁴ D. Fischer-Dieskau, *Auf den Spuren der Schubertlieder. Werden, Wesen, Wirkung*, cit., p. 444; trad. it.: davvero troppo raramente.

⁵⁵ S. Youens, *Schubert's Late Lieder. Beyond the Song-Cycles*, Cambridge UP, Cambridge 2002, p. 278. Cfr. anche T. Seebass, *Classical and Romantic Principles in Schubert's Lieder "Auf dem See" and "Des Fischers Liebesglück"*, in E.K. Wolf, E.H. Roesner (eds), *Studies in Musical Sources and Styles. Essays in honor of Jan LaRue*, A-R Editions, Madison 1990, pp. 481-504.

⁵⁶ D. Fischer-Dieskau, *Auf den Spuren der Schubertlieder. Werden, Wesen, Wirkung*, cit., p. 444; trad. it.: un'ottava che scatta verso l'alto quasi facendo lo jodel.

⁵⁷ G. Bachelard, *L'eau et les rêves*, cit., p. 60; trad. it. di M. Cohen Hensi, A.C. Peduzzi, *Psicanalisi delle acque...*, cit., p. 64: «isola-stella».

pio, anche in un *Lied* come *Tränenregen* (1825) nella *Schöne Müllerin*, è un topos assai ricorrente nella 'lirica acquatica'. Bachelard parla di un «absolu du reflet»⁵⁸ per cui il cosmo si rovescia e il 'vero' cielo è quello sotto le onde.

È chiaro che questi sei 'ritmi di barcarola' di cui abbiamo parlato non sono che una scelta limitatissima e che Schubert ne ha composti molti di più. Tuttavia, ci sembra di poter già evidenziare alcuni motivi che sembrano essere particolarmente legati al 'canto sull'acqua': soprattutto, come abbiamo detto, il brillare e luccicare momentaneo della luce – del sole, ma soprattutto delle stelle e della luna – sull'acqua, che è sinonimo della brevità di un istante pienamente vissuto e della sua caducità, ed è, con questo, espressivo anche dello stesso genere musicale del *Lied*. La danza, anch'essa un motivo ricorrente, della luce e della barca sulle onde, è da un lato legata alla leggerezza del valzer viennese quale Schubert lo suonava spesso in società, dall'altra, però, potrebbe già presagire la circolarità meno briosa e più minacciosa della *Wanderung* infinita che incontreremo nella *Winterreise*. La forzata allegria di una società viennese che non smette di 'girare affannosamente' intorno a se stessa, intorno ad un vuoto interiore, mostra il suo rovescio della medaglia nella noia e nella depressione; e un carattere ricettivo ed ipersensibile come quello di Schubert coglieva sicuramente entrambe le inquietanti facce del valzer⁵⁹. Anche l'idea di un al di là a cui si sta per giungere, evocato dal movimento dolce e continuo delle onde, è comune in tre dei *Lieder*: «Bis ich auf höherem strahlendem Flügel selber entschwinde der wachsenden Zeit»; «Und glauben, schon oben schon drüben zu sein», «und aller Schranken los». È la barca di Caronte che si trova sulla soglia fra due mondi. In *Auf dem See* invece il ritmo di barcarola fa tornare gli *holden Träume* di un amore antico. Ieri, domani e oggi sfumano e si confondono; la cognizione del tempo, la *Zeit*⁶⁰, che è sinonimo dell'acqua, sulla barca cullata sparisce, resta soltanto il movimento morbido e continuo.

⁵⁸ *Ibidem*; trad. it. *ibidem*: «assoluto del riflesso».

⁵⁹ A proposito del valzer viennese, cfr. anche: C. Magris, *Il mito asburgico nella letteratura austriaca moderna*, Einaudi, Torino 1963.

⁶⁰ Schubert, giovanissimo, ha scritto una poesia che si intitola proprio *Die Zeit*: «Unaufhaltsam rollt sie hin / Nicht mehr kehrt die Holde wieder / Stät im Lebenslauf Begeleiterin / Senkt sie sich mit uns ins Grab hernieder. Nur ein Hauch!-und er ist Zeit / Schall! Schwind' würdig ihr dort nieder / Hin zum Stuhle der Gerechtigkeit / Bringe deines Mundes Tugendlieder! Nur ein Schall! Und er ist Zeit / Schall! Schwind' würdig ihr dort nieder / Hin zum Sitze der Barmherzigkeit / Schütte reuig Flehen vor ihm nieder! Unaufhaltsam rollt sie hin / Nicht mehr kehrt die Holde wieder / Stät im Lebenslauf Begeleiterin / Senkt sie sich mit uns ins Grab hernieder» (F. Schubert, *Die Zeit* [1813], in Id., *Briefe, Tagebuchnotizen, Gedichte*, hrsg. von E. Valentin, Diogenes, Zürich 1997, p. 28; trad. it.: Senza tregua corre in avanti / Mai più ritornerà l'Amata / Costante compagna nel corso della vita / Si inabissa con noi nella tomba. Solo un alito! Ed è tempo / Suono! Approda là in modo dignitoso / verso la sede della carità / Imploralo pentendoti davanti a lui! Senza tregua corre in avanti / mai più ritornerà l'Amata / Costante compagna nel corso della vita / Si inabissa con noi nella tomba).

2.2 Pesci e pescatori

Il capitolo *Le poisson* del libro *La mer* di Jules Michelet comincia così:

Le libre élément, la mer, doit tôt ou tard nous créer un être à sa ressemblance, un être éminemment libre, glissant, onduleux, fluide, qui coule à l'image du flot, mais en qui la mobilité merveilleuse vienne d'un miracle intérieur, plus grand encore, d'un organisme central, fin et fort, très élastique, tel que jusqu'ici nul être n'eut rien d'approchant.⁶¹

Il libero elemento, il mare, deve prima o poi creare un essere a propria immagine e somiglianza: un essere eminentemente libero, sgusciante, sinuoso e fluido, che scorra come l'onda, ma nel quale la meravigliosa mobilità provenga da un miracolo interno, o meglio ancora un organismo centrale sensibile e forte, molto elastico, tale da non aver nulla che gli somigli.*

Ciò che viene sottolineato dallo storico della Rivoluzione francese, ovvero l'assoluta libertà di un essere libero che si muove dentro ad un elemento libero, è sicuramente un tema che da sempre ha affascinato l'uomo. Per il nostro campo d'indagine, il *Lied* romantico, il mito del pesce assume una valenza particolare: nella Germania della Restaurazione, dove la libertà d'espressione era gravemente minacciata, il mare e l'immagine del pesce felice dovevano avere un valore ben più intenso che non in altri tempi. Sappiamo che messaggi ribelli si trovano, ad esempio, in un *Lied* come *Des Finken Abschied*⁶² (1826) di Wilhelm Müller in cui è l'uccello che canta la sua libertà e la prossima fine dell'inverno; ma anche il pesce è, secondo noi, un portatore di segreti messaggi rivoluzionari. Dire *Wie ein Fisch im Wasser* (come un pesce nell'acqua) in tedesco designa tuttora uno stato di benessere in cui un individuo si muove in piena libertà ed armonia con il suo ambiente circostante, mentre 'un pesce fuor d'acqua' significa, come ben sappiamo, il contrario. Viene spontaneo alla mente

⁶¹ J. Michelet, *La mer*, cit., p. 190; trad. it. di A. Valesi, *Il mare*, cit., p. 147.

⁶² «Es saß ein Fink auf grünem Zweig, / Der war so frisch und blätterreich, / Und sang wohl dies und Jenes: / Durch Lenz und Sommer und Herbst er sang, / Hätt da gesungen sein Leben lang, / Wär nicht der Winter kommen. [...] Jetzt, naseweises Vöglein, flieh! / Mit solcher Staatsökonomie / Da ist nicht viel zu spaßen. / Und's Vöglein flog und sang: Ade! / Da warf der Winter Reif und Schnee / Ihm hinterdrein und traf's nicht. / Der Finke lacht aus voller Kehl: / Bewahre Gott jede Christenseel' / Vor diesem Landesvater!» (W. Müller, *Gedichte. Gesantausgabe mit einer biographischen Einleitung und einem Vorwort* [1826], hrsg. von C. Müller, Philipp Reclam Junior, Leipzig 1894, p. 76; trad. it.: Sedeva un fringuello su un ramo verde, / che era fresco e ricco di foglie, / e cantava questo e quello: / cantò per tutta la primavera, l'estate e l'autunno, / avrebbe cantato tutta la vita, / se non fosse venuto l'inverno. [...] Adesso, piccolo uccellino furbetto, fuggi via! / Con una tale economia di stato / non c'è molto da scherzare. / E l'uccellino volò via e cantò: Addio! / Allora l'inverno gli tirò dietro brina e neve ma non lo centrò. / Il fringuello fece una grande risata: / Che Dio preservi ogni creatura / da un sovrano come questo!).

un episodio del *Werther*, in cui si usa quest'espressione. È il 30 novembre, Werther, passeggiando lungo il fiume invernale, incontra un giovane intento nella vana ricerca di fiori, il quale gli parla di un suo passato stato di benessere psicofisico, dicendo: «Da war es mir so wohl, so lustig, so leicht wie einem Fisch im Wasser!»⁶³. Significativamente, il giovane si riferisce al momento in cui era rinchiuso nel manicomio, fuori di sé, legato in catene, e quindi apparentemente in uno stato tutt'altro che libero. Werther, infatti, esclama:

Da du glücklich warst! Rief ich aus [...] da es dir wohl war wie einem Fisch im Wasser! – Gott im Himmel! hast du das zum Schicksale der Menschen gemacht, dass sie nicht glücklich sind, als ehe sie ihrem Verstande kommen und wenn sie ihn wieder verlieren!⁶⁴

Allora tu eri felice! esclamavo [...] Allora ti sentivi bene come un pesce nell'acqua! – Dio del cielo! Come hai potuto dare agli uomini un simile destino, ch'essi possono essere felici solo prima di acquistare l'uso della ragione oppure quando tornano a perderlo!*

Werther allude qui a uno stato anteriore (o posteriore) alla coscienza, ma è forse anche un riferimento ad un momento storico diverso, in cui c'era più libertà ed uguaglianza fra gli uomini. Il fatto di sentirsi 'libero' soltanto 'in catene' è già di per sé molto significativo. Il divieto di vivere e di amare del giovane infelice è anche quello di Werther stesso in una società che gli è estranea. La genialità anche psicologica di Goethe risulta già da questi dettagli: far dire ad un personaggio di sentirsi 'libero come un pesce' quando è legato in catene richiama paradossalmente molto di più l'attenzione del lettore sull'ingiustizia sociale.

Un esempio esplicito del 'pesce libero' nel *Lied* lo troviamo, ad esempio, in *Wie Ulfru fischt* (1817) di Mayrhofer, musicato da Schubert nel 1817. Mayrhofer, che nutriva idee democratiche ed era al contempo impiegato come censore di Stato, doveva sentire particolarmente forte la lacerazione interiore fra la spinta alla libertà e la minaccia della censura. Molti dicono, infatti, che sia stata questa *Zerrissenheit* interiore a causare la sua malattia.

Il pescatore sembra essere una figura 'sulla soglia' fra due mondi, è il più vicino agli esseri acquatici e in qualche modo riesce a comunicare con loro (basti a pensare alle innumerevoli saghe e fiabe che esistono da sempre in quasi tutte le civiltà sulla figura del pescatore e, nell'ambito della letteratura romantica tedesca, alla coppia di pescatori che 'ospitano' Undine nell'omonimo romanzo di Fouqué, o allo stesso *Fischer* di Goethe di cui parleremo fra poco). È colui che pesca nell'affascinante, ma talvolta inquietante e perturban-

⁶³ G. Bachelard, *L'eau et les rêves*, cit., p. 60; trad. it. di M. Cohen Hemsì, A.C. Peduzzi, *Psicanalisi delle acque...*, cit., p. 64.

⁶⁴ J.W. Goethe, *Die Leiden des jungen Werther*, cit., p. 89; trad. it. di A. Spainì, *I dolori del giovane Werther*, cit., p. 100.

te elemento dell'inconscio. Non mancano nella letteratura i pesci più strani e pluriformi tirati fuori 'per sbaglio' da un pescatore ingenuo. Naturalmente, il pesce è in questo senso anche simbolo onirico, talvolta interpretabile in senso religioso (Cristo), talvolta in senso erotico-sessuale⁶⁵. Il *Fischer* è colui il quale 'comprende' meglio il linguaggio muto dei pesci, ma è anche colui il quale li deruba della loro libertà. Sicuramente quella del pescatore è la professione più ricorrente nei *Lieder* romantici. Basti pensare agli innumerevoli titoli dello stesso Schubert: *Der Fischer, Fischerweise, Des Fischers Liebesglück, Das Fischermädchen, Die Forelle, Fischerlied, Wie Ulfru fischt...* Ci limiteremo qui a considerare quattro *Lieder* 'esemplari' su pesci e pescatori.

Il *Lied* *Wie Ulfru fischt* che abbiamo già più volte nominato e che è stato composto su un testo di Mayrhofer, ci sembra essere un esempio in cui il segreto messaggio rivoluzionario legato all'immagine del pesce risulta più chiaramente:

Wie Ulfru fischt
(D 525 – Johann Mayrhofer)

Die Angel zuckt, die Rute bebt,
Doch leicht fährt sie heraus.
Ihr eigensinn'gen Nixen gebt
Dem Fischer keinen Schmaus!
Was frommet ihm sein kluger Sinn,
Die Fischlein baumeln spottend hin –
Er steht am Ufer fest gebannt,
Kann nicht ins Wasser, ihn hält das Land.

Die glatte Fläche kräuselt sich
Vom Schuppenvolk bewegt,
Das seine Glieder wonniglich
In sichern Fluthen regt.
Forellen zappeln hin und her
Doch bleibt des Fischers Angel leer.
Sie fühlen was die Freiheit ist,
Fruchtlos ist Fischers alte List.

Die Erde ist gewaltig schön,
Doch sicher ist sie nicht!
Es senden Stürme Eiseshöh'n,
Der Hagel und der Frost zerbricht
Mit einem Schlage, einem Druck,
Das gold'ne Korn, der Rosen Schmuck –
Das Fischlein unte's weiche Dach,
Kein Sturm folgt ihnen vom Lande nach.⁶⁶

La pesca di Ulfru

La canna guizza, la lenza oscilla,
ma quando esce dall'acqua non c'è nulla.
Voi ondine capricciose non concedete
il pranzo al pescatore.
A che pro le sue furbe pensate,
se i pesci se la filano beffandolo;
lui è costretto a riva,
non può scendere in acqua, la terra lo trattiene.

Lo specchio d'acqua s'increspa
agitato da creature squamose,
che si muovono con gioiosa
sicurezza nei flutti.
Le trote saltellano di qua e di là,
ma l'amo del pescatore resta vuoto;
loro sanno bene quanto vale la libertà,
inutile il vecchio trucco di Ulfru.

La terra ha la sua potente bellezza,
ma non è affatto sicura.
Dai ghiacciai scendono tempeste,
grandine e ghiaccio spezzano
in un sol colpo, con una sola folata,
il grano dorato, la splendida rosa;
il pesciolino è sotto una morbida coltre,
nessuna tempesta lo raggiunge da terra.*

⁶⁵ Cfr. R. Eisler, *Der Fisch als Sexuelsymbol*, «Imago», III, 2, 1914, p. 14.

⁶⁶ J. Mayrhofer, *Wie Ulfru fischt* (1817), in Id., *Gedichte*, cit., p. 47; trad. it. di E. Battaglia, *La pesca di Ulfru*, in V. Valente (a cura di), *Il libro dei Lieder...*, cit., pp. 492-493.

Wie Ulfru fischt è un *Lied* strofico anche nella *Vertonung* schubertiana. La melodia apparentemente semplice e molto orecchiabile lo fa apparire quasi come un *Volkslied*. Re Minore è la tonalità di base, ma spesso passa a tonalità più lontane⁶⁷. Il ritmo del *Lied* è piuttosto vivace e movimentato, scorre via veloce come l'acqua. Il pescatore che sta a riva viene preso in giro dai pesci che guizzano di qua e di là, beffandosi di lui che è 'ancorato alla terra'. Questo prendersi gioco dell'uomo della terra da parte degli abitanti del fiume ci fa già pensare alla prima scena del *Rheingold* wagneriano. La seconda strofa presenta i pesciolini beati che si muovono con voluttà nel loro elemento; essi sanno troppo bene cosa significhi la libertà per farsi ingannare dall'esca del *Fischer*. Nella terza strofa si allude, significativamente, all'inverno, alle piogge gelide e alla grandine, capaci di distruggere i tesori più cari del popolo (*Korn, Rosen*). Sappiamo che l'inverno costituisce, almeno dal *Deutschland. Ein Wintermärchen* heiniano (1844) in poi, una metafora della Restaurazione. L'inverno 'della terra', di cui i pesciolini liberi non vogliono sapere, è anche un inverno politico che sarà poi il tema centrale nella *Winterreise*. La prima strofa con il suo simbolismo piuttosto evidente – le ondine negano al pescatore il suo «pranzo» («Schmaus»), ignorando la sua «canna tremolante» – può, naturalmente, essere interpretata anche in chiave erotico-sessuale. Quest'ultimo simbolismo sarà centrale nel prossimo *Lied* che andremo a vedere.

Die Forelle
(D 550d – Ch.F.D. Schubart)

In einem Bächlein helle,
Da schoß in froher Eil
Die launische Forelle
Vorüber wie ein Pfeil.
Ich stand an dem Gestade
Und sah' in süßer Ruh'
Des muntern Fischleins Bade
Im klaren Bächlein zu.

La trota

In un limpido ruscelletto
guizzava svelta e allegra
la trota capricciosa,
veloce come una freccia.
Me ne stavo sulla riva
e contemplavo in dolce pace
il bagno del lesto pesciolino,
nel chiaro ruscelletto.

⁶⁷ Secondo Fischer-Dieskau, il cambiamento a tonalità più lontane dal Re Minore di base designa la lotta con la morte; il dirigersi verso terre lontane, celesti (*Auf den Spuren der Schubertlieder. Werden, Wesen, Wirkung*, cit., p. 38). Anche Giuseppina La Face Bianconi parla di un'«alternativa alla vita terrena» (*La casa del mugnaio*, cit., p. 20) espressa da questo *Lied* che presagirebbe il suicidio di Mayrhofer. A noi invece il *Lied* appare interpretabile soprattutto in chiave storico-politica; più che rassegnato, ci sembra pieno di spirito di ribellione e lacerazione interiore. La stessa Face Bianconi cita d'altronde un importante articolo in cui il *Lied* è interpretato proprio come «campo di battaglia» (ivi, p. 21) fra forze rivoluzionarie e restaurative: cfr. M. Kohlhäufel, *Poetisches Vaterland. Dichtung und politisches Denken im Freundeskreis Franz Schuberts*, cit., pp. 90-95.

Ein Fischer mit der Rute
Wohl an dem Ufer stand,
Und sah's mit kaltem Blute
Wie sich das Fischlein wand.
Solang dem Wasser Helle,
So dach't ich, nicht gebricht,
So fängt er die Forelle
Mit seiner Angel nicht.

Un pescatore con la lenza
se ne stava sulla sponda,
guardava con sangue freddo
le evoluzioni del pesciolino.
Finché la trasparenza dell'acqua,
pensavo, non verrà meno,
la trota non riesce a prenderla
con il suo amo.

Doch endlich ward dem Diebe
Die Zeit zu lang. Er macht
Das Bächlein tückisch trübe,
Und eh' ich es gedacht,
So zuckte seine Rute,
Das Fischlein zappel't dran,
Und ich mit regem Blute
Sah die Betrog'ne an.⁶⁸

Ma infine quel furfante
si stancò di aspettare. Rese
torbido il ruscelletto
e prima che me ne accorgessi
tirò di scatto la sua lenza;
il pesciolino vi si dibatteva,
ed io turbato rimasi
a guardare la vittima ingannata.*

Die Forelle è forse il più famoso *Lied* schubertiano sui pesci. Ne esistono quattro versioni leggermente variate che sono state composte fra il 1816 e il 1821 e l'importante quintetto in La Maggiore per pianoforte, violino, viola, violoncello e contrabbasso, che Schubert ha scritto su commissione di Sylvester Paumgartner (del quale *La trota* era il *Lied* preferito). Nel quintetto il movimento musicale del *Lied* torna soprattutto nel quinto, ultimo, movimento. *Die Forelle* godette quasi subito di una grande popolarità. Il testo è di Christian Friedrich Daniel Schubart, autore satirico-politico che ispirò a Schiller la stesura di *Die Räuber* (1781). Il *Lied*, in origine, aveva anche una quarta strofa di contenuto piuttosto moraleggiante⁶⁹ che Schubert ha scelto di non musicare. Se in *Wie Ulfru fischt* erano i pesciolini e le *eigensinn'ge Nixen* a deridere il pescatore, adesso è una pesciolina, una *launische Forelle* (forse uno dei più bei nomi di pesce in tedesco, proprio perché sembra che nel suono si senta lo scorrere dell'acqua) che guizza su e giù quasi come in una danza di seduzione. Il lessico usato nella *Forelle* («lenza», «freccia», «si dibatteva», «turbamento», «ingannata») deriva chiaramente dalla sfera erotico-sessuale. Hans Jürgen Fröhlich vede nel *Lied* una scena di ge-

⁶⁸ Ch.F.D. Schubart, *Die Forelle* (1817), in F. Schubert, *The Complete Song Texts*, cit., p. 198; trad. it. di E. Battaglia, *La trota*, in V. Valente (a cura di), *Il libro dei Lieder...*, cit., p. 161.

⁶⁹ «Da ihr am goldenen Quelle der sicheren Jugend weilt / Gedenkt an die Forelle! Merkt ihr Gefahr, so eilt! / meist fehlt ihr nur aus Mangel an Klugheit, Mädchen / Seht Verführer mit der Angel! Sonst blutet ihr zu spät!» (cit. in D. Fischer-Dieskau, *Auf den Spuren der Schubertlieder. Werden, Wesen, Wirkung*, cit., p. 206; trad. it.: Voi che sostate vicino alla sorgente d'oro della giovinezza / Pensate alla trota! Se sentite il pericolo fuggite! / Spesso spagiate soltanto per mancanza di intelligenza, fanciulle! / Guardate il seduttore con la lenza, se no sanguinate troppo tardi!).

losia fra lo spettatore e il pescatore in cui è l'ultimo ad avere la rivincita sul rivale, 'pescando' la fanciulla-pesciolina⁷⁰. Il motivo della 'pesca d'amore' è, d'altronde, un motivo antico che si trova già in un affresco pompeiano. Il senso del 'pescare' è qui simile a quello del 'cogliere' che incontriamo in un *Lied* come il celeberrimo *Heidenröslein* (1815) goethiano. Trattandosi di un autore come Christian Friedrich Daniel Schubart, famoso per le sue satire politico-rivoluzionarie e rinchiuso per un anno in carcere dal duca Karl Eugen di Württemberg, è più che probabile che la *Forelle*, oltre al simbolismo erotico-sessuale, ne celi anche uno socio-politico. La satira sociale con i pesci protagonisti la troviamo d'altronde anche nella poesia *Des Antonius von Padua Fischpredigt* (1893) in *Des Knaben Wunderhorn* (1892-1896), musicato da Mahler nel 1893. In questo *Lied* i pesci che accorrono numerosi ad ascoltare Sant'Antonio, ma che, finita la predica, tornano esattamente quelli che erano («Die Predigt geendet, / ein Jeder sich wendet. / Die Hechte bleiben Diebe, / die Aale viel lieben; / die Predigt hat g'fallen, sie bleiben wie allen! // [...] Die Karpfen viel fressen, / die Predigt vergessen!»⁷¹) simboleggiano l'ipocrisia pseudo-religiosa della società biedermeieriana.

Die Forelle è un *Lied* strofico le cui prime due strofe sono uguali. Dal momento in cui l'acqua comincia a intorpidirsi inizia invece una specie di *Abgesang*: la melodia si fa più oscura, monotona e tremolante, culminando nel momento drammatico della cattura della pesciolina, per poi, infine, ritornare alla stessa melodia iniziale, quasi come se niente fosse successo. La vitalità con la quale viene descritto l'incresparsi ed oscurarsi della superficie acquatica e la leggerezza, la vivacità e la graziosità della melodia rendono comprensibile la grande popolarità di cui questo *Lied* godette quasi da subito e che ha portato ad innumerevoli trascrizioni per pianoforte. Come in *Auf dem Wasser zu singen*, anche nella *Forelle* il motivo musicale che più salta all'orecchio è la figura fresca e ondeggiante del pianoforte che, attraversando quasi tutto il *Lied*, imita sia lo scorrere dell'acqua che il guizzare veloce del pesce. Sembra quasi di toccare l'umida e scivolosa pelle della *Forelle*. L'accompagnamento, in questo *Lied*, sta in strettissimo rapporto con la melodia e la voce, interpretandone immediatamente le parole cantate,

⁷⁰ H.J. Fröhlich, *Schubert*, Carl Hanser, München-Wien 1978, p. 297. Fröhlich paragona la *Forelle* alla poesia *Erstes Liebeslied eines Mädchens* di Mörike, del 1834, in cui si dice: «Was im Netze? Schau einmal! / Aber ich bin bange: / Greif' ich einen süßen Aal? / Greif ich eine Schlange?»; trad. it. di C. Becagli Calamai, in H.J. Fröhlich, *Franz Schubert*, a cura di U. Treder, Edizioni Studio Tesi, Pordenone 1990, p. 275: «Che c'è nella rete? Ma guarda! / Ho paura: / toccherò una dolce anguilla / o un serpente?».

⁷¹ C. Brentano, *Des Antonius von Padua Fischpredigt* (1893), in C. Brentano, A. Arnim, *Des Knaben Wunderhorn*, Bd. I, Reclam, Stuttgart, p. 347; trad. it. di E. Battaglia, *La predica ai pesci di Sant'Antonio da Padova*, in V. Valente (a cura di), *Il libro dei Lieder...*, cit., p. 147: «Finita la predica, / tutti si voltano, / i lucci restano ladri, / amabili le anguille; // [...] La predica è piaciuta, / tutti restano com'erano».

mimando, appunto, il pesce che salta: «In *Die Forelle* il movimento non è continuo ma spezzato in volute, guizzi argentei. Con una felicità di libero *plein air* che i pesci d'oro cinesi rinchiusi nella boccia di vetro debussiana non possono conoscere»⁷².

Le prime due strofe sono in Reb Maggiore, tonalità 'giocosa'; all'inizio della terza strofa invece, quando il pescatore 'intorbidisce l'acqua in modo malvagio', l'armonica si sposta a Sib Minore. L'accompagnamento giocoso si arresta; la voce cantata perde il suo contorno melodico e sembra declamare drammaticamente quasi in forma di recitativo. Viene, poi, come anticipata, una soluzione in Reb Minore, ma poi tutto resta nella tonalità maggiore iniziale, come se, appunto, niente fosse successo. Soltanto il 'tremolio' eccitato del pianoforte commenta la triste fine della *Forelle*:

Der Fischer

(D 225 – J.W. Goethe)

Das Wasser rauscht', das Wasser schwoll,
Ein Fischer saß daran,
Sah nach der Angel ruhevoll,
Kühl bis ans Herz hinan.
Und wie er sitzt und wie er lauscht,
Teilt sich die Flut empor;
Aus dem bewegten Wasser rauscht'
Ein feuchtes Weib hervor.

Sie sang zu ihm, sie sprach zu ihm:
Was lockst du meine Brut
Mit Menschenwitz und Menschenlist
Hinauf in Todesglut?
Ach wüsstest du, wie's Fischlein ist
So wohlig auf dem Grund,
Du stiegst hinunter, wie du bist,
Und würdest erst gesund!

Labt sich die liebe Sonne nicht,
Der Mond sich nicht im Meer?
Kehrt wellenatmend ihr Gesicht
Nicht doppelt schöner her?
Lockt dich der tiefe Himmel nicht,
Das feuchtverklärte Blau?
Lockt dich dein eigen Angesicht
Nicht her in ewigen Tau?

Il pescatore

L'acqua scrosciava e si rigonfiava,
un pescatore sedeva lì accanto,
guardava tranquillo l'amo,
e il suo cuore era freddo.
E mentre è seduto, vigile,
l'onda si squarcia sollevandosi;
dai flutti agitati erompe
una donna grondante acqua.

Cantò, e cantando gli disse:
"Perché attiri la mia prole
con trucchi ed inganni umani
in alto, verso la mortale fiamma?
Se solo sapessi, come sta beato
nei fondali il pesciolino,
verresti giù anche tu, così come sei,
e d'un tratto saresti guarito.

L'amato sole non trova ristoro
in mare, come anche la luna?
Il loro volto non sorge più bello
dopo aver respirato nei flutti?
Non ti allettano le profondità celesti,
il blu che umido si trasfigura?
Non ti attrae il tuo stesso volto,
riflesso in quest'eterna rugiada?"

⁷²M. Bortolotto, *Introduzione al Lied romantico*, cit., p. 89.

<p>Das Wasser rauscht', das Wasser schwoll Netz' ihm den nackten Fuß; Sein Herz wuchs ihm so sehnsuchtsvoll, Wie bei der Liebsten Gruß. Sie sprach zu ihm, sie sang zu ihm; Da war's um ihn geschehen: Halb zog sie ihn, halb sank er hin, Und wart nicht mehr gesehn.⁷³</p>	<p>L'acqua scrosciava e si rigonfiava, e gli lambiva il nudo piede; nel suo cuore era tanta la smania, come al cenno di saluto dell'amata. Lei parlò, e lo fece cantando; e allora per lui fu la fine: lei lo ghermi, lui si lasciò andare, e nessuno lo vide mai più.*</p>
--	--

Si tratta di una delle più famose poesie acquatiche, del 1776, di Goethe, musicata da Schubert nel 1815. È una ballata, e il compositore ha mantenuto nella sua messa in musica il tono popolare e apparentemente semplice che si addice perfettamente a questo genere di poesia.

Il bellissimo testo di Goethe, a prescindere dalla musica, è già di per sé molto denso e ricchissimo di simboli e allusioni che riguardano l'elemento liquido. Soprattutto il confronto fra essere 'terreno' ed essere 'acquatico' – un confronto fra due opposti: maschile e femminile, conscio e inconscio, compatto e fluido, principio figurativo e principio musicale, luce e notte, cultura e natura, vita e morte ecc. – viene evidenziato in questa ballata lirica. Tutto inizia proprio con il suono dell'acqua, come se la poesia stessa nascesse, in un certo senso, 'materialmente' dall'elemento liquido e ad esso, alla fine, ritornasse: «Das Wasser rausch't, das Wasser schwoll». È come se il *rauschen* dell'acqua costituisse il sottofondo musicale continuo della poesia. Il pescatore, infatti, ascolta («lauscht»); egli coglie l'elemento musicale dell'acqua ancor prima che appaia l'ondina. Sembra che il *Fischer* sia in qualche modo predestinato alla seduzione da parte di un essere acquatico. Due sono i segni nascosti che lo rendono vulnerabile: la nudità del suo piede (già pronto ad essere umettato dall'acqua) e il suo misterioso essere «freddo» nel «cuore», «Kühlbis ans Herz hinan», che, in qualche modo, fa pensare già alla fresca e liscia pelle di un pesce. La «donna grondante acqua» esce come *Venus Anadyomene* dalle onde e come le sirene inizia a cantare; anche la sua voce sembra sgorgare dalla musica dell'acqua. Rimprovera il pescatore di portare «con inganni umani» alla «fiamma mortale» della luce solare i suoi pesci che tanto bene stanno nella notte delle acque. Poi inizia a sedurlo, invitandolo a scendere giù anche lui nella beatitudine voluttuosa, «wohlig», della vita subacquea. Nella terza strofa si introduce il tema dello 'specchio' acquatico, collegato al motivo di Narciso. In *L'eau et les rêves* Bachelard dedica un

⁷³ J.W. Goethe, *Der Fischer* (1776), in Id., *Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*, Bd. I, *Gedichte und Epen I*, cit., p. 153; trad. it. di E. Battaglia, *Il pescatore*, in V. Valente (a cura di), *Il libro dei Lieder...*, cit., p. 119.

capitoletto proprio a questa fondamentale facoltà dell'acqua di riflettere la bellezza, sottolineando che dal narcisismo individuale si passa ad un narcisismo cosmico in cui tutto il mondo partecipa al processo narcisistico di volersi specchiare nelle acque.

Près du lac, on comprend la vieille théorie physiologique de la *vision active* [...] Le cosmos est donc bien en quelque manière touché de narcissisme. Le monde veut se voir. La volonté, prise dans son aspect schopenhauerien, crée des yeux pour contempler, pour se repaître de beauté.⁷⁴

Accanto al lago, si comprende la vecchia teoria fisiologica della *visione attiva* [...] Il cosmo risulta in qualche modo pervaso di narcisismo. Il mondo vuole vedersi. La volontà, considerata nel suo aspetto schopenhaueriano, crea occhi per contemplare, per pascersi della bellezza.*

Nella poesia di Goethe sembra invece svolgersi il processo inverso, dall'universale si passa all'individuale: dopo aver cantato la bellezza del cosmo rispecchiato nelle onde (in questa strofa Goethe usa i bellissimi neologismi «wellenatmend» e «feuchtverklärtes Blau»), la *Wasserfrau* arriva a rivolgersi direttamente al riflesso del pescatore. Essa gli offre la più potente delle seduzioni, quella narcisistica: «Lockt dich dein eigen Angesicht nicht her in ewgen Tau?». L'ondina si propone come specchio, offre al pescatore di 'riflettersi' nel suo corpo liscio e brillante. Assomiglia, in questo, un po' alla Lotte del *Werther*; il protagonista del romanzo si vede infatti 'divinizzato' nello specchio dell'amore di Lotte:

Und sah nach ihrem Auge wieder –
Edler! Hättest du deine Vergötterung
in diesem Blicke gesehn⁷⁵

Tornai a guardarla negli occhi –
oh nobile poeta! Se tu avessi potuto vedere
la tua apoteosi in quello sguardo*

Mich liebt! – Und wie wert ich mir
selbst werde, wie ich – Darf ich's wohl
sagen, Du hast Sinn für so etwas –
wie ich mich selbst anbetе,
seitdem sie mich liebt!⁷⁶

Mi ama! – E che enorme valore ho
acquistato io per me stesso, come – a
te posso dirlo, tu sei in grado di comprendere
queste cose – come io adoro
me stesso, da quando mi ama!*

Il momento dell'abbandono definitivo viene sancito dal contatto fisico fra l'acqua e la pelle dell'uomo: «Das Wasser rauscht', das Wasser schwoll, netzt' ihm den nackten Fuß». Da questo momento non c'è più

⁷⁴ G. Bachelard, *L'eau et les rêves*, cit., p. 39; trad. it. di M. Cohen Hemsì, A.C. Peduzzi, *Psicanalisi delle acque...*, cit., p. 43.

⁷⁵ J.W. Goethe, *Die Leiden des jungen Werther*, cit., p. 27; trad. it. di A. Spaini, *I dolori del giovane Werther*, cit., p. 32.

⁷⁶ Ivi, p. 38; trad. it. ivi, p. 40.

possibilità di ritorno. Il *Fischer* precipita nella notte della materia liquida; viene come inghiottito dalla sostanza erotico-acquatica del «feuchtes Weib». L'erotismo che emana dalla donna acquatica è tanto più seducente quanto più è 'impersonale', diffuso, in un certo senso 'gratuito'. Costei non chiede nessun impegno preciso al pescatore, gli offre invece il suo grande regno acquatico-notturno dell'indistinto primordiale. La poesia giovanile di Goethe entra naturalmente nel campo simbolico delle *Wasserfrauen*, le creature acquatiche femminili come sirene, ondine e melusine che dalle sirene di Omero all'*Undine* di Fouqué, dalla *Loreley* di Heine fino a *Undine geht* della Bachmann, popolano le acque della letteratura universale. Abbiamo scelto tuttavia di non approfondire questo aspetto nel nostro lavoro, dato che qui ci occupiamo soprattutto dell'acqua in quanto 'sostanza'. Il mito delle ondine è qualcosa che scaturisce sì dall'idea dell'acqua, ma è già un'immagine secondaria che non sempre rimane intimamente legata alla materia. Nella ballata di Goethe invece ci sembra che l'ondina nasca proprio dalla sostanza (come le forme femminili nel sogno dell'*Offerdingen* novalisiano che abbiamo visto nel capitolo precedente), è l'acqua stessa che apre e conclude la poesia.

Abbiamo detto molto di più sul testo di Goethe che non su quello degli altri *Lieder* finora trattati. Lo stesso Schubert tende nella sua *Vertonung* a 'lasciar parlare' la poesia. Se in poesie meno dense egli attraverso la musica riesce a renderle 'vive', in una lirica come *Der Fischer* la melodia rimane semplice come un *Volkslied* ma molto intensa. Naturalmente ci sono anche *Lieder* in cui sia il testo che la melodia sono estremamente profondi e dinamici, come ad esempio in *Erlkönig* (1815), poesia musicata da Schubert in una sorta di raptus creativo, di cui il suo amico Joseph von Spaun ci ha lasciato una viva testimonianza:

Wir fanden Schubert ganz glühend, den *Erlkönig* aus einem Buch laut lesend. Er ging mehrmals mit dem Buch auf und ab, plötzlich setzte er sich, und in kürzester Zeit, so schnell man nur schreiben kann, stand die herrliche Ballade auf dem Papier.⁷⁷

Trovammo Schubert, tutto ardente, mentre leggeva a voce alta lo *Erlkönig*. Andò più volte in su e in giù, il libro in mano, ad un tratto si sedette ed in un arco di tempo brevissimo la bellissima ballata fu scritta.

Schubert aveva una spiccata sensibilità letteraria e un dono naturale nel capire quali esigenze richiedesse, via via, la singola poesia, quale musica 'nascosta' si celasse dietro le parole⁷⁸. Come si sa, il compositore

⁷⁷ Cit. da D. Fischer-Dieskau, *Auf den Spuren der Schubertlieder. Werden, Wesen, Wirkung*, cit., p. 105.

⁷⁸ Cfr. anche T. Georgiades, *Schubert. Musik und Lyrik*, Vandenhoeck und Ruprecht, Göttingen 1967; J.N. Chochlow, *Zur Frage vom Verhältnis der Musik und des poetischen Textes in Schuberts Liedern*, in O. Brusatti (Hrsg.), *Bericht. Schubert-Kongress. Wien 1978*,

rifutava di comporre su ordinazione; voleva essere lui stesso a scegliere i testi dei suoi *Lieder*, si pensi solo al ricordo dell'amico Hüttenbrenner:

Lobte ich irgendeine Nummer besonders, so sagte er: „Ja, das ist halt ein gutes Gedicht; da fällt einem sogleich was Gescheites ein ... Bei einem schlechten Gedicht geht nichts vom Fleck ... Ich habe schon viele mir aufgedrungene Gedichte zurückgewiesen.“⁷⁹

Se mi capitava di elogiare qualche testo, osservava: “Sì, è proprio una bella poesia, stimola l'immaginazione ... Una poesia brutta non smuove nulla ... Ne ho respinte tante di poesie che volevano affibbiarmi”.*

Das Fischer mädchen
(D 957 – Heinrich Heine)

Du schönes Fischer mädchen
Treibe den Kahn ans Land!
Komm her und setze dich nieder,
Wir kosen Hand in Hand.

Leg an mein Herz dein Köpfchen,
Und Sorge dich nicht zu sehr!
Vertraust du dich doch sorglos
Täglich dem wilden Meer!

Mein Herz gleicht ganz dem Meere
Hat Sturm und Ebb und Flut!
Und manche schöne Perle,
In seiner Tiefe ruht.⁸⁰

La pescatrice

Dai, bella pescatrice,
conduci a riva la barca;
siediti accanto a me
ad amareggiare mano nella mano.

Posa la testolina sul mio cuore,
e non aver così paura,
se com'è vero spensierata t'affidi
ogni giorno all'impetuoso mare.

Il mio cuore è come il mare,
ha tempesta, alta e bassa marea,
e alcun belle perle
riposano sul suo fondale.*

Questo *Lied*, scritto su una poesia di Heine, fa parte dell'ultimo ciclo schubertiano *Schwanengesang* (1828)⁸¹ al quale appartengono anche altre cinque poesie heiniane dei *Reisebilder* (1826). Secondo molti critici, Schubert era molto attratto dalla fine ironia e sensualità che si sprigiona

veranstaltet von der österreichischen Gesellschaft für Musikwissenschaft gemeinsam mit d. Wiener Festwochen. Im Auftr. d. Österr. Ges. für Musikwiss., Akademische Drucks- und Verlagsanstalt, Graz 1979, pp. 353-362; W. Bodendorff (Hrsg.), *Franz Schubert – die Texte seiner einstimmig und mehrstimmig komponierten Lieder und ihre Dichter*, Bd. I, Hildesheim, Zürich-New York-Olms 2006.

^{79*} H.J. Fröhlich, *Schubert*, cit. p. 95; trad. it. di C. Becagli Calamai, in H.J. Fröhlich, *Franz Schubert*, cit., p. 90.

^{80*} H. Heine, *Das Fischer mädchen* (1828), in Id., *Buch der Lieder*, Reclam, Stuttgart 1994, p. 120; trad. it. di E. Battaglia, *La pescatrice*, in V. Valente (a cura di), *Il libro dei Lieder...*, cit., p. 394.

⁸¹ Il titolo *Schwanengesang* fu attribuito a questo ultimo ciclo liederistico di Schubert dall'editore Haslinger che dopo la morte del compositore pubblicò sei *Lieder* su testi di Heine e sette su testi di Rellstab (tutti composti nel 1828 e già pensati da Schubert come ciclo) sotto questo titolo, aggiungendo ancora il *Lied Die Taubenpost* (1828) su una poesia di J.G. Seidl.

dalla poesia heiniana, e per alcuni, come per Hans-Jürgen Fröhlich nella sua biografia *Schubert*, costituirebbe addirittura una sorta di 'doppio' o di alter-ego per il compositore:

„Schubert war gewissermaßen eine Doppelnatur, die Wiener Heiterkeit mit einem Zuge tiefer Schwermut verwebt und veredelt. Nach innen ein Dichter und von außen eine Art Genussmensch.“ Muß man bei dieser Charakterisierung nicht sofort an Heinrich Heine denken, und hat Schubert diese Wahlverwandschaft nicht selber stark verspürt, als er dessen Gedichte vertonte? War dieser unglückliche Lyriker, dessen Verse Schubert zu den schönsten, reifsten und tiefsten Liedern inspierten, sein wahrer Doppelgänger?⁸²

“Schubert era in incertosenouna natura doppia. La tipica serenità viennese intessuta e nobilitata da una profonda malinconia. Interiormente un poeta ed esteriormente una sorta di *viveur*.” Leggendo questa caratterizzazione, non viene spontaneo pensare a Heinrich Heine? E questa parentela, Schubert non l'ha forse sentita egli stesso intonando le sue poesie? Fu forse questo poeta infelice – le cui poesie ispirarono a Schubert i suoi *Lieder* più belli, maturi e profondi – il suo vero “doppio”?*

Sicuramente Schubert era attratto dalla radicale posizione politica dell'autore di *Deutschland. Ein Wintermärchen* e, come abbiamo visto (e come ancora vedremo per la *Winterreise*), la tematica 'invernale' era anche per Schubert un modo segreto per esprimere il suo disagio nei confronti della politica di Metternich⁸³.

Das Fischer mädchen è il primo di tre *Wasserlieder* heiniani, ed è seguito da *Die Stadt* e *Am Meer*, tutti facente parte del ciclo *Die Heimkehr*. Adesso, diversamente che in *Der Fischer* di Goethe dove il pescatore veniva attratto dalla donna acquatica, è una giovane pescatrice che viene attratta 'a riva' dal suo amante. Mentre egli canta, lei è ancora nella sua barca sulle onde. È, forse, un rovesciamento ironico dei valori tipicamente heiniano. La *Vertonung* schubertiana di *Das Fischer mädchen* è una barcarola dal dolce ritmo cullante in 6/8, che disegna il movimento delle onde marine. È un *Lied* strofico, nella cui melodia echeggia l'ondeggiante movimento 'marino' del pianoforte. Ma nella seconda riga di ogni strofa è come se il pianoforte disegnasse l'eco della voce sull'acqua; è come se la donna, dalla barca ancora lontana, rispondesse al canto dell'uomo, il che sarebbe davvero il rovesciamento della situazione tipica della barcarola tradizionale, in cui erano gli uomini sul mare a rispondere alle voci delle donne dalla riva. L'ironia heiniana è, secondo Fischer-Dieskau, resa attraverso diversi motivi musicali. Egli parla di una «graziöse Schwüle» che permea il

⁸² H.J. Fröhlich, *Schubert*, cit. p. 173; trad. it. di C. Becagli Calamai, in H.J. Fröhlich, *Franz Schubert*, cit., p. 170. Sulla tematica Heine-Schubert, cfr. anche R. Kramer, *Schuberts Heine*, «19th Century Music», VIII, 8, 1985, pp. 7-31.

⁸³ Cfr. F. Reininghaus, *Schubert und das Wirtshaus. Musik unter Metternich*, Oberbaum Verlag, Berlin 1980 e H. Padrutt, *Der epochale Winter. Zeitgemäße Betrachtungen* (1979), Diogenes, Zürich 1990.

*Lied*⁸⁴. Soprattutto alla fine di ogni strofa, quando l'ascoltatore si aspetta anche la fine della melodia, Schubert fa fare alla voce cantante improvvisamente una sorta di salto graziosamente ironico, come una specie di carezza disinvolta («eine nonchalante Kosebewegung»⁸⁵).

Pesci, pescioline, pescatori e pescatrici sono, come abbiamo visto, una sorta di 'popolo acquatico' che di tutto ciò che concerne il mondo liquido, la dimora umida e misteriosa di *Fluss-, See- e Meeresgrund* (Il fondo del fiume, del lago e del mare), capisce qualcosa di più degli uomini 'della terra'. Essi vivono, come canta l'allegro pescatore nel *Lied Fischerlied* (D 351; 1816) dell'eredità dei flutti («wir haben zum Erbe die Güter der Flut»⁸⁶). Un alone di mistero e di fascino circonda questo mondo e non meraviglia che Schubert abbia cercato tante volte di avvicinarvisi attraverso la musica.

2.3 Fiumi e ruscelli

Nel terzo e ultimo gruppo di *Lieder* che andremo a vedere le composizioni hanno come tema l'acqua corrente: ruscelli, torrenti, fiumi. Rispetto a un paese come l'Italia in cui il mare è una presenza costante, in Germania e in Austria sono i fiumi che maggiormente hanno influenzato la letteratura 'acquatica'. Basti pensare al 'Vater Rhein' e alla 'madre Donau' e alle tante leggende che si intrecciano intorno a questi due fiumi. Schubert non ha mai visto il mare. Tutte le belle pagine 'marine' composte da lui si basano su un'immagine 'interiore' del *Meer*. Fiumi, ruscelli e torrenti invece sono, soprattutto in Austria, una presenza costante. La fresca musica del loro frusciare e scrosciare Schubert la conosceva senz'altro benissimo. Naturalmente, il fiume (come le altre acque) possiede una simbologia multipla e non è riconducibile a un solo significato (e Schubert, come vedremo, è riuscito a dipingere con la musica fiumi e ruscelli diversissimi fra loro). Nei quattro *Lieder* che esamineremo, vedremo tuttavia che ci sono temi che si ripetono. C'è, ad esempio, il motivo del fiume come vita umana: «Ist mir doch als sei mein Leben an den großen Strom gebunden» canta Mayrhofer in *Am Strome*⁸⁷, «Mein Leben wälzt sich murrend fort, es steigt und fällt in krausen Wogen»⁸⁸ sono le parole

⁸⁴ D. Fischer-Dieskau, *Franz Schubert und seine Lieder*, cit., p. 482; trad. it.: un tepore grazioso.

⁸⁵ Ivi, p. 483; trad. it.: un movimento disinvolto, dolce come una carezza.

⁸⁶ F. Schubert, *The Complete Song Texts*, cit., p. 34; trad. it.: noi abbiamo come eredità i beni dei flutti.

⁸⁷ J.B. Mayrhofer, *Gedichte*, cit., p. 33.

⁸⁸ F. Schubert, *The Complete Song Texts*, cit., p. 192; trad. it. di C. Lo Presti, *Il fiume*, in Id., *Franz Schubert, Il viandante e gli inferi. Trasformazione del mito nel Lied Schubertiano*, cit., p. 131: «La mia vita scorre via con gran strepito, sale in alto e ricade in onde increspate».

iniziali di *Der Strom, Lied* composto su una poesia di Albert Stadler. Abbiamo già incontrato questo motivo in *Mahomets Gesang*, e non a caso esiste un frammento schubertiano anche sul testo di questo inno goethiano. Il torrente che nasce in alta montagna, che man mano ingrandisce accogliendo sulla sua strada tanti affluenti, fino ad arrivare al grande padre Oceano è una metafora molto ricorrente, soprattutto per quanto riguarda la vita di un grande genio. In *Goethes Briefwechsel mit einem Kinde* di Bettine Brentano troviamo un passo in cui, passeggiando sul Reno, un suo conoscente paragona Goethe al grande fiume tedesco e questo paragone viene riportato da lei, non senza ironia, in una lettera al poeta di Weimar⁸⁹.

L'acqua corrente di un fiume, più di quello apparentemente infinito del mare, riporta alla mente sia l'idea della *Vergänglichkeit* che quella dell'eterno ritorno. Nella poesia giovanile di Goethe *Am Flusse* che abbiamo già citata, è questa la simbologia predominante.

Parlando di lirica 'fluviale' non si può, naturalmente, non nominare Friedrich Hölderlin, poeta le cui poesie, inni e odi – se li avesse conosciuti – sarebbero stati molto probabilmente musicati da Schubert. Soprattutto le tre grandi odi sui fiumi – *Der Rhein, Der Main e Der Neckar* – sono importanti per il nostro argomento. In Hölderlin il fiume della *Heimat* si trasforma in portatore di speranza; esso è il punto di partenza per il ritorno dell'antica età dell'oro grazie alla rivoluzione. Nella mente del poeta il fiume della patria conduce metaforicamente nella Grecia antica. La *Sehnsucht* di una società più giusta ed egualitaria si concretizza, nelle odi 'fluviali' di Hölderlin, attraverso la meditazione

⁸⁹ «Ja, sagte der gute Vogt ganz listig und lustig, man kann den Fluß ganz und gar mit *Goethe* vergleichen. Jetzt geben Sie acht: die drei Bächlein, die von der Höhe des ungeheuren Urfelsen, der so mannigfaltige abwechselnde Bestandteile hat, nieder fließen und den Rhein bilden, der als Jünglingskind erst sprudelt, das sind die Musen, nämlich Wissenschaft, Kunst und Poesie [...] nun aber kommt noch der beste Vergleich: die Flüsse, die er aufnimmt: die Limmat, die Thur, die Reuß, die Ill, die Lauter, die Queich, lauter weibliche Flüsse, das sind die Liebschaften [...]» (B. Brentano, *Goethes Briefwechsel mit einem Kinde* [1835], cit. in H.J. Schneider, Hrsg., *Der Rhein. Eine Reise mit Geschichten und Gedichten*, Insel-Verlag, Frankfurt am Main-Leipzig 1997, pp. 213-214; trad. it.: Sì, disse il buon Vogt con fare divertito, si può senz'altro paragonare Goethe ad un fiume. Ora stia attenta: i tre ruscelli che si gettano giù dall'altezza dell'immensa roccia originaria, la quale ha delle parti così numerose e varie, e costituiscono il fiume Reno, il quale schiumeggia vivace come un fanciullo, questi ruscelli sono le muse, cioè la scienza, l'arte e la poesia [...] adesso però viene il paragone migliore: i fiumi che accoglie in sé: la Limmat, la Thur, la Reuss, la Ill, la Lauter e la Queich, tutti fiumi femminili, questi sono gli amori [...]). Mittner, tra l'altro, definisce Bettine Brentano un'«ondina»: «Era un'ondina. Sentiva il bisogno di correre lungo i fiumi, anelava di gettarvisi, nei musei si accorgeva soltanto dei tritoni e delle naiadi [...]» (L. Mittner, *Storia della letteratura tedesca*, vol. I, *Dal pietismo al romanticismo*, Einaudi, Torino 1960, p. 830).

presso i fiumi e le rive del paese natale («Zu euch, ihr Inseln! Bringt mich vielleicht, zu euch / mein Schutzgott einst; doch weicht mir aus treuem Sinn / auch da mein Neckar nicht mit seinen / lieblichen Wiesen und Uferweiden») ⁹⁰. Troveremo l'idea che il fiume conduca colui che lo segue al luogo giusto, riservatogli dal proprio destino, anche nella *Schöne Müllerin*. Tutto il ciclo è, infatti, calcato sui passi del viandante lungo il ruscello. Inizieremo la nostra indagine 'fluviale' con un *Lied* in cui il motivo del fiume si presenta come metafora della vita: *Der Strom*.

Der Strom

(D 565 – Unbekannt)

Mein Leben wälzt sich murrend fort,
Es steigt und fällt in krausen Wogen,
Hier bäumt es sich, jagt nieder dort
In wilden Zügen, hohen Bogen.

Doch nimmer findend, was es sucht,
und immer sehndend tost es weiter,
Unmutig rollt's auf steter Flucht,
Wird nimmer froh, wird nimmer heiter.

Das stille Tal, das grüne Feld
Durchrauscht es nun mit leisem Beben,
Sich Ruh' ersahnend, ruhige Welt,
Ergötzt es sich am ruhigen Leben.⁹¹

Il fiume

La mia vita scorre via con gran strepito
Sale in alto e ricade in onde increspate
Qua si impenna, là corre giù a precipizio
In slanci selvaggi, in alte arcate.

Per la valle quieta, per il verde campo
Risuona ora con lieve tremito,
nel desiderio ardente di pace, di un mondo
tranquillo, si allietta di una vita quieta.

Poiché non trova mai quello che cerca
E sempre anela, continua a strepitare,
scontenta, scorre sempre in fuga,
mai si rallegra, mai si rasserenà.*

Il *Lied* è stato scritto nel 1817 su un testo di cui non è stato possibile identificare l'autore, ma che probabilmente risale ad Albert Stadler, amico del compositore, al quale *Der Strom* effettivamente fu dedicato. Molti critici ritenevano la poesia scritta dallo stesso Schubert. Quella da Stadler è una delle tante separazioni che nel periodo di composizione di *Der Strom* occupano l'animo dell'artista e che trovano ripercussione sia nella scelta dei testi che nel 'Verzweiflungston' (tono di disperazione) che caratterizza molti *Lieder* di questo periodo. C'è una grande irrequietezza di fondo in questa composizione; l'immagine del fiume in piena che scorre impetuosamente è resa tangibile dall'accompagnamento del pianoforte,

⁹⁰ F. Hölderlin, *Der Neckar*, in Id., *Werke. Briefe. Dokumente*, cit., p. 82; trad. it. di L. Reitani, *Il Neckar*, cit., p. 217: «Isole, isole! Un giorno forse a voi mi / Porterà il mio Dio; ma anche allora, fedele, / Non scorderò il mio Neckar e i suoi / Dolci prati e le sue rive di salici».

⁹¹ Anonimo, *Der Strom* (1817), in F. Schubert, *The Complete Song Texts*, cit., p. 192; trad. it. di C. Lo Presti, *Il fiume*, in Id., *Franz Schubert. Il viandante e gli inferi. Trasformazione del mito nel Lied schubertiano*, cit., p. 131.

accompagnamento attraverso il quale la voce deve faticosamente farsi strada da quanto è tormentoso⁹².

Vom ersten Auftakt an herrscht jagende Unruhe. Aufgewühlt und an der belastenden Ruhelosigkeit des Daseins leidend, lässt Schubert das *Lied* rasend vorwärtstreiben und reißt den Hörer in die leidenschaftliche Klage hinein.⁹³

Fin dalla prima battuta regna un'irrequietezza frenetica. Agitato, soffrendo di una pesante irrequietezza dell'essere, Schubert spinge in avanti il *Lied* e tira dentro a questo lamento appassionato anche l'ascoltatore.

Viene spontaneo il paragone con il *Santo nudo* di Wackenroder che faticosamente è costretto a girare in eterno la ruota del tempo, accompagnato dal rumore assordante di uno *Strom* vorticoso. Non è il dolce e amabile *Bächlein* che incontreremo nella *Schöne Müllerin*; piuttosto è imparentato con l'irrequieto e sotterraneo movimento musicale di un *Lied* come *Auf dem Flusse* nella *Winterreise*. Anche il protagonista del *Lied*, come il santo nudo, non riesce a fermarsi, anche se vorrebbe la *Ruhe*. Il gioco vorticoso delle onde si svolge fra le due mani al pianoforte in quartine isocrone, fluendo in su e in giù come l'acqua del fiume. Qualsiasi monotonia viene evitata attraverso repentini e continui cambiamenti di tonalità. La voce cantante non è melodica ma ricca di ampi salti di ottava e anche di decima, oltre che a frasi spezzate.

Il potenziale infero racchiuso nelle figurazioni del pianoforte in *Der Strom* troverà espressione negli scatti perturbanti del basso in *Auf dem Flusse*⁹⁴.

Auf dem Strom
(D 943 – Ludwig Rellstab)

Nimm die letzten Abschiedsküsse,
Und die wehenden, die Grüße,
Die ich noch ans Ufer sende,
Eh' dein Fuß sich scheidend wende!
Schon wird von des Stromes Wogen
Rasch der Nachen fortgezogen,
Doch den tränen dunklen Blick
Zieht die Sehnsucht stets zurück.

Sul fiume

Prendi gli ultimi baci d'addio
E il soffio dei saluti
Che ancora mando verso la riva
Prima che il tuo piede, congedandosi, volti direzione!
Già la barca viene trascinata rapidamente
Dalle onde del fiume,
ma lo sguardo oscurato dalle lacrime
rimane, trattenuto dal desiderio.

⁹² Cfr. C. Lo Presti, *Franz Schubert. Il viandante e gli inferi. Trasformazione del mito nel Lied schuberiano*, cit., p. 132.

⁹³ D. Fischer-Dieskau, *Auf den Spuren der Schubertlieder. Werden, Wesen, Wirkung*, cit., p. 202.

⁹⁴ C. Lo Presti, *Franz Schubert. Il viandante e gli inferi. Trasformazione del mito nel Lied schubertiano*, cit., p. 132.

Seht, wie flieht der Strand vorüber,
 Und wie drängt es mich hinüber,
 Zieht mich unnennbare Banden,
 An der Hütte dort zu landen,
 In der Laube dort zu weilen;
 Doch des Stromes Wellen eilen
 Weiter ohne Rast und Ruh,
 Führen mich dem Weltmeer zu!

Und so trägt mich denn die Welle
 Fort mit unerflehter Schnelle.
 Ach, schon ist die Flut verschwunden
 Wo ich selig sie gefunden!
 Ewig hin, ihr Wonnetage!

Hoffnungslos verhallt die Klage
 Um das schöne Heimatland
 Wo ich ihre Liebe fand.
 Ach, vor jener dunklen Wüste,
 Fern von jeder heitern Küste
 Wo kein Eiland zu erschauen,
 O, wie fasst mich zitternd Grauen!
 Wehmutstränen sanft zu bringen,
 Kann kein Lied vom Ufer dringen;
 Nur der Sturm weht kalt daher
 Durch das grau gehobne Meer!

Kann des Auges sehndend Schweifen
 Keine Ufer mehr ergreifen,
 Nun so schau ich zu den Sternen
 Auf in jenen heil'gen Fernen!
 Ach, bei ihrem milden Scheine
 Nannt' ich sie zuerst die Meine
 Dort vielleicht, o tröstend Glück!
 Dort begegn' ich ihrem Blick!⁹⁵

Guardate come la spiaggia fugge via,
 e come mi sento spinto
 da invisibili legami
 ad approdare là, vicino alla capanna,
 e restare là sotto la pergola –
 ma le onde del fiume scorrono in avanti
 senza fermarsi
 e mi conducono verso l'oceano!

E così l'onda mi porta
 via troppo velocemente.
 Ah, già son sparite le acque
 Dove l'avevo incontrata!
 Trascorsi per sempre i giorni della voluttà!

Senza speranza svanisce il mio lamento
 Per la bella patria
 Dove trovai l'amore.
 Ah, davanti a quel deserto oscuro,
 lontano da ogni costa serena
 Dove non si vede nessun'isola –
 Oh, come mi sento tremare dal terrore!
 Nessuna canzone dalla riva mi giunge
 Per portare dolci lacrime di nostalgia,
 soltanto la fredda tempesta soffia
 attraverso il grigiore del mare agitato!

Se l'occhio bramante
 Non trova più la riva
 Allora alzo lo sguardo verso le stelle
 Sacre e lontane!
 Ah, nella loro dolce luce
 L'ho chiamata "Mia" per la prima volta.
 Lassù, forse, o felice consolazione,
 incontrerò ancora il suo sguardo!

Auf dem Strom occupa una posizione a sé all'interno della creazione liederistica schubertiana. Il *Lied*, su testo di Rellstab, è stato scritto nel marzo del 1828, l'anno della morte del compositore, ed è *tout à fait* un *Abschiedslied*. *Auf dem Strom* era stato concepito per il concerto, e come *Der Hirt auf dem Felsen* (D 965, 1828), per voce di soprano, clarinetto e pianoforte, prevede l'accompagnamento di due strumenti alla voce cantante. È il corno che in questo *Lied* dialoga con la voce del cantante. Mentre *Der Hirt auf dem Felsen* possiede un carattere più

⁹⁵ L. Rellstab, *Auf dem Strom*, in F. Schubert, *The Complete Song Texts*, cit., p. 342.

concertistico, *Auf dem Strom* è mantenuto in uno stile molto *liedhaft* (cantabile). Se confrontiamo la melodia con quella del *Lied* analizzato precedentemente, *Der Strom*, vediamo come qui l'acqua scorre sì ininterrottamente, ma non minaccia quasi di sopraffare la voce, bensì si prepara fin dall'introduzione a trasportarla dolcemente. È una melodia estremamente cantabile, simile a in *Der Fluss* (D 693) che vedremo fra poco. Al pianoforte spetta la parte maggiore nell'accompagnamento, il *Waldhorn* (corno) invece dialoga e commenta la voce cantante, talvolta trasformandosi nella sua eco oppure anticipandola, di modo che la voce sembra quasi l'eco del corno. L'idea dell'eco fra voce e strumento a fiato è molto sviluppata proprio in *Der Hirt auf dem Felsen*, dove anche il testo è in sintonia con quest'effetto 'realistico' («Wenn auf dem höchsten Fels ich steh' / [...] und singe / Fern aus dem tiefen dunklen Tal / Schwingt sich empor der Widerhall / Der Klüfte. Je weiter meine Stimme dringt, / Je heller sie mir widerklingt / Von unten»⁹⁶). Le tre voci musicali – canto, pianoforte e strumento a fiato – si trovano in queste composizioni in perfetto equilibrio, proprio come se fossero persone che dialogano, rispettando ognuna sia la propria parte che quella dell'altra, alternandosi, circondandosi giocosamente o (soprattutto nel caso del pianoforte) fornendo lo sfondo 'liquido', il fluire del fiume, sul quale la voce dell'uomo che si allontana dalla donna amata scivola come la stessa barca sull'acqua. L'eco che si espande sulle acque fa, naturalmente, tornare in mente ancora l'idea della barcarola veneziana. Il fiume in questo *Lied* potrebbe esser visto, secondo Fischer-Dieskau, come *Lethe*⁹⁷, simbolo dell'estremo congedo, dato che pochi mesi dopo Schubert stesso dovette oltrepassare quel grande fiume che divide la vita dalla morte. Alcune parti del testo ricordano il paesaggio desolato della *Winterreise* («Ach vor jener dunklen Wüste / [...] O wie faßt mich zitternd Grauen! [...] Nur der Sturm weht kalt daher / durch das grau gehobne Meer»), ma è significativo come Schubert abbia trovato, mesi dopo la stesura del suo ciclo 'invernale', un tono così melodioso per esprimere un messaggio così triste. Al compositore che con *Auf dem Strom* aveva, per così dire, aperta una nuova strada 'concertistica' al *Lied*, non rimase in questo campo che il tempo per scrivere *Der Hirt auf dem Felsen* ma saranno i compositori dopo di lui che svilupperanno il *Lied* accompagnato da più strumenti, prime fra tutte, forse, le famose composizioni mahleriane per voce ed orchestra.

⁹⁶W. Müller, *Der Hirt auf dem Felsen* (D 965; 1828), cit., pp. 335-336; trad. it. di E. Battaglia, *Il pastore sulla rupe*, in V. Valente (a cura di), *Il libro dei Lieder...*, cit., p. 123: «Quando sulla più alta rupe me ne sto, / [...] e canto / Lungi dalla profonda valle oscura / si leva vibrante l'eco / dai crepacci. Più la mia voce si spinge lontano, / più nitida mi ritorna indietro / dalla valle».

⁹⁷D. Fischer-Dieskau, *Auf den Spuren der Schubertlieder. Werden, Wesen, Wirkung*, cit., p. 470.

Si tratta di un *Lied* scritto su un testo di Mayrhofer, anch'esso composto nel 1817. Fu pubblicato insieme ad altri due *Lieder* 'acquatici' su poesie dello stesso poeta, *Der Schiffer* e *Wie Ulfru fischt*, di cui abbiamo già parlato. Secondo Fischer-Dieskau, la descrizione del paesaggio fluviale nei pressi di Vienna in questo *Lied* è ancora oggi caratteristica per quella regione⁹⁸:

Auf der Donau

(D553 – Johann Mayrhofer)

Auf der Wellen Spiegel schwimmt der Kahn,
alte Burgen ragen himmelan,
Tannenwälder rauschen geistergleich
Und das Herz im Busen wird uns weich.

Denn der Menschen Werke sinken all'
Wo ist Turm, wo Pforte, wo der Wall,
Wo sie selbst, die Starken, erzgeschirmt,
Die in Krieg und Jagden hingestürmt?

Trauriges Gestrüppe wuchert fort,
Während frommer Sage Kraft verdorr;
Und im kleinen Kahne wird uns bang,
Wellen drohn wie Zeiten Untergang.⁹⁹

Sul Danubio

Sullo specchio d'acqua scivola la barchetta,
alte fortezze s'innalzano al cielo,
boschi d'abeti stormiscono spettrali,
il cuore ci si intenerisce in petto.

Che l'opre dell'uomo rovinano tutte
Dov'è la torre, dove la porta, il bastione,
e dove loro, i valorosi in armatura,
all'assalto in guerra e in caccia? Dove? Dove?

Triste sterpaglia proliferata,
mentre la forza delle pie saghe declina:
nella barchetta il nostro cuore si spaura,
le onde incombono come il tramonto dei tempi.*

Si tratta, qui, di una descrizione veramente 'romantica' di una regione fluviale, come ce ne sono tante anche per il Reno, basti pensare alle *burgruinen* (rovine) di Friedrich Schlegel, o a *Childe Harold's Pilgrimage* (1812-1818) di Byron in cui le antiche mura, torri e rovine che fiancheggiano il fiume costituiscono un elemento letterario importante. Il tema è qui quello della contrapposizione fra l'uomo e le sue opere, e le forze inarrestabili della natura e del tempo. Il destino dell'uomo è simboleggiato dal fragile naviglio in preda alle onde. L'idea della *Vergänglichkeit*, diversamente che in una poesia come *An den Mond* di Goethe, viene qui trattata con un certo pathos e un compiacimento per la *Auflösung* tipici della poesia di Mayrhofer. La lirica acquista un che di tragico se pensiamo che ventiquattro anni dopo il poeta ha tentato realmente di 'dissolversi' nelle onde del Danubio. Schubert, che era anch'egli affascinato dal tema della grandezza e della transitorietà, ha musicato il *Lied* mettendoci tutta la sua arte. Nell'accompagnamento del pianoforte Schubert anticipa la tecnica di Schumann e addirittura di Brahms, fondendo elementi figurativi e melodici¹⁰⁰. Il *Lied* si divide – anche musicalmente – in tre par-

⁹⁸ Ivi, p. 190.

⁹⁹ J. Mayrhofer, *Auf der Donau*, in Id., *Gedichte*, cit., pp. 42-43; trad. it. di E. Battaglia, *Sul Danubio*, in V. Valente (a cura di), *Il libro dei Lieder...*, cit., pp. 52-53.

¹⁰⁰ Cfr. D. Fischer-Dieskau, *Auf den Spuren der Schubertlieder. Werden, Wesen, Wirkung*, cit., pp. 190 e sgg.

ti, con una ripresa finale in cui una sola volta viene ripetuto l'iniziale motivo 'liquido' che dipinge il fluire dell'acqua. Ma nella ripresa il movimento fluido ritorna non nella tonalità iniziale, Mib Maggiore, bensì in una tonalità di colore più malinconica: in Fa minore. È importante questo 'non tornare' alla tonalità iniziale di un *Lied* che sarà poi centrale nella *Winterreise*. Nella parte centrale i suoni, mantenuti soprattutto nel registro basso, sono densi e incalzanti, ricchi di cromatismi discendenti tipici della composizione schubertiana. La fine è sancita dalla parola «Untergang» della voce di baritono e la discesa perturbante di cromatismi nel basso sembra «Im Nichts verklingend»¹⁰¹. Si potrebbe forse paragonare la fine di questo *Lied* con le ultime parole di *Auflösung* (D 807), *Lied* su testo di Mayrhofer ancora più cupo e perturbante: «Geh' unter Welt!»¹⁰² che Schubert fa ripetere ben tre volte alla voce cantante, accompagnandola con selvaggi accenti *sforzati* nel pianoforte.

Di nuovo torna nel *Lied Der Schiffer* (D 536), su una poesia sempre di Mayrhofer, il tema della vita e dell'esistenza umana paragonata al fragile naviglio sulle onde. Se in *Auf der Donau* l'atmosfera era per lo più malinconica, in *Der Schiffer* si ha l'impressione di qualcuno che accetta con un coraggio quasi arrabbiato il suo difficile cammino:

Der Schiffer
(D 536 – Johann Mayrhofer)

Il barcaiolo

Im Winde, im Sturme befahr' ich den Fluß,
Die Kleider durchweicht der Regen im Guß;
Ich lenke-ich peitsche mit mächtigem Schlag
Die Wellen, erhoffend mir heiteren Tag.

Nel vento, nella tempesta mi imbarco sul fiume,
I vestiti bagnati, sotto la pioggia dirompente;
conduco e frusto con colpi potenti
le onde, sperando in tempo sereno.

Die Fluthen, sie jagen das schwankende Schiff,
Es drohet der Strudel, es drohet der Riff,
Gesteine entkollern den felsigen Höh'n,
Und Fichten, sie sausen wie Geistergestöh'n.

Le onde selvagge danno la caccia alla nave barcollante,
minaccia la corrente, minaccia la scogliera.
Pietre rotolano giù da alture rocciose,
e abeti sibilano con gemiti spettrali.

So musste es kommen-ich hab es gewollt,
Ich hasse ein Leben behaglich entrollt;
Und schlängen die Fluthen den dröhnenden Kahn,
Ich priese noch immer die eigne Bahn.

Così doveva andare, l'ho voluto io,
odio una vita che trascorre comodamente.
E se anche le onde inghiottissero la mia barca,
ancora sarei felice della mia strada!

Es tose des Wassers unmächtiger Zorn,
Dem Herzen entquillet ein seliger Born,
Die Nerven erfrischend-o himmlische Lust!
Dem Sturme gebiethen mit männlicher Brust.¹⁰³

Infuri pure l'ira feroce delle acque
Dal cuore sgorga una sorgente beata
Che ristora i nervi – o voluttà celeste!
Affrontare la tempesta col cuore coraggioso!

¹⁰¹ Cfr. A. Bauni, W. Oehlmann, K. Sprau, K.H. Stahmer (Hrsgg.), *Reclams Liedführer*, cit., p. 238; trad. it.: spegnersi nel nulla.

¹⁰² J. Mayrhofer, *Auflösung*, in Id., *Gedichte*, cit., p. 110; trad. it. di E. Battaglia, *Dissoluzione*, in V. Valente (a cura di), *Il libro dei Lieder...*, cit., p. 54: «Tramonta, O mondo!».

¹⁰³ Cfr. J. Mayrhofer, *Der Schiffer*, in Id., *Gedichte*, cit., p. 112.

Viene spontaneo il paragone da un lato con il giovane Goethe (soprattutto *Wanderers Sturmlied*, 1772) che misura le proprie forze titaniche con quelle del cosmo in tempesta¹⁰⁴, e dall'altro quello con il coraggio del viandante solitario della *Winterreise* che forse meglio si esprime proprio nel *Lied* intitolato *Mut* («Fegt der Schnee mir ins Gesicht, schüttl ich ihn herunter [...] lustig in die Welt hinein, gegen Wind und Wetter, will kein Gott auf Erden sein, sind wir selber Götter!»)¹⁰⁵. Torna qui anche il motivo dell'*Unwetter*, della pioggia e del freddo che abbiamo già incontrato in *Wie Ulfru fischt*, dove aveva una netta valenza politica. Lo stesso vale sicuramente per *Der Schiffer*, visto che entrambi i *Lieder* sono stati composti nel 1817 e fanno parte dello stesso *Opus 21*. Troviamo quindi l'inverno politico della Restaurazione che come motivo segreto sottostà al secondo ciclo mülleriano del 1827 già dieci anni prima, anche se in maniera più nascosta. Tutta la poesia sembra letteralmente impregnata d'acqua, la pioggia che inzuppa i vestiti del navigatore e il fiume vorticoso si uniscono in un unico rumore assordante. Diversamente che in *Der Strom*, dove l'irrequietezza del fiume e del viandante vengono espressi in maniera più sofferta e problematica, il che si traduce in una melodia difficile e poco orecchiabile, *Der Schiffer*, pur essendo un *Lied* irrequieto e dinamico, possiede una certa cantabilità quasi da *Volkslied* si tratta, infatti, di un 'semplice' *Lied* strofico. Anche questa volta lo scorrere del fiume viene 'disegnato' dall'accompagnamento del pianoforte che fluisce vorticosamente senza fermarsi mai. Le colorature brevi alla fine di ogni verso sembrano «Wasserspritzer»¹⁰⁶. Il *Lied* fu dedicato proprio al suo poeta, cioè a Mayrhofer stesso. C'è in qualche modo una continuità fra i due *Lieder Auf der Donau* e *Der Schiffer*:

Accostati, i due *Lieder* effigiano una situazione ed un carattere: da un lato, un mondo in dissoluzione – sono crollati i grandi ideali, gli eroi, i miti – che le onde e il tempo sommergeranno; dall'altro, l'eroe solitario, il poeta in persona che, orgoglioso della sua eticità, addita come alternativa la via ch'egli ha scelto per se stesso.¹⁰⁷

¹⁰⁴ Cfr. anche L. Mittner, *Storia della letteratura tedesca*, vol. I, *Dal Pietismo al Romanticismo*, cit.

¹⁰⁵ I. Bostrige, *Schubert's Winter Journey. Anatomy of an Obsession*, Alfred A. Knopf, New York 2015; trad. it. di V. Gorla, *Viaggio d'inverno di Schubert. Anatomia di un'ossessione*, il Saggiatore, Milano 2015, p. 117: «Se la neve mi vola in faccia / la scuoto via [...] Su, con gioia per il mondo // Contro vento e imperie, se non c'è nessun Dio sulla terra / noi stessi siamo Dei!».

¹⁰⁶ D. Fischer-Dieskau, *Auf den Spuren der Schubertlieder. Werden, Wesen, Wirkung*, cit., p. 191; trad. it.: spruzzi d'acqua.

¹⁰⁷ G. La Face Bianconi, *La casa del mugnaio...*, cit., p. 129.

Vorremmo proporre ora un piccolo confronto con un *Lied* dallo stesso titolo, *Der Schiffer*, di cui è autore Friedrich Schlegel. L'ambivalenza che risulta dalla molteplicità di titoli, in parte del tutto uguali, mostra la volontà ed il piacere della variazione infinita che caratterizza l'opera schubertiana. *Der Schiffer* (1820) di Friedrich Schlegel potrebbe essere musicalmente inserito nel nostro 'gruppo della barcarola' perché il ritmo di base di questo *Lied* è quello morbido-cullante in 6/8:

Der Schiffer

(D 694 – Friedrich Schlegel)

Friedlich lieg ich hingegossen,
lenke hin und her das Ruder
Atme kühl im Licht des Mondes,
Träume süß im stillen Mute;
Gleiten lass ich auch den Kahn,
Schau in die blanken Fluten,
Wo die Sterne lieblich schimmern,
Spiele wieder mit dem Ruder.

Saße doch das blonde Mägdlein
Vor mir auf dem Bänkchen ruhend,
Sänge schmachkend zarte Lieder!
Himmlich wär mir dann zu Mute;
Ließ mich necken von dem Kinde,
Wieder tändelnd mit der Guten.
Friedlich lieg ich hingegossen,
Träume süß im stillen Mute,
Atme kühl im Licht des Mondes
Führe hin und her das Ruder.¹⁰⁸

Il barcaiolo

Giaccio, beato, tutto disciolto,
portando il remo di qua e di là,
respirando l'aria fresca nella luce lunare,
sognando dolcemente, l'anima silenziosa;
lascio scivolare la mia barchetta,
guardando giù nelle lisce acque
dove brillano graziosamente le stelle,
gioco di nuovo con il remo.

Se soltanto davanti a me sulla panchina
sedesse la fanciulla bionda, riposando,
cantasse melodie tenere e languide!
Allora mi sentirei quasi in cielo,
mi lascerei ammaliare dalla bambina,
scherzando di nuovo con la Bella.
Giaccio, beato, tutto disciolto,
sognando dolcemente, l'anima silenziosa,
respirando l'aria fresca nella luce lunare,
portando il remo di qua e di là.

Se il protagonista della poesia di Mayrhofer è un navigatore pieno di volontà e forza che – nonostante tutto – continua a remare quasi contro corrente, lo *Schiffer* di Schlegel è un uomo che forse ha letto e fatto suo il capitoletto *Idylle über den Müßiggang* della *Lucinde* (1799). È tutto pace, tranquillità e godimento. Non esiste pensiero al di fuori del ritmo cullante della barca sull'acqua e l'abbandono assoluto all'ozio (mentre lo *Schiffer* di Mayrhofer aveva esclamato: «Ich hasse ein Leben behaglich entrollt!»). L'idea e il desiderio dell'amata sorge dal ritmo delle onde, ma non è motivo di inquietezza bensì di piacere e di abbandono. Il navigatore giace, «hingegossen», come se egli stesso facesse parte della natura fluida dell'acqua. È ciò che Bachelard chiama «la barque oisive» «barca

¹⁰⁸ F. Schlegel, *Der Schiffer* (1820), in F. Schubert, *The Complete Song Texts*, cit., p. 229.

oziosa»¹⁰⁹, la languida dolcezza nella beata solitudine di una barca cullata. Il motivo iniziale della *Vertonung* schubertiana – che è stato tante volte imitato da Hugo Wolf¹¹⁰ – si stende come il cielo azzurro su tutto il *Lied*. Quando il motivo iniziale ritorna alla fine, il cantante, invece di cantare, ha il permesso di «mugolare»; un effetto «realistico»¹¹¹, simile ad un'eco, cosa che succede solo questa volta in tutta la composizione schubertiana e che sottolinea il carattere di barcarola del *Lied*. Come le parole della poesia, anche i suoni giocano graziosamente. Il ritorno del motivo iniziale alla fine non è del tutto completo: mancano le quattro battute che contengono «den aufregenden Oktavensprung»¹¹².

Nel *Lied* 'fluviale' *Der Fluss* (1820), scritto su una poesia – come quella precedente – di Friedrich Schlegel, il *Fluss* non è tempestoso, né fa venire alla mente l'idea della *Vergänglichkeit*, ma è soprattutto 'specchio' naturale della bellezza.

Der Fluss
(D 693 – Friedrich Schlegel)

Il fiume

Wie rein Gesang sich windet
Durch wunderbarer Saitenspiele Rauschen,
Er selbst sich wiederfindet,
Wie auch die Weisen tauschen,
Dass neu entzückt die Hörer ewig lauschen.

Così come un puro canto cristallino
serpeggia attraverso lo scroscio
meraviglioso dei violini,
ritrovando se stesso, scambiandosi le melodie
e incantando eternamente gli ascoltatori,

So fließet mir gediegen
Die Silbermasse schlangen gleich gewunden,
Durch Büsche, die sich wiegen,
Vom Zauber süß gebunden,
Weil sie im Spiegel neu sich selbst gefunden.

così scorre soavemente
la massa argentea, sinuosa come un serpente
attraverso cespugli che si dondolano
ammaliati dalla magia
perché ritrovano se stessi rinnovati nello specchio d'acqua.

Wo Hügel sich so gerne
Und helle Wolken leise schwankend zeigen
Wenn fern schon matte Sterne
Aus blauer Tiefe steigen
Der Sonne trunkne Augen abwärts neigen.

Là dove colline e nuvole chiare
Amano mostrarsi, cullandosi lievemente
quando già da lontano
le stelle pallide montano da profondità azzurre,
e gli occhi ebbri del sole cominciano a chiudersi.

So schimmern alle Wesen
Den Umriss nach im kindlichen Gemüte
Dass zur Schönheit erlesen
Durch milder Götter Güte
In dem Kristall bewahrt die flücht'ge Blüte.¹¹³

Così tutte le creature
tracciano, brillando, il loro profilo nell'anima innocente
il quale, creato per la bellezza eterna,
grazie alla clemenza degli dei
conserva nel liquido cristallo il fugace fiore.

¹⁰⁹ G. Bachelard, *L'eau et les rêves*, cit., p. 150; trad. it. di M. Cohen Hems, A.C. Peduzzi, *Psicanalisi delle acque...*, cit., p. 155.

¹¹⁰ D. Fischer-Dieskau, *Auf den Spuren der Schubertlieder*, cit., p. 233.

¹¹¹ *Ibidem*.

¹¹² *Ibidem*; trad. it.: «eccitante salto di ottava».

¹¹³ F. Schlegel, *Der Fluss* (1820), in F. Schubert, *The Complete Song Texts*, cit., p. 228.

Il *Lied* è anche musicalmente diversissimo da quelli che finora abbiamo analizzato. Ancora una volta si vede come Schubert è in grado di cogliere sensibilmente le varie sfumature simboliche racchiuse nell'immagine del fiume. Se in *Der Strom* (1817) la voce cantante è tutt'altro che melodica, in *Der Fluss* invece la melodiosità della voce fa quasi pensare a Verdi¹¹⁴. È una voce innica, corrispondente al testo di Friedrich Schlegel che loda soprattutto la capacità del fiume di riflettere il bello, di 'rendere la bellezza in se stessa' («*Er selbst sich wiederfindet*»). La poesia di Schlegel ha qualcosa di misterioso e insieme solenne che fonde l'idea dell'arte con quella dell'acqua. Nella prima strofa il canto si confonde con l'immagine del fiume o è tutt'uno con essa: «*Wie rein Gesang sich windet, / Durch wunderbarer Saitenspiele Rauschen*». La voce, come il fiume, si fa strada attraverso lo 'scrosciare meraviglioso' degli strumenti musicali che come un'eco rimandano a lei la sua bellezza. Il canto-fiume, vero protagonista di questo *Lied*, viene da Schubert nobilitato con una voce veramente melodiosa, quasi, appunto, italiana, che si differenzia nettamente da altri componimenti in cui l'accompagnamento irrequieto e incalzante minaccia quasi di non far 'respirare' la melodia, come in *Der Strom* (D 565) dove la 'melodia poco melodiosa' esprime angoscia e paura di fronte al vorticoso fiume della vita e del tempo. *Der Fluss* invece sembra placido, il suo scorrere è continuo e armonioso e non vieta alle cose belle di specchiarsi innocentemente («*im kindlichen Gemüte*») sulla sua superficie. È, anzi, quasi una sospensione dello scorrere nel momento della contemplazione del bello. Tutte le creature si 'ritrovano' nello specchio liquido e in esso rendono eterna la loro fragilissima bellezza: «*In dem Kristall bewahrt die flücht'ge Blüte*». Sullo specchio liquido, naturale, che è del tutto diverso da quello di vetro, Bachelard insiste nel primo capitolo di *L'eau et les rêves*, sottolineando che è l'idea di una continuità, di una bellezza infinita a contraddistinguere il riflesso acquatico. E, come Schlegel, parla dell'"innocenza" che appartiene a questo riflesso:

L'eau sert à naturaliser notre image, à rendre un peu d'innocence et de naturel à l'orgueil de notre intime contemplation. Les miroirs sont des objets trop civilisés, trop maniables, trop géométriques [...] Le miroir de la fontaine est donc l'occasion d'une imagination ouverte [...] Devant l'eau qui réfléchit son image, Narcisse sent que sa beauté continue, qu'elle n'est pas achevée.¹¹⁵

L'acqua serve a naturalizzare la nostra immagine, a restituire un po' di innocenza e di naturalezza all'orgoglio della nostra intima contemplazione. Gli specchi sono oggetti troppo civilizzati, troppo maneggevoli, troppo geometrici [...] Lo specchio della fonte è pertanto l'occasione per un'immaginazione aperta [...] Di fronte all'acqua che riflette la sua immagine, Narciso sente che la sua bellezza continua, che non si è completata.*

¹¹⁴ D. Fischer-Dieskau, *Auf den Spuren der Schubertlieder. Werden, Wesen, Wirkung*, cit., p. 366.

¹¹⁵ G. Bachelard, *L'eau et les rêves*, cit., p. 32; trad. it. di M. Cohen Hemi, A.C. Peduzzi, *Psicanalisi delle acque...*, cit., p. 36.

Nel caso della poesia *Der Jüngling am Bache* (D 30, D 129, D 638) di Schiller, che ha dato luogo a tre *Vertonungen* in tre momenti diversi, abbiamo un'altro esempio della capricciosa, perturbante e quasi diabolica capacità schubertiana di variare, di scambiare, di ripetere testo e musica fino a quasi confondere l'ascoltatore. Se l'esempio dei due *Schiffer* presentava due diversi *Lieder* con due testi diversi, ma dal titolo identico, adesso siamo di fronte a tre variazioni liederistiche della stessa poesia. Una particolare importanza l'acquista la prima versione del 24 settembre 1812 (anche se Schubert iniziò a lavorarci già nel 1811), proprio perché essa «formal als das erste wirkliche *Lied* Schuberts angesehen werden kann»¹¹⁶. Le quattro strofe si trovano nella commedia schilleriana *Der Parasit* dall'opera francese di Picard (1803). Schiller è, infatti, dopo Goethe e Mayrhofer, il terzo poeta che Schubert ha musicato maggiormente, basti pensare a celebri composizioni come *Der Taucher* (D 77; 1813-1814), *Gruppe aus dem Tartarus*, op. 24 n. 1 (D 583; 1817), *Leichenfantasie* (D 7; 1811), *Sehnsucht* (D 52; 1813), op. 39 (D 636; 1819), *An den Frühling* (D 283; 1815), *Die Bürgschaft* (D 246; 1816). I *Lieder* su testi di Schiller sono comunque situati quasi tutti nella prima fase della creatività schubertiana. Consideriamo ora il testo di Schiller e come il tema del ruscello appare e varia nelle tre variazioni schubertiane. La cosa che, forse, salta di più all'orecchio al primo ascolto è il prevalere della tonalità maggiore nella prima, quella minore invece nella seconda e terza versione del *Lied*.

Der Jüngling am Bache
(D 30, D 129, D 638 – Friedrich Schiller)

An der Quelle saß ein Knabe,
Blumen wand er sich zum Kranz,
Und er sah sie fortgerissen
Treiben in der Wellen Tanz.
“Und so fliehen meine Tage
Wie die Quelle rastlos hin!
Und so bleichet meine Jugend,
Wie die Kränze schnell verblühn!

Fraget nicht, warum ich traure
In des Lebens Blütenzeit
Alles freuet sich und hoffet,
Wenn der Frühling sich erneut.
Aber diese tausend Stimmen
Der erwachenden Natur
Wecken in dem tiefen Busen
Mir den schweren Kummer nur.

Il giovane al ruscello

Il ragazzo sedeva alla fonte,
intrecciava una ghirlanda di fiori,
poi la osservò mentre trascinata via
sobbalzava nella danza delle onde.
“Così anche i miei giorni volano
via, come l'incessante corso del fiume!
E la mia giovinezza sbiadisce
Veloce come i fiori della ghirlanda!

Non mi chiedete perché io sia triste
Nel fiore dei miei anni!
Tutti gioiscono e sperano,
Quando primavera si rinnova.
Ma queste mille voci
Della natura al risveglio
Destano nel profondo del mio
Cuore solo profonda pena.

¹¹⁶D. Fischer-Dieskau, *Auf den Spuren der Schubertlieder*, cit., p. 45; trad. it.: può essere considerata formalmente il primo vero *Lied* schubertiano.

Was soll mir die Freude frommen,
Die der schöne Lenz mir beut?
Eine nur ist's, die ich suche,
Sie ist nah und ewig weit.
Sehnend breit ich meine Arme
Nach dem teuren Schattenbild,
Ach, ich kann es nicht erreichen,
Und das Herz bleibt ungestillt!

Komm herab, du schöne Holde,
Und verlaß dein stolzes Schloß!
Blumen, die der Lenz geboren,
Streu ich dir in deinen Schoß.
Horch, der Hain erschallt von Liedern,
Und die Quelle rieselt klar!
Raum ist in der kleinsten Hütte
Für ein glücklich liebend Paar.¹¹⁷

A che mi giova la gioia
Che m'offre la bella primavera?
Una e una soltanto io cerco,
ella è vicina ma eternamente distante.
Protendo bramoso le mie braccia
Verso l'amata eterea immagine,
ma ahimè non posso raggiungerla,
e il mio cuore non trova pace.

Vieni giù, o diletta bellezza,
e abbandona il fiero tuo castello!
Di fiori che la primavera ha creato
Voglio cospargere il tuo grembo.
Ascolta, nel bosco risuonano canti,
la fonte scorre allegramente!
Anche nella capanna più piccola
C'è spazio per una coppia d'amanti felici.*

Dal fiume ora si passa al ruscello. Avremmo forse potuto iniziare la nostra indagine 'fluviale' da quest'ultimo e passare – come nella natura – in seguito a *Strom* e *Fluss*. Tuttavia, visto che il prossimo capitolo del nostro lavoro è dedicato ai due cicli più famosi di Schubert, la *Schöne Müllerin* e la *Winterreis*, in uno di essi – nella *Schöne Müllerin*, appunto – il ruscello assume a presenza costante, fino a diventare il vero deuteragonista di tutta la vicenda, abbiamo scelto di trattare i *Bächlein* immediatamente prima di passare ai cicli mülleriani. L'associazione del giovane e del ruscello è quasi scontata: l'abbiamo incontrata in *Mahomets Gesang*, in cui Goethe usa proprio il neologismo «jünglingsfrisch»¹¹⁸ per descrivere la giovanile freschezza del ruscello. Il rumore mormorante dell'acqua stesa, e addirittura lo stesso suono della parola «eaux printanières»¹¹⁹, oltre che il suo aspetto giocoso e argenteo brillare, è per Bachelard sinonimo della freschezza e della giovinezza primaverili:

¹¹⁷ F. Schiller, *Der Jüngling am Bache* (1812), in F. Schubert, *The Complete Song Texts*, cit., p. 10; trad. it. di E. Battaglia, *Il giovane al ruscello*, in V. Valente (a cura di), *Il libro dei Lieder...*, cit., p. 125.

¹¹⁸ J.W. Goethe, *Mahomets Gesang*, in Id., *Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*, Bd. I, *Gedichte und Epen I*, cit., p. 42; trad. it. di D. Valeri, *Il canto di Maometto*, in J.W. Goethe, *Opere*, a cura di V. Santoli, cit., p. 1293: «Fresco fanciullo».

¹¹⁹ G. Bachelard, *L'eau et les rêves*, cit., p. 29; trad. it. di M. Cohen Hems, A.C. Peduzzi, *Psicanalisi delle acque...*, cit., p. 33: «acqua primaverile».

A aucun substantif plus fortement qu'à l'eau, l'adjectif *printainier* ne peut être associé. Pour une oreille française, il n'est pas de plus frais vocable que celui des *eaux printanières*. La fraîcheur imprègne le printemps par ses eaux ruisselantes: elle valorise toute la saison du renouveau.¹²⁰

L'aggettivo *primaverile* non potrebbe essere associato in maniera più efficace se non al sostantivo acqua. Per l'orecchio non vi è espressione più fresca di *acque primaverili*. La freschezza impregna la primavera con le sue acque ruscellanti, valorizza tutta la stagione con un rinnovamento.*

La primavera è tanto associata al *Jüngling* quanto al *Bach*. Esiste infatti un altro *Lied* (oltre al sempre schilleriano *An den Frühling*, che inizia proprio con le parole «Willkommen schöner Jüngling!»¹²¹, tanto per continuare a nominare l'infinita *Variationsreihe* schubertiana) dal titolo *Am Bach im Frühling* (D 361), su una poesia dell'amico Franz Schöber, del 1816, i cui primi versi fanno comunque già pensare alla *Winterreise*: «Du brachst sie nun, die kalte Rinde»¹²². In entrambe le poesie, sia in *Der Jüngling am Bache* che in *Am Bach im Frühling*, esiste tuttavia un contrasto fra la *Blüte* degli anni del protagonista e della stagione primaverile che lo circonda, e la tristezza interiore che lo logora («Allein, mit traurigem Gemüte / Tret ich wie sonst zu deiner Flut. / Der Erde allgemeine Blüte / Kommt meinem Herzen nicht zu gut»¹²³); egli non sente di appartenere al *Frühling* omerico, ma – con l'aiuto della *Vertonung* schubertiana – piuttosto a quello nietzschiano del *Rausch* dionisiaco-musicale.

Abbiamo visto come il tema della primavera classica che si tramuta in inverno ossianico costituisce l'asse centrale del *Werther*; anche il protagonista del romanzo giovanile goethiano è, nella prima parte dell'opera, un *Jüngling am Bache im Frühling*, basti pensare alla famosa lettera del 10 maggio in cui Werther giace proprio «am fallenden Bache»¹²⁴; ma soprattutto il *Werther* ci ricorda quel gesto perturbante del giovane di gettare i fiori nel fiume e di guardarli allontanarsi. Come abbiamo visto nel capitolo precedente, la tematica primaverile contiene già *in nuce* quella invernale, *eros* e *tanathos* risultano, nel *Werther*, inestricabilmente legati. Anche Schubert, come ben sappiamo, unisce con predilezione la giovi-

¹²⁰ Ivi, p. 43; trad. it. di ivi, p. 46.

¹²¹ F. Schiller, *An den Frühling*, in F. Schubert, *The Complete Song Texts*, cit., p. 172; trad. it. di E. Battaglia, *Alla primavera*, in V. Valente (a cura di), *Il libro dei Lieder...*, cit., p. 25: «Benvenuto, bel giovane!».

¹²² F. Schöber, *Am Bach im Frühling*, in F. Schubert, *The Complete Song Texts*, cit., p. 168; trad. it. di E. Battaglia, *Al ruscello in primavera*, in V. Valente (a cura di), *Il libro dei Lieder...*, cit., p. 19: «Ecco, hai infranto la gelida crosta».

¹²³ *Ibidem*; trad. it. *ibidem*: «Solitario, triste nell'animo mio, / mi avvicino come allora ai tuoi flutti. / La terra che d'intorno fiorisce / non è di conforto al mio cuore».

¹²⁴ J.W. Goethe, *Die Leiden des jungen Werther*, in Id., *Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*, Bd. VI, *Romane und Novellen I*, cit., p. 9; trad. it. di A. Spaini, *I dolori del giovane Werther*, cit., p. 10: «lungo il ruscello scrosciante».

nezza amorosa alla morte, basti pensare alla celeberrima composizione *Der Tod und das Mädchen* (1817), oppure al meno famoso *Der Jüngling und der Tod* (1817) in cui l'elemento dionisiaco-notturno prevale nettamente su quello diurno-primaverile.

La prima versione di *Der Jüngling am Bache*, in Fa Maggiore, presenta una struttura che mantiene le quattro strofe, variandole all'interno secondo la tematica poetica. Così, ad esempio, quando viene nominato l'arrivo della primavera («wenn der Frühling sich erneut») il pianoforte disegna una figura veloce e giocosa, mentre quando si parla del desiderio dell'amata lontana e della tristezza interiore («Wecken in dem tiefen Busen / Mir den schweren Kummer nur»), la melodia, facendosi più cupa, si sposta alla tonalità Re Minore. Anche se l'accompagnamento del pianoforte non è ancora così sviluppato, il *Lied* presenta già la tipica calligrafia schubertiana. Nella seconda versione del 1815, Schubert mantiene la forma strofica, variando la prima versione e trasportandola interamente nella tonalità minore. Prevalgono adesso la tristezza e il languore del fanciullo rispetto alla primavera fiorente. L'accompagnamento del pianoforte si fa, nel *Lied* del 1815, più fluido, scorrevole e continuo, cominciando a mimetizzare l'idea del ruscello. Nel 1819 Schubert prende un'ultima volta in mano il testo e il *Lied*, il più famoso delle tre versioni, diventa adesso una composizione matura e profonda: *Der Jüngling am Bache* del 1819 si configura come un «abgründig schwermütiges, von dunkler Harmoniefülle getragenes Gesangstück, das schon auf die großartige Tristesse von Schuberts Spätlyrik vorausweist»¹²⁵. Sono quattro strofe identiche come nella seconda versione, introdotte e seguite da un piccolo *Vor-* e *Nachspiel* del pianoforte. La stessa melodia ritorna quattro volte (da vero *Lied* strofico), ma non è una melodia dal tono 'popolare' come in *Wie Ulfru fischt*, ad esempio, bensì complessa, ricca di cambiamenti interiori fra 'piano' e 'forte' che lascia molto spazio interpretativo al cantante. Nel momento in cui entra la voce cantante, il pianoforte comincia a disegnare il movimento continuo e ondeggiante del ruscello. La lirica di Schiller, di per sé forse non particolarmente originale e profonda, si tramuta così, nobilitata dalla musica schubertiana, in un componimento denso e complesso.

¹²⁵ Cfr. A. Bauni, W. Oehlmann, K. Sprau, K.H. Stahmer (Hrsgg.), *Reclams Liedführer*, cit., p. 204; trad. it.: un canto abissale, malinconico, supportato da un'abbondanza di armonie oscure che presagisce già la meravigliosa *tristesse* della tarda lirica schubertiana.

Der Jüngling an der Quelle
(D300 – Johann Gaudenz von Salis)

Leise rieselnder Quell!
Ihr wallenden flispernden Pappeln!
Euer Schlummergeräusch
Wecket die Liebe nur auf.

Linderung sucht' ich bei euch
Und sie zu vergessen die Spröde
Ach, und Blätter und Bach
Seufzen, Louise, dir nach!
Louise! Louise!¹²⁶

Il giovane alla fonte

O fonte che stilli con lieve mormorio!
O pioppi che ondeggiate e stormite!
Il vostro assonante bisbiglio
Può risvegliare solo l'amore.

Da voi cercai lenimento
Per dimenticarla, la ritrosa;
ma ahimè, le frasche e il torrente,
sospirano il tuo nome,
Luisa.*

Il titolo di questo *Lied* presenta di nuovo una sorprendente somiglianza con quelli precedenti. *Bach e Quelle* sono spesso sinonimi o vengono usati alternativamente; come si è visto, anche la poesia precedente iniziava «an der Quelle saß ein Knabe». Il motivo è, naturalmente, anche mitologico, basti pensare ai tanti esempi nell'arte figurativa che presentano uno *Jüngling am Bach*, e non solo Narciso.

Il *Lied* è stato composto su una poesia di Johann Gaudenz von Salis. Schubert ha aggiunto, però, il nome «Louise». La poesia presenta certe caratteristiche 'acustiche' di una graziosità 'naturale' – come il «rieseln» piano ma continuo della sorgente e il «wallen» e «flisperm» dei pioppi – che ha ispirato al compositore una melodia altrettanto misteriosamente graziosa. Sia il testo, sia la musica si basano sull'elemento acustico, quasi da ninnananna, in cui si fondono lo scrosciare leggero dell'acqua ed il dolce fruscio delle foglie dei pioppi. Tutta la natura sembra animata, parla. In questo il *Lied* anticipa il ruscello della *Schöne Müllerin* che fin dall'inizio seduce con il suo *Rauschen* il mugnaio. Proprio a quest'elemento acustico-musicale del *Bächlein* nel primo ciclo mülleriano sarà dedicato il prossimo capitolo del nostro studio. Nella *Winterreise* invece sarà il *Rauschen* dei tigli a sedurre il viandante. *Blätter e Bach* possiedono, infatti, nella liederistica romantica una simile capacità narcotica di attrarre verso un *ewiger Schlaf* (sonno eterno) colui che li ascolta. La *Vertonung* schubertiana si basa soprattutto sul movimento ininterrotto di sedicesimi nell'accompagnamento del pianoforte che mima il *Rauschen* tanto dell'acqua, quanto delle foglie. La melodia è come misteriosamente trattenuta dietro a questo dolce movimento continuo che inizia prima che la voce cominci a cantare e continua anche dopo, così da dare veramente l'idea dell'infinito. Le note sembrano, infatti, gocce che salgono, scendono e risalgono in un ciclo che non si arresta mai. La dolce esclamazione finale «Louise! Louise!» sem-

¹²⁶ J.G.F. Salis-Seewis, *Der Jüngling an der Quelle* (1815), in F. Schubert, *The Complete Song Texts*, cit., p. 192; trad. it. di E. Battaglia, *Il giovane alla fonte*, in V. Valente (a cura di), *Il libro dei Lieder...*, cit., p. 125.

bra come scivolare via sulle onde del ruscello. Non c'è veemenza o passione in quest'esclamazione; è quasi più un saluto di buonanotte che ritorna due volte, come un'eco. Dietrich Fischer-Dieskau descrive il *Lied* come «hin-reißend schön»¹²⁷.

Il *Lied Liebesbotschaft*, scritto su una poesia di Rellstab, è il primo dell'ultimo ciclo schubertiano *Schwanengesang* (D 957) ed è l'ultimo vero *Wasserlied* del compositore:

Liebesbotschaft

Rauschendes Bächlein,
So silbern und hell,
Eilst zur Geliebten
So munter und schnell?
Ach, trautes Bächlein,
Mein Bote sei du;
Bringe die Grüße
Des Fernen ihr zu.

All ihre Blumen,
Im Garten gepflegt,
Die sie so lieblich
Am Busen trägt,
Und ihre Rosen
In purpurner Glut,
Bächlein erquicke
Mit kühlender Flut.

Wenn sie am Ufer
In Träume versenkt,
Meiner gedenkend
Das Köpfchen hängt,
Tröste die Süße
Mit freundlichem Blick,
Denn der Geliebte
Kehrt bald zurück.

Neigt sich die Sonne
Mit rötlichem Schein,
Wege das Liebchen
In Schlummer ein.
Rausche sie murmelnd
In süße Ruh,
Flüstere ihr Träume
Der Liebe zu.¹²⁸

Messaggio d'amore

Ruscelletto scrociante,
argenteo e chiaro,
corri forse dalla mia amata,
così rapido e allegro?
Ah, amato ruscelletto,
fammi da messaggero,
portale i saluti
del suo amato lontano.

I fiori raccolti
in giardino che lei
si graziosamente
porta al petto,
le sue rose
dal purpureo splendore:
devi ristorarli, ruscelletto,
con le tue fresche acque.

Quando viene alle tue rive
rapita in sogno,
pensando a me
col capo chino,
conforta la dolce fanciulla
con uno sguardo amico:
il suo amato, infatti,
tornerà presto da lei.

Quando il sole declina
in rosseggiante chiarore,
culla il sonno
del mio tesoro,
mormorale fruscianti
ninnenanne
e sussurrare
sogni d'amore.*

¹²⁷ D. Fischer-Dieskau, *Auf den Spuren der Schubertlieder*, cit., p. 133.

¹²⁸ L. Rellstab, *Liebesbotschaft* (1828), in F. Schubert, *Franz Schubert. The Complete Song Texts*, cit., p. 349; trad. it. di E. Battaglia, *Messaggero d'amore*, in V. Valente (a cura di), *Il libro dei Lieder...*, cit., p. 390.

In questa poesia il ruscello diventa una sorta di messaggero fra il cantante e la sua amata. Questo motivo è (come vedremo fra poco) fondamentale anche nella *Schöne Müllerin*, dove il protagonista si rivolge in continuazione al suo *Bächlein* per chiedere consigli, risposte o consolazione. L'acqua acquista veramente una voce, il suo mormorare e scrosciare è capace, nella fantasia dell'amante, di portare i suoi saluti alla donna, di consolarla e di addormentarla.

La *Vertonung* schubertiana è una melodia graziosa, trasportata da un movimento ondeggiante continuo. Non è una figura di sedicesimi come in *Auf dem Wasser zu singen*, bensì di trentaduesimi, figura che esalta ancor più il veloce e argenteo fluire e brillare del ruscello: «*Liebesbotschaft* lässt das Bächlein in silbrig glitzerndem Arpeggienspiel rauschen und murmeln, der Klavierbass wird zu einer selbstständigen, mit der Gesangsmelodie duettierenden Stimme»¹²⁹.

La tonalità di base del *Lied* è Sol Maggiore, tonalità capace di esprimere un «sanfte und ruhige Bewegung des Herzens»¹³⁰, ma ci sono anche cambiamenti in altre tonalità, come Re Minore nella seconda strofa e La Minore nella terza, che poi riporta alla melodia iniziale. Importante è anche l'effetto di eco del pianoforte dopo le prime quattro righe, che nella seconda strofa manca ma che nella terza ritorna di nuovo. Il motivo più importante è tuttavia quello del ruscello che è uno dei più ricorrenti nella liederistica romantica e in particolare in Schubert. E, dato che questo *Bächlein* di *Liebesbotschaft* è l'ultimo ad essere 'disegnato' musicalmente dal compositore viennese, esso acquista per noi una particolare importanza.

In *Liebesbotschaft* l'accompagnamento ruscillante consueto è impreziosito dalle tinnule note ribattute, tanto ricche di insinuazioni analogiche. Lo scorrere senza requie, limitato al disegno pianistico, è suscettibile, quando il senso lo richieda, di ingenerare polifonie espressive, di infittirsi d'inclusioni melodiche, o impuntature cromatiche, e di sollecitare, nel settore grave, echi struggenti talvolta, talvolta allegre minacce torrentizie.¹³¹

Abbiamo preso in considerazione nove *Lieder* schubertiani su fiumi e ruscelli, eppure si tratta soltanto di una minima parte delle sue composizioni 'fluviali'. Abbiamo cercato di sottolineare l'infinita varietà dei fiumi e ruscelli schubertiani; come le acque irrequiete e minacciose di *Der*

¹²⁹ Cfr. A. Bauni, W. Oehlmann, K. Sprau, K.H. Stahmer (Hrsgg.), *Reclams Liedführer*, cit., p. 291; trad. it.: *Liebesbotschaft* fa scrosciare e mormorare il ruscello in un gioco luccicante d'arpeggi argentei, il basso del pianoforte diventa una voce autonoma che duetta con la melodia cantante.

¹³⁰ Cfr. W. Dürr, A. Krause (Hrsgg.), *Schubert Handbuch. Ungekürzte Sonderausgabe*, cit., p. 259; trad. it.: fluire dolce e tranquillo del cuore.

¹³¹ M. Bortolotto, *Introduzione al Lied romantico*, cit., p. 90.

Strom o *Der Schiffer*, ad esempio, si facciano limpide, placide e trasparenti in *Der Fluss*, o come le sorgenti e i ruscelli con la loro melodia sveglino l'amore e la *Sehnsucht* di chi li ascolta; in altri invece viene evocata soprattutto l'idea della *Vergänglichkeit*. Non esiste un solo significato, un solo motivo fluviale in Schubert, bensì una molteplicità indescrivibile di forme ritmico-musicali e simbologie nascoste. Tuttavia, la musica 'acquatica' di Schubert è *unverwechselbar* (inconfondibile), egli ha inventato, proprio per i suoi *Bächlein*, un nuovo rapporto fra voce e accompagnamento:

Ma, nel musicista austriaco per eccellenza, saranno soprattutto i ruscelli e i torrenti: di cui non si conobbe prima, né più si ottenne di poi, un'altrettale trasfigurazione in musica [...] Per essi, Schubert inventa un pianismo nuovo, un nuovo rapporto con la voce: il più spesso essa si inquadra in movenze paesane, mentre il pianoforte scorre in precisi disegni, in movimenti continui che hanno la nettezza strumentale di un preludio bachiano e il segreto fuoco dello *Schwung* romantico [...] Neppure i più semplici *Lieder* di ruscelli, di un perfetto strofismo, saranno da considerare musica ingenua: l'acqua in Schubert ha la stessa natura che in Novalis: è una «fiamma umida».¹³²

Nell'ultimo capitolo della nostra monografia vedremo come Schubert è riuscito, nel famoso *Liederzyklus* della *Schöne Müllerin*, a variare tante volte lo stesso motivo del *Bächlein*, motivo poetico-musicale centrale in tutto il ciclo. Attraverso figurazioni nell'accompagnamento sempre nuove e variate, il ruscello non scorre mai nello stesso modo, ma adatta sottilmente e sensibilmente la sua voce allo svolgersi del complesso 'dramma interiore' del protagonista.

¹³² Ivi, pp. 89-90.

3
SCHUBERT NOTTURNO

Schubert non è soltanto compositore ‘acquatico’, è anche compositore ‘notturno’. Come abbiamo già sottolineato nel capitolo precedente, egli è un «Nachtgeweihter»¹ al pari del Tristano wagneriano.

Basta dare un’occhiata rapida ai titoli del grande caleidoscopio liedistico schubertiano per accorgersi subito della ricorrenza quasi ossessiva di termini ‘notturni’: *Nachtgesang* (D 119, 1814), *Die Mondnacht* (D 238, 1815), *Die Mainacht* (D 194, 1815), *Die Sommernacht* (D 289, 1815), *Die Herbstnacht* (D 404, 1816), *In der Mitternacht* (D 464, 1816), *An den Schlaf* (D 447, 1816), *An den Mond in einer Herbstnacht* (D 614, 1818), *Die Sternennächte* (D 670, 1819), *Nachtstück* (D 672, 1819), *Nachthymne* (D 687, 1820), *Die Nacht* (D 983 c, 1822), *Nacht und Träume* (D 827, 1822), *Nachtviolen* (D 752, 1822), *Wanderers Nachtlied* (D 768, 1822).

La notte ci appare come una costante amica, musa – forse amante – del compositore. Nel suo capitolo sulle ‘acque composite’, Bachelard parla dell’affinità ‘sostanziale’ e dell’unione misteriosa fra acqua e notte:

Si la Nuit est personnifiée, elle est une déesse à qui rien ne résiste, qui enveloppe tout, qui cache tout; elle est la déesse du Voile. Cependant, la rêverie des matières est une rêverie si naturelle et si invincible que l’imagination accepte assez communément le rêve d’une nuit active, d’une nuit pénétrante, d’une nuit insinuante, d’une nuit qui entre dans la matière des choses.

Se la Notte viene personificata, sarà una dea cui nulla può resistere, che avvolge ogni cosa, che nasconde ogni cosa; sarà la dea del Velo. La *rêverie* della materia, tuttavia, è una *rêverie* così naturale e così invincibile che l’immaginazione accetta normalmente il sogno di una notte attiva, di una notte penetrante, di una notte insinuante, di una notte che entra nella materia delle cose.

¹ R. Wagner, *Tristan und Isolde. Textbuch mit Varianten der Partitur* (1865), hrsg. von E. Voss, Reclam, Stuttgart 2003, p. 60; trad. it. di F. Serpa, *Tristano e Isotta*, programma di sala della stagione lirica 1988/1989, Teatro Comunale di Firenze, p. 59: «consacrato alla notte».

Alors [...] la Nuit est de la nuit, la nuit est une substance, la nuit est la matière nocturne. La nuit est saisie par l'imagination matérielle. Et comme l'eau est la substance qui s'offre le mieux aux mélanges, la nuit va pénétrer les eaux, elle va tenir le lac dans ses profondeurs, elle va imprégner l'étang.²

Allora [...] la notte appartiene alla notte, la notte è una sostanza, la notte è la materia notturna. La notte è catturata dall'immaginazione materiale. E siccome l'acqua è la sostanza che si presta meglio ai miscugli, la notte penetra le acque, intorbidando il lago nelle sue profondità, impregna lo stagno.*

Quando cala la notte, tutto si fa più oscuro e intenso: gli odori, i profumi, i suoni, ma soprattutto il mormorare e scrosciare delle acque: «Nacht ist es! Nun reden lauter alle springenden Brunnen, und auch meine Seele ist ein springender Brunnen»³. La notte prepara sotto il suo mantello nero una sorta di «balsamo» che emana dagli specchi liquidi e dai calici dei fiori notturni inebriando dolcemente il poeta («köstlicher Balsam träuft aus deiner Hand, dem Bündel Mohn»⁴; «Umflossen von Gefühlen / Vergisst er bald, von welcher Lust er trinket, / wenn er berauscht in Balsamfluten sinket»⁵). La componente 'narcotica' e seduttrice è, infatti, presente in molti dei *Nachtlieder* schubertiani. Come abbiamo sottolineato più volte, l'ebbrezza liquida della *Nacht* e dello *Schlaf* non è da intendersi in Schubert come mera *Todessehnsucht*, ma – holderlinianamente e novalisianamente – anche e soprattutto come ebbrezza palingenetica, una fremente attesa di un dio a venire⁶. Non è sicuramente un caso che tra le sue 'liriche notturne' preferite troviamo quelle di Novalis e di Friedrich Schlegel⁷.

Innumerevoli sono anche i *Lieder* che Schubert dedica agli astri notturni – alla luna *in primis*, ma anche alle grandi e piccole stelle che popolano il firmamento poetico del compositore: *Die Mondnacht* (D 238, 1815), *Die Sternennelten* (D 307, 1815), *An den Mond* (D 259, 1815 e D 296, 1819), (D 436, 1816), *Klage an den Mond Himmelsfunken* (D 651, 1819), *Die Sternennächte* (D 670, 1819), *Die Sterne* (D 684, 1820 e D 939, 1828), *Abendstern* (D 806, 1824),

² G. Bachelard, *L'eau et les rêves*, cit., p. 118; trad. it. di M. Cohen Hems, A.C. Peduzzi, *Psicanalisi delle acque...*, cit., p. 121.

³ F. Nietzsche, *Also sprach Zarathustra*, cit., p. 362; trad. it. di G. Colli, M. Montinari, *Così parlò Zarathustra*, cit., p. 127: «È notte: ora parlano più forte tutte le fontane zampillanti. E anche l'anima mia è una zampillante fontana».

⁴ Novalis, *Hymnen an die Nacht*, I, cit., p. 148; trad. it. di G. Bemporad, *Inni alla notte*, I, cit., p. 9: «Delizioso balsamo stilla dalla tua mano, dal mazzo di papaveri».

⁵ F. Schlegel, *Die Blumen* (1809), in R. Wigmore (ed.), *Schubert. The Complete Song Texts*, cit., p. 223; trad. it.: Inondato di sensazioni / dimentica presto da quale piacere sta bevendo / quando, ebbro, si immerge nei flutti balsamici.

⁶ Cfr. M. Frank, *Der kommende Gott. Vorlesungen über die neue Mythologie*, cit.

⁷ Sul tema della notte come simbolo della rivoluzione nei primi romantici cfr. il bel saggio di Patrizio Collini, *Dalla teofania notturna al notturno: le origini del «Nachtstück»* (1999), in Id., *Iconolatria e iconoclastia nella letteratura romantica*, cit., pp. 131-146.

Der liebliche Stern (D 861, 1825), *Der Wanderer an den Mond* (D 870, 1826). La loro dolce luce argentea (*silbern*) viene spesso descritta come una sostanza liquida e avvolgente che crea un'atmosfera quasi onirica in cui il poeta e la Natura possono più facilmente entrare in un dialogo («wie deutlich des Mondes Licht zu mir spricht»⁸, dice il viandante notturno nel *Lied Der Wanderer* D 649, 1819). Per il poeta/compositore gli astri notturni sono sempre anche – come il ruscello per il mugnaio nella *Schöne Müllerin* – amici, interlocutori, *frères* e *sœurs d'âme* (come, per esempio, nel *Lied Abendstern*, 1824; Stella della sera) su una lirica di Mayrhofer che si presenta come un dialogo intimo tra la solitaria stella della sera – che è anche la stella dell'amore – e il poeta.

Prima che la notte scenda definitivamente, assistiamo tuttavia ad un momento 'magico' della natura – momento prediletto da Schubert –, che abbiamo già incontrato in altri *Lieder* e in particolare nel celeberrimo *Auf dem Wasser zu singen*: è il momento del tramonto. La fragilissima preziosità di quell'attimo privilegiato in cui il mondo si 'tinge di rosso'; quell'istante di bellezza pienamente vissuta che è così intimamente imparentato con l'essenza stessa del *Lied*.

Prenderemo adesso in considerazione tre *Lieder* che si svolgono all'ora del tramonto, e in seguito dieci *Lieder* 'notturni'.

Abendröte

(D 690 – Friedrich Schlegel)

Tiefer sinket schon die Sonne,
Und es atmet alles Ruhe,
Tages Arbeit ist vollendet,
Und die Kinder scherzen munter.
Grüner glänzt die grüne Erde,
Eh' die Sonne ganz versunken.
Milden Balsam hauchen leise
In die Lüfte nun die Blumen,
Der die Seele zart berührt,
Wenn die Sinne selig trunken.
Kleine Vögel, ferne Menschen,
Berge, himmel an geschwungen,
Und der große Silberstrom,
Der im Tale schlank gewunden,
Alles scheint dem Dichter redend,
Denn er hat den Sinn gefunden:
Und das All ein einzig Chor,
Manches Lied aus einem Munde.⁹

Rosso tramonto

Il sole tramonta già
e tutto respira pace.
Il lavoro del giorno è adempiuto
e i bambini scherzano allegramente.
La terra brilla più verde
prima che il sole sia tramontato completamente.
I fiori alitano silenziosamente
un dolce balsamo nell'aria
che tocca l'anima lievemente
quando i sensi sono ebbri di voluttà.
Piccoli uccelli, uomini in lontananza,
montagne che si alzano verso il cielo,
e il grande fiume argenteo
che serpeggia sinuosamente nella valle.
Tutto sembra parlare al poeta
perché egli ha trovato il senso:
e l'Universo – un unico coro
canta la sua melodia.

⁸ F. Schlegel, *Der Wanderer*, in R. Wigmore (ed.), *Schubert. The Complete Song Texts*, cit., p. 124; trad. it.: come mi parla chiaramente la luce della luna.

⁹ F. Schlegel, *Abendröte*, in Schubert, R. Wigmore (ed.), *Schubert. The Complete Song Texts*, cit. p. 230.

La poesia apre l'omonima raccolta di Friedrich Schlegel (1806), di cui Schubert ha intonato diverse liriche a partire dal 1818¹⁰ (come la poesia *Der Fluss* che abbiamo analizzato nel capitolo precedente). Anche qui appare in lontananza l'immagine tipicamente schlegeliana dello *Strom*.

Tutto è immerso in una *Stimmung* musicale che viene come coronata dalla parola «Lied» nell'ultimo verso. In quel breve istante in cui la natura sembra concentrare e versare la sua più intima bellezza, tutte le cose si animano, tutto 'parla' al poeta (e al compositore!): «Alles scheint dem Dichter redend». Oltre che dal fiume argenteo, la liquidità emana dall'inebriante balsamo notturno dei fiori: «Milden Balsam hauchen leise / In die Lüfte nun die Blumen, / Der die Seele zart berührt, / Wenn die Sinne selig trunken».

Il *Lied* è stato composto nel 1820. La melodia chiara, dolce e distesa viene come trasportata dalla voce fantasiosa del pianoforte in un La Maggiore raggianti. Quando nella melodia cantata appare lo «Silberstrom», l'immagine del fiume argenteo che scorre serpeggiando attraverso la notte, un brillante movimento arpeggiante di trentaduesimi velocissimi nel pianoforte comincia a mimare l'acqua scrosciante e luccicante – movimento che come un misterioso sottofondo continua 'pianissimo' fino alla fine del *Lied*¹¹.

Das Abendrot
(D 627 – A.W. Schreiber)

Du heilig, glühend Abendrot!
Der Himmel will in Glanz zerrinnen;
So scheiden Märtyrer von hinnen,
Hold lächelnd in dem Liebestod.

Des Aufgangs Berge still und grau,
Am Grab des Tags die hellen Glut;
Der Schwan auf purpurroten Fluten,
Und jeder Halm im Silbertau!

O Sonne, Gottesstrahl, du bist
Nie herrlicher als im Entflieh'n
Du willst uns gern herüberziehen,
Wo deines Glanzes Urquell ist.¹²

Il tramonto

Tu, sacro, ardente rosso di sera!
Il cielo vuole disciogliersi in un luccichio,
così prendono congedo dalla vita i martiri
sorridente dolcemente alla morte d'amore.

Le montagne silenziose e grigie
Alla tomba della luce gli ardori chiari
Il cigno sulle purpuree acque
E ogni filo d'erba nella rugiada argentea!

O Sole, raggio divino,
mai tu sei più splendente che nel tuo fuggir via
vorresti portarci di là con te
dove si trova la sorgente originaria del tuo splendore.

La lirica di Schreiber unisce fino a confonderle l'idea del tramonto e quella dell'acqua. Fin dalla prima strofa la poesia è impregnata di metafore 'liquide' che designano la luce purpurea dell'ultimo sole come un fiume di fuoco: «Du heilig, glühend Abendrot! / Der Himmel will in Glanz zerrinnen [...] der Schwan auf purpurroten Fluten». È una sorta di orgiastico climax, una *Zer-*

¹⁰ Cfr. G. Gruber, *Schubert. Schubert? Leben und Musik*, cit., p. 24.

¹¹ Cfr. A. Bauni, W. Oehlmann, K. Sprau, K.H. Stahmer (Hrsgg.), *Reclams Liedführer*, cit., p. 228.

¹² A.W. Schreiber, *Das Abendrot* (1818), in R. Wigmoré (ed.), *Schubert. The Complete Song Texts*, cit., p. 201.

fließung (scioglimento), una dissoluzione amorosa di tutta la natura che, come Isolde, cede voluttuosamente alla sua morte ardente. Il crescendo dell'ultima strofa (molto 'sentita' nella *Vertonung* schubertiana, come vedremo) mette l'accento su quel supremo momento dell'«addio del sole», momento in cui si coglie tutta la fragilità e insieme tutta la magnificenza e ricchezza della vita. È un attimo prima di tramontare che il sole dona al poeta la sua luce più dolce: «[...] du bist / Nie herrlicher als im Entfliehn». Dolcezza che presagisce già una nuova vita, un aldilà verso il quale il compositore – come in *Auf dem Wasser zu singen* – si sente trasportato. Significativamente la parola chiave è «Urquell», sorgente originaria della vita e del mondo.

Schubert ha composto il *Lied* nel 1818 per una voce 'drammatica' di contralto, capace di larghi salti di intervallo. La prima e la seconda strofa presentano un pathos velato, mentre la terza strofa che comincia con le parole «O Sonne, Gottesstrahl, du bist / Nie herrlicher als im Entfliehn» presenta una magnificenza melodica imponente, evidenziando tutta la concentrazione di luce e di bellezza che caratterizza quell'ultimo istante prezioso:

Herrlich ist der verklingende Schluss, wo die Singstimme in Dreiklangstönen auf und ab schwebt, während das Klavier mit impressionistischen Harmonien in weiter Lage das zarte Glühen des scheidenden Lichtes malt.¹³

Bellissima è la fine del *Lied* che si perde, in cui la voce cantante si innalza e si abbassa in triadi, mentre il pianoforte disegna in armonie impressionistiche il dolce ardore della luce che si cingeda.

Im Abendrot

(D 799 – Karl Gottlieb Lappe)

O wie schön ist deine Welt,
Vater, wenn sie golden strahlet!
Wenn dein Glanz hernieder fällt
Und den Staub mit Schimmer malet,
Wenn das Rot, das in der Wolke blinkt,
In mein stilles Fenster sinkt!

Könnt ich klagen? Könnt ich zagen?
Irre sein an dir und mir?
Nein, ich will im Busen tragen
Deinen Himmel schon allhier.
Und dies Herz, eh' es zusammenbricht,
Trinkt noch Glut und schlürft noch Licht.
Trinkt noch Glut und schlürft noch Licht.¹⁴

Al tramonto

Oh com'è bello il tuo mondo,
Padre, nei suoi raggi d'oro,
quando il tuo splendore rifulgendo
scende e fa luccicare la polvere,
quando lo sguardo rosso delle nuvole
si posa sulla mia quieta finestra.

Potrei forse dolermi?
Dubitare di me e di me stesso?
No, io porterò in petto
Il cielo tuo già fin d'ora.
E questo cuore, prima che si spezzi,
berrà ancora ardore e suggerà ancora luce.
Berrà ancora ardore e suggerà ancora luce.*

¹³ Cfr. A. Bauni, W. Oehlmann, K. Sprau, K.H. Stahmer (Hrsgg.), *Reclams Liedführer*, cit., p. 191.

¹⁴ K.G. Lappe, *Im Abendrot* (1824), in R. Wigmore (ed.), *Schubert. The Complete Song Texts*, cit., p. 255; trad. it. di E. Battaglia, *Al tramonto*, in V. Valente (a cura di), *Il libro dei Lieder*, cit., p. 269.

Il *Lied* sulla poesia di Lappe è stato composto nel 1824 o 1825 – quindi piuttosto tardi. In origine la poesia consisteva di due strofe, ma Schubert ne ha fatto un *durch komponiertes Lied*. Si tratta di una sorta di preghiera rivolta insieme al creatore e al mondo immerso nello *Abendrot*. L'atmosfera quasi religiosa si rispecchia anche nel tono *hymnisch* e solenne della composizione schubertiana. La prima strofa canta di nuovo la bellezza della natura nell'attimo privilegiato del tramonto (incontriamo ancora i termini «Glanz», «Strahl», «Rot», «Schimmer»). La seconda strofa presenta il poeta che si rivolge con tre domande retoriche al creatore (o forse ad un suo sé più intimo e nascosto). Gli ultimi due versi si avvicinano al «Liebestod» della poesia precedente: nell'attimo prima di morire, il cuore vuole ancora bere la «Glut», la bellezza ardente della natura colorata di rosso. Per la sua declamazione quasi sillabica, l'armonia semplice e la sua struttura sobria, *Im Abendrot*¹⁵ dà quasi l'idea di un corale. Nella prima strofa sono sempre due versi a costituire quattro battute, separate da una battuta di pausa. La seconda strofa invece ha una struttura meno semplice, più irrequieta, che corrisponde all'enfasi crescente nel testo. I primi due versi di questa strofa sono tuttavia strutturati e declamati con semplicità simile alla prima. La problematicità delle domande retoriche Schubert la risolve attraverso l'armonia: la parola «klagen» viene intonata da un accordo maggiore, precisamente da Do Maggiore, che si trova più in alto rispetto all'accordo precedente. Lo spostamento di terza crea un effetto chiarificatore, corrispondendo alla risposta attesa più che al senso negativo della parola «klagen». La parola rimata, «zagen», viene intonata da un accordo minore (Do Minore), ma è una tonalità 'poco credibile':

[...] dieses c-Moll ist aber ein Trugschluss anstelle von Es-Dur, das nach dem B-Dur-Septakkord erwartet wird. C-Moll ist harmonisch ebenso unglaubwürdig wie in diesem Lied die Möglichkeit, dass ein Betender angesichts der schönen Abendsonne an Gottes Güte zweifeln könnte.¹⁶

[...] ma questo Do minore è una falsa conclusione invece del *Mib* Maggiore che ci si aspetterebbe dopo l'accordo di settima in *SI b* maggiore. La tonalità Do minore è, armonicamente, poco credibile, esattamente come lo è in questo *Lied* la possibilità che un uomo pregante possa dubitare della clemenza divina, vedendo il bel tramonto.

¹⁵ Cfr. W. Dürr, A. Krause (Hrsgg.), *Schubert-Handbuch*, cit., p. 230.

¹⁶ *Ibidem*.

Die Sommernacht
(D 289b – F.G. Klopstock)

Wenn der Schimmer von dem Monde nun
herab
In die Wälder sich ergießt, und Gerüche
Mit den Düften von der Linde
In den Kühlungen weh'n:

So umschatten mich Gedanken an das Grab
Meiner Geliebten, und ich seh' im Walde
Nur es dämmern, und es weht mir
Von der Blüte nicht her.

Ich genoss einst, o ihr Toten, es mit euch!
Wie umwehten uns der Duft und die
Kühlung,
Wie verschönt warst von dem Monde,
Du, o schöne Natur!¹⁷

La notte d'estate

Quando il bagliore della luna si
riversa
giù nei boschi, e le brezze
ricolme del profumo dei tigli
spirano nella frescura:

allora la mia mente è velata dal pensiero
della tomba dell'amata, e nel bosco vedo
solo il crepuscolo che scende, e nessun
profumo spira verso di me.

Una volta, o defunti, ne ho goduto con voi!
Come ci circondavano le fresche profu-
mate brezze,
come ti trasfigurava la luce lunare,
O splendida Natura!*

La lirica di Klopstock è come pervasa da odori e profumi notturni, diffusi da un vento fresco e leggero nella calda notte d'estate. Già nel primo verso incontriamo l'immagine della luce lunare che 'si versa' sul paesaggio notturno: «Wenn der Schimmer von dem Monde nun herab / In die Wäldersichergießt». Questa immagine di una luce, uno «Schimmer», un «Glanz» che come un liquido argenteo riempie tutta la natura la troviamo anche in molti altri *Lieder* – basti pensare ad esempio al famoso «Geuß lieber Mond / Geuß deinen Silberschimmer» (D 139) o ai famosi primi versi di *An den Mond* di Goethe «füllest wieder Busch und Tal still mit Nebelglanz» di cui parleremo qui di seguito. *Die Sommernacht*, scritta nel 1766, è, sia per il tema – la notte estiva che evoca il ricordo di una pienezza vissuta insieme a cloro che ora non ci sono più – sia per la forma, imparentata con un'altra ode del 1764 – *Die frühen Gräber* – anch'essa musicata da Schubert nel 1815:

¹⁷ F.G. Klopstock, *Die Sommernacht* (1815), in R. Wigmore (ed.), *Schubert. The Complete Song Texts*, cit., p. 228; trad. it. di E. Battaglia, *La notte d'estate*, in V. Valente (a cura di), *Il libro dei Lieder*, cit., p. 191.

Die frühen Gräber
(D 290 – F.G. Klopstock)

Willkommen, o silberner Mond,
Schöner, stiller Gefähr' der Nacht!
Du entfliehst? Eile nicht, bleib', Gedanken-
freund!
Sehet, er bleibt, das Gewölk wallte nur hin.

Des Maies Erwachen ist nur
Schöner noch, wie die Sommernacht,
Wenn ihm Thau, hell wie Licht, aus der
Locke träuft,
Und zum Hügel herauf röthlich er kommt.
Ihr Edleren, ach, es bewächst
Eure Male schon ernstes Moos!
O, wie war glücklich ich, als ich noch mit
euch
Sähe sich röthen den Tag, schimmern
die Nacht!¹⁸

Tombe precoci

Benvenuta, o luna d'argento,
bella e quieta compagna notturna!
Fuggi via? Non tanta fretta, resta amica dei
pensieri!
Vedete, lei resta: erano le nuvole a muoversi.

Solo il risveglio del maggio è ancor
più bello di una notte d'estate, quando
la rugiada, luminosa, gocciola dalle sue
chiome,
e lui se ne viene rosseggiando sulla collina.
Ah, voi anime nobili, già ricoperti di
muschio solenne sono le vostre lapidi!
O, com'ero felice, quando con voi potevo
ancora
Vedere il giorno farsi rosso, rilucere
la notte!*

La luna, il «Gedankenfreund», amico dell'anima e sorgente d'ispirazione, genera in entrambe le liriche il processo poetico. La luce argentea che riempie silenziosamente il paesaggio notturno evoca il ricordo elegiaco delle persone amate e perdute. Questo ricordo è, in *Sommernacht*, più misterioso e ambiguo che in *Die frühen Gräber*: «Ich genoss einst, oh ihr Toten, es mit euch!». Questo verso sembra alludere anche a un tempo anteriore alla vita stessa, in cui l'uomo era ancora tutt'uno con il cosmo. La natura assai evocativa delle odi klopstockiane è una natura che 'canta'. È proprio questa «All gewalt seiner Sprachmusik»¹⁹ che rese la lirica klopstockiana quasi 'intoccabile' agli occhi dei compositori suoi contemporanei. È stato Christoph Willibald Gluck che per primo ha osato – molto tardi nella sua vita: le *Klopstock's Oden und Lieder bey'm Clavier zu singen, in Musik gesetzt von Herrn Ritter Gluck* non sono state stampate che nell'inverno 1785-1786²⁰ – a metterla in musica. Ne fanno parte le odi *Die Sommernachte*, *Die frühen Gräber*; quest'ultima costituisce per alcuni critici «die vielleicht vollkommenste Lied vertonung des 18. Jahr und erts»²¹.

Schubert conobbe senza dubbio le *Vertonungen* di Gluck ed è stato ispirato dal loro stile semplice, quasi ascetico, che lascia parlare il pathos della

¹⁸ Ivi, p. 230; trad. it. ivi, p. 162.

¹⁹ Cfr. N. Miller, *Die ungeheure Gewalt der Musik. Goethe und seine Komponisten*, cit., p. 39; trad. it.: L'onnipotenza musicale del suo linguaggio poetico.

²⁰ Cfr. *ibidem*.

²¹ *Ibidem*; trad. it.: Forse la più perfetta composizione liederistica del XVIII secolo.

parola. I *Lieder* su testi di Klopstock (scritti per la maggior parte nel 1815) costituiscono, infatti, un gruppo a sé nella creazione liederistica del compositore viennese. I Klopstock-Lieder sono capolavori di discrezione, molto stilizzati, per la maggior parte strofici, in cui regna una certa «Keuschheit des Gefühls»²² che non tradisce ma esalta la parola lirica.

In *Die Sommernacht* domina nelle prime due strofe uno stile recitativo: voce cantante e pianoforte si alternano, si rispondono l'un l'altra. Quando viene evocato lo «Schimmer» della luna, l'accompagnamento del pianoforte mima il brillare della luce attraverso gli alberi notturni. Gli arpeggi che cominciano poco più tardi sembrano mimare gli odori della notte portati dal vento. Soltanto nella terza strofe, insieme al 'ricordo' del poeta, voce cantante e pianoforte si riuniscono e creano un dolce movimento insieme, sottolineando così la preziosità dell'attimo perduto e la sua rievocazione attraverso la luce lunare.

Die frühen Gräber invece è un *Lied* strofico; è impressionante come i versi della poesia – pensieri ed emozioni che fluttuano attraverso l'anima – siano stati 'domati' dal ritmo di due quarti, senza per questo togliere l'intensità della declamazione. Il cambiamento incerto dalla tonalità minore a quella maggiore sulla domanda «du entfliehst?», la salita incalzante sull'invocazione «Eilenicht, bleib, Gedankenfreund», la discesa dalla cima melodica e la pausa prima delle parole «Sehet, er bleibt!» – tutto dimostra che nessuna *nuance* poetica è stata sacrificata alla melodia²³.

An den Mond
(D 259 e D 296 – J.W. Goethe)

Füllest wieder Busch und Tal
Still mit Nebelglanz,
Lösest endlich auch einmal
Meine Seele ganz.

Breitest über mein Gefild
Lindernd deinen Blick,
Wie des Freundes Auge mild
Über mein Geschick.

Jeden Nachklang fühlt mein Herz
Froh-und trüber Zeit,
Wandle zwischen Freud und Schmerz
In der Einsamkeit.

Alla luna

Bosco e valle ancora pervadi
di quieto vaporoso fulgore;
libera disciogli infine
anche l'anima mia.

Sulle vaste mie contrade
spandi il tuo placante sguardo,
che indulge come occhi d'amico
sul mio destino.

Ogni eco è viva nel mio cuore,
dei tempi lieti, di quelli tristi,
io cammino tra gioia e afflizione
nella solitudine.

²² Cfr. A. Bauni, W. Oehlmann, K. Sprau, K.H. Stahmer (Hrsgg.), *Reclams Liedführer*, cit., p. 199; trad. it.: Castità del sentimento.

²³ Ivi, p. 200.

Fließe, fließe, lieber Fluß!
Nimmer werd' ich froh!
So verrauschet Scherz und Kuß,
Und die treue so.

Scorri, scorri, amato fiume,
io non sarò felice mai più;
così scherzi, baci e fedeltà
svaniranno in un mormorio.

Ich besaß es doch einmal,
Was so köstlich ist!
Daß man doch zu seiner Qual
Nimmer es vergißt!

Meraviglie furon queste
che una volta ho posseduto!
Tanto maggiore il dolore
di non poterle scordare!

Rausche, Fluß, das Tal entlang,
Ohne Rast und Ruh,
Rausche, flüstre meinem Sang
Melodien zu

Mormora, fiume, giù per la valle,
senza pace né tregua,
mormora, e sussurra melodie
ch'io possa cantare,

Wenn du in der Winternacht
Wütend überschwillst,
Oder um die Frühlingspracht
Junger Knospen quillst!

quando nella notte d'inverno
esondi furioso
o del fulgore primaverile
di giovani gemme sei fonte.

Selig, wer sich vor der Welt
Ohne Haß verschließt,
Einen Freund am Busen hält
Und mit dem genießt,

Beato, chi si nega al mondo
senza nutrire odio,
stringe al petto un amico
e con lui sa condividere

Was, von Menschen nicht gewußt
Oder nicht bedacht,
Durch das Labyrinth der Brust
Wandelt in der Nacht.²⁴

gioie che gli uomini ignorano,
o su cui non riflettono,
errando nella notte
pei labirinti del cuore.*

La celeberrima poesia di Goethe del 1778 (di cui esistono due versioni) cela dietro la sua apparente semplicità – 9 strofe di quattro versi ciascuna – una grande profondità psicologica. La lirica inizia con il poeta (un *promeneur solitaire nocturne*) che si rivolge alla luna in maniera diretta, come ci si rivolge a un amico intimo: «Füllest wieder Busch und Tal / Still mit Nebelglanz [...] Breitest über mein Gefield / Lindernd deinen Blick / wie des Freundes Auge mild». La luce (lo sguardo) della luna viene qui descritta come una sostanza dolce, brillante e liquida che riempie silenziosamente tutta la natura. Questa sostanza – che è anche una ‘sostanza poetica’ – scioglie (*löst*) l’anima del passeggiatore notturno: qualcosa che solitamente rimane nascosto e solidificato negli angoli più riposti della psiche, nella luce lunare diventa fluido e trova una via per giungere alla coscienza: «Jeden Nachklang fühlt mein Herz». Sono ricordi, emozioni e sensazioni che, silenziosamente, fluttuano dalla sorgente (il cuore) attraverso il corpo e l’anima del cantante – infatti, nel termine «Nachklang» si introduce

²⁴ J.W. Goethe, *An den Mond*, D 259 (1815 [1778]), D 296 (1819 [1789]), in Id., *Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*, Bd. I, *Gedichte und Epen I*, cit., pp. 129-130; trad. it. di E. Battaglia, *Alla luna*, in V. Valente (a cura di), *Il libro dei Lieder*, cit., p. 27.

la componente musicale, componente che diventerà centrale nella sesta strofa. Questa fluidità trova poi il suo naturale compimento nel fiume notturno, che è il soggetto delle successive tre strofe: «Fließe, fließe, lieber Fluss». Adesso l'interlocutore, l'amico, il consolatore e soprattutto il 'tu' al quale il poeta si rivolge non è più la luna, ma il fiume. L'attributo «amato» («lieber») mostra che si tratta di un'intimità ancora più accentuata. Il fluire dell'acqua è in questa lirica anche sinonimo del tempo che passa, della transitorietà di tutte le cose: «So verrauschte Scherz und Kuss». L'elemento più importante è però quello musicale: il «fließen» neutrale diventa un «rauschen», parola che accentua la componente acustico-musicale, ma anche quella perturbante, notturna. È lo scrosciare dello *Strom* notturno ad ispirare le melodie al poeta ed al compositore: «Rausche, flüstre meinem Sang / Melodien zu». Schubert, come vedremo, ha dato nella seconda versione una particolare attenzione ai versi 'fluviali' della poesia goethiana. Come in *Der Fluss* di Friedrich Schlegel, lo *Strom* rappresenta un elemento centrale nel paesaggio liederistico notturno – il fruscicare e scrosciare dell'acqua sembra uscire dalla poesia, trasformandola in *Lied*. La settima strofa canta il fiume come simbolo dei moti cangianti dell'anima e fa pensare al *Waldbach* del giovane Werther, il quale rispecchia fedelmente lo stato emotivo – primaverile o invernale – del protagonista: «Wenn du in der Winternacht, / Wütend überschwillst / Oder um die Frühling sprach / Junger Knospen quillst». Questa strofa è in simmetria con la terza, in cui si parlava del «Nachklang» delle emozioni e il loro oscillare tra «Freud» e «Leid». La penultima strofa invece sembra essere simmetrica alla seconda – se prima si parlava dello sguardo dolce dell'amico intimo (e della luna) che allevia i dolori inflitti dall'esistenza, ora viene evocata la 'beatitudine' suprema di colui che sceglie di sottrarsi al mondo insieme ad un'anima intimamente amica (che è sempre associata alla natura). La misteriosa ultima strofa con i bellissimi versi «Was, von Menschen nicht gewußt / Oder nicht bedacht / Durch das Labyrinth der Brust / Wandelt in der Nacht» ci fa ritornare all'inizio della poesia: la notte, la luna e l'acqua toccano ed evocano le forze oscure e misteriose che appartengono alla labirintica *Nachtseite* dell'anima umana.

Schubert ha intonato *An den Mond* due volte – entrambe le versioni sono del 1815. La prima (D 259), una versione strofica, è molto più conosciuta della seconda (D 296), più complessa e libera, che tiene conto della grande profondità e complessità psicologica di questa poesia. La versione strofica presenta una melodia apparentemente semplice, dolce e cantabile che lascia tuttavia una grande libertà di interpretazione al cantante. Come in *Der Fischer*, la melodia è tenuta *volksliedhaft* (da canto popolare); la bellezza del testo goethiano viene esaltata dalla musica schubertiana che 'lascia parlare' la poesia. Questo *Lied* (nelle due versioni) è un altro esempio della profonda comprensione psicologica che caratterizza il rapporto di Schubert con i testi poetici. Si tratta di un vero appropriarsi, un avvicinarsi mai presuntuoso o superficiale, ma sempre guidato da una profonda intuizione poetica. Il passaggio dalla prima alla seconda versione si configura così come una ricerca insieme e attraverso il

testo lirico. Il secondo *Lied* è caratterizzato da una misteriosa mescolanza di semplicità melodica e raffinatezza di composizione. Schubert crea delle 'doppie strofe', all'interno delle quali inserisce artisticamente delle irregolarità melodiche, lasciando posto anche a delle parti 'libere'. Dopo un'introduzione lenta e cullante, comincia la melodia che canta con molto sentimento il primo verso, ma accorcia il secondo; la voce del pianoforte è tenuta molto semplice; l'accompagnamento del basso in parallele di seste dona un'atmosfera di canto popolare. Ma alle parole «rausche Fluss das Tal entlang, ohne Rast und ohne Ruh» (Schubert ha qui leggermente modificato il testo originale, ripetendo due volte la parola «ohne») la musica, molto modulata e accelerata da un veloce movimento di semicrome, passa alla tonalità minore e si amplifica in declamazione libera²⁵. La fine del *Lied* dimostra ancora la profonda immersione di Schubert nel testo poetico: sulle parole «Selig, wer sich vor der Welt» la melodia iniziale ritorna accompagnata empaticamente da ottave triplicate nel pianoforte. E con le parole dell'ultimo verso la melodia cantata scende significativamente giù fin nelle 'notturne' tonalità del basso.

Nachtgesang

(D 119 – Johann Wolfgang Goethe)

O gib vom weichen Pfühle,
Träumend ein halb Gehör!
Bei meinem Saitenspiele
Schlafe! Was willst du mehr?

Bei meinem Saitenspiele
Segnet der Sterne Heer
Die ewigen Gefühle;
Schlafe! Was willst du mehr?

Die ewigen Gefühle
Heben mich hoch und hehr,
Aus irdischem Gewühle:
Schlafe! Was willst du mehr?

Vom irdischen Gewühle
Trennst du mich nur zu sehr,
Bannst mich in diese Kühle;
Schlafe! Was willst du mehr?

Bannst mich in diese Kühle,
Gibst nurim Traum Gehör.
Ach, auf dem weichen Pfühle
Schlafe! Was willst du mehr?²⁶

Canto notturno

Oh, dammi ascolto dal morbido
cuscino, anche se sogni.
Al suono della mia cetra,
dormi! Che vuoi di più?

Al suono della mia cetra
tutte le stelle vegliano
sui sentimenti eterni.
Dormi! Che vuoi di più?

I sentimenti eterni
mi elevano, alti e sublimi,
dal tumulto terreno;
dormi! Che vuoi di più?

Dal tumulto terreno
troppo tu mi dividi,
mi chiudi in questo gelo.
Dormi! Che vuoi di più?

Mi chiudi in questo gelo,
mi dai ascolto solo nel sogno.
Ah, sul morbido cuscino,
dormi! Che vuoi di più?*

²⁵ Cfr. A. Bauni, W. Oehlmann, K. Sprau, K.H. Stahmer (Hrsgg.), *Reclams Lied Führer*, cit., p. 214.

²⁶ J.W. Goethe, *Nachtgesang*, D 119 (1814), in J.W. Goethe, *Gedichte in zeitlicher Folge*, cit., p. 535; trad. it. di L. Mazzucchetti, *Canto notturno*, in V. Massarotti Piazza, *Lieder...*, cit., p. 117.

La bella poesia di Goethe, scritta nel 1802, è come pervasa da un'atmosfera di sogno, alla quale contribuiscono notevolmente i suoni lunghi in – ü – («Pfühle», «Gefühle», «Gewühle», «Kühle»). Come da lontano i suoni dell'arpa giungono all'orecchio dell'ascoltatore («träumen dein halb Gehör»). È una ninna-nanna di cinque strofe composte da quattro versi ciascuna, che si intrecciano in maniera fluida ed elegante: il penultimo verso di ciascuna strofa costituisce sempre il primo di quella seguente, creando così un ritmo dolce ed evocativo. La quadruplicata invocazione: «Schlafe! Was willst du mehr?» dona alla lirica un sapore quasi ipnotico. «Dormi! Cosa vuoi di più?». Il sonno è la condizione più felice alla quale l'uomo può aspirare. L'associazione di, «Pfühl» e «Kühle» fa già pensare a *Des Baches Wiegenlied*, la ninna-nanna del ruscello nella Schöne Müllerin che dirà al mugnaio: «Will betten dich kühl / Auf auf weichem Pfühl / In dem blauen krystallinen Kämmerlein»²⁷. La soglia tra «Schlaf» e «Tod», tra sonno e morte, è sempre molto sottile e talvolta invisibile in Schubert.

Il *Lied* schubertiano, composto nel 1815, è una tenera serenata, una bella miniatura strofica. Per ognuna delle cinque strofe da quattro righe Schubert crea 14 battute, dove confluiscono e si alternano aspetti giocosi, sognanti ed erotici senza che l'espressività si perda nei dettagli²⁸. La fine cromatica di ogni strofa appare come una sensuale carezza: «Schlafe, was willst du mehr?»

Nacht und Träume
(D 827 – Matthäus von Collin)

Heil'ge Nacht du sinkest nieder;
Nieder wallen auch die Träume
Wie dein Licht durch die Räume
Lieblich durch der Menschen Brust.

Die belauschen sie mit Lust,
Rufen, wenn der Tag erwacht:
Kehre wieder heil'ge Nacht!
Holde Träume, kehret wieder!²⁹

Notte e sogni

Sacra notte, tu discendi,
e con te discendono anche i sogni,
si diffondono come la tua luce lunare
nel sopito petto degli uomini.

Essi ascoltano con bramosia,
e quando il giorno sorge, implorano:
torna, sacra notte,
dolci sogni, tornate ancora!*

Il tema centrale di questa lirica – il desiderio fremente del ritorno della notte – fa pensare al secondo *Inno alla Notte* di Novalis, forse il più bello, che comincia con le parole: «Muss immer der Morgen wiederkommen? Endet

²⁷ W. Müller, *Des Baches Wiegenlied*, in W. Müller, F. Schubert, *Die schöne Müllerin*, cit., p. 35; trad. it. di E. Battaglia, *La ninna-nanna del ruscello*, in V. Valente (a cura di), *Il Libro dei Lieder*, cit., p. 190: «Qui starai al fresco / Sul mio morbido giaciglio / Nella cameretta di cristallo azzurro».

²⁸ D. Fischer-Dieskau, *Franz Schubert und seine Lieder*, cit., p. 73.

²⁹ M. von Collin, *Nacht und Träume*, in R. Wigmore (ed.), *Schubert. The Complete Song Texts*, cit., p. 132; trad. it. di E. Battaglia, *Notte e sogni*, in V. Valente (a cura di), *Il libro dei Lieder*, cit., p. 348.

nie des irdischen Gewalt? [...] Wird nie der Liebe geheimes Opfer ewig brennen?»³⁰. Come in *Nachtgesang*, anche qui il sonno viene eletto a condizione di massimo piacere: «Nieder wallen auch die Träume [...] lieblich durch der Menschen Brust / Die belauschen sie mit Lust».

La *Vertonung* di *Nacht und Träume*, uno dei più seducenti Adagio-Lieder di Schubert, è stata composta nel 1823. Una tranquillità sognante e *sehnsüchtig* regna in tutto il *Lied* e il ritmo di tre quarti contiene quasi a fatica il respiro amplissimo della melodia: «Nur der maßhaltende Rhythmus bewahrt vor der Zerfließung ins Grenzenlose»³¹.

Melodia e ritmo tracciano insieme una linea musicale, dando all'ascoltatore la sensazione di un piacevole scioglimento di tutte le tensioni. Da accordi bassi nell'accompagnamento, la lunga e ampia melodia conduce verso un Sol Maggiore *lauschend* (percepito con un ascolto attento) che scende alla terza inferiore per risalire poi alla tonalità iniziale di Si Maggiore – prima che la musica si spenga sussurrando.

Keine andere Lautstärke als pianissimo ist vorgeschrieben, was nicht heißen soll, dass die Stimme nicht in kaum merklichem Anwachsen, etwa bei der hingerissenen «Lust» des Belauschens der Träume in der Mittelstrophe, dem Text folgen dürfte. In vielen Fällen ließ Schubert solche interpretatorischen Möglichkeiten offen.³²

È indicato pianissimo; questo però non vuol dire che la voce non possa seguire il testo in un crescendo quasi impercettibile. Per esempio nel piacere di ascoltare i sogni nella strofa mediana. In molti casi Schubert ha lasciato aperto queste possibilità di interpretazione.

Die Sterne (D 684 – Friedrich Schlegel)

Le Stelle

Du staunest, O Mensch, was heilig wir strahlen?
O folgest du nur dem himmlischen Winken,
Vernähmest du besser, was freundlich wir blinken,
Wie wären verschwunden die irdischen Qualen!

Ti meravigli, uomo, dei nostri sacri strali?
O, se solo tu seguissi i segni del cielo
capiresti meglio il nostro benevolo sfavillare,
e le cure terrene sarebbero un lontano ricordo!

Dann flösse die Liebe aus ewigen Schalen,
Es atmeten alle die reinen Azuren,
Das lichtblaue Meer umschwebte die Fluren,
Und funkelten Sterne auf den heimischen Talen.

L'amore scorrerebbe da coppe senza fondo,
tutti respirerebbero il puro azzurro,
il mare celeste solcherebbe la pianura,
e le stelle brillerebbero sulle valli natie.

³⁰ Novalis, *Hymnen an die Nacht*, II, cit., p. 142; trad. it. di G. Bemporad, *Inni alla notte*, II, cit., p. 13: «Deve il mattino sempre ritornare? La potenza terrestre avrà mai fine? [...] E mai l'offerta segreta dell'amore arderà in eterno?».

³¹ D. Fischer-Dieskau, *Franz Schubert und seine Lieder*, cit., p. 396; trad. it.: Soltanto il ritmo protegge dalla dissoluzione nell'infinito.

³² *Ibidem*.

<p>Aus göttlicher Quelle sind alle genommen, Ist jegliches Wesen nicht eines im Chore? Nun sind ja geöffnet die himmlischen Tore, Was soll denn das bange Verzagen noch frommen? O wäret ihr schon zur Tiefe geklommen, So sähet das Haupt ihr von Sternen umflogen Und spielend um's Herz die kindlichen Wogen, Zu denen die Stürme des Lebens nicht kommen.³³</p>	<p>Ogni cosa è attinta da fonti divine, non è ogni forma solo una voce del coro? Ora le porte del cielo sono aperte, perché dunque temere e disperarsi? Se già avete toccato il fondo Vedreste allora stelle lambire il vostro capo, e giocare intorno al vostro cuore infantile onde inaccessibili ai fortunali della vita.*</p>
--	---

La bella e misteriosa lirica di Friedrich Schlegel fa parte, anch'essa, della raccolta *Abendröte*. Se prima era il poeta che si rivolgeva alla luna, adesso sono le stelle stesse a prendere, fin dal primo verso, la parola ed a parlare all'uomo: «Du staunest, O Mensch, was heilig wir strahlen?». Il secondo verso si presenta come un invito a seguire e ad ascoltare meglio quel messaggio segreto nascosto nel brillare raggiante del firmamento notturno: «O folgstest du nur dem himmlischen Winken / Vernähmest du besser, was freundlich wir blinken». Il poeta descrive in seguito una sorta di ritorno a una condizione originaria in cui l'uomo non era ancora diviso dalla Natura. La poesia è impregnata di liquidità 'notturna', il firmamento e le stelle si confondono con l'immagine del mare. I misteriosi versi: «Dann flösse die Liebeausewigen Schalen, / Es atmeten alle die reinen Azuren, / Das lichtblaue Meer umschwebte die Fluren» fanno, naturalmente, pensare a Novalis e soprattutto al «milchblauer Strom» che alla fine del romanzo *Heinrich von Ofterdingen*³⁴ scioglie il mare di ghiaccio. L'immagine del mare azzurro e dell'amore fluttuante che 'si versa' voluttuosamente da «coppe senza fondo» e soprattutto il penultimo verso – «Und spielend um's Herz die kindlichen Wogen» – sembrano essere collegati, come in Novalis, all'idea di un palinogenetico ritorno dell'età dell'oro.

La seconda strofa inizia con l'immagine della sorgente («Quelle») originaria dalla quale tutta la vita prende forma: «Aus göttlicher Quelle sind alle genommen», evocando poi la *fraternité* e l'*égalité* di tutte le creature: «Ist jegliches Wesen nicht eines im Chore?». E il verso successivo si presenta di nuovo come un incitamento all'azione: «Nun sind jageöffnet die himlischen Tore / Was soll denn das bange Verzagen noch frommen?». Se prendiamo in considerazione anche l'ultimo verso in cui ritorna la metafora 'invernale' delle «Stürme des Lebens», possiamo collegare le parole delle stelle anche a una speranza per una situazione politica in cui gli uomini giungono finalmente alla libertà.

³³ F. Schlegel, *Die Sterne*, D 684 (1820), in R. Wigmore (ed.), *Schubert. The Complete Song Texts*, cit., p. 231; trad. it. di E. Battaglia, *Le stelle*, in V. Valente (a cura di), *Il libro dei Lieder...*, cit., p. 192.

³⁴ Novalis, *Heinrich von Ofterdingen*, cit., p. 163; trad. it. di T. Landolfi, *Enrico di Ofterdingen*, cit., p. 229: «un fiume azzurro-latteo».

Molto intrigante è il verso «O wäret ihr schon zur Tiefe geklommen» in cui si associa il verbo «erklimmen» (salire, arrampicarsi) alla parola «Tiefe» (profondità): altezze celesti e abissi marini, sopra e sotto si confondono nell'ebbrezza notturna e nell'attesa fremente di una 'nuova età'.

La *Vertonung* schubertiana di questo *Lied* è una bellissima melodia, un adagio meditativo e quasi sognante, che è introdotto e accompagnato da accordi solenni di arpeggi del pianoforte. L'andamento magnifico della voce cantante – ad esempio sulle parole «ewigen» e «reinen» – riceve una voce complementare nell'accompagnamento del pianoforte (Do-Lab-Fa contro Fa-Lab-Do) che riappare, rovesciata, più tardi. Alla fine il *Lied* si trasmuta in una piccola serenata.

Die Sterne
(D 939 – Karl Gottfried von Leitner)

Le stelle

Wie blitzen die Sterne so hell durch die Nacht!
Bin oft schon darüber vom Schlummer erwacht.
Doch schelt' ich die lichten Gebilde drum nicht,
Sie üben im Stillen manche heilsame Pflicht.

Come brillano luminose le stelle della notte,
spesso mi hanno risvegliato dal sonno.
ma quelle luminose forme non le rimprovero,
esse svolgono in segreto un compito salutare.

Sie allen hoch oben in Engelsgestalt,
Sie leuchten dem Pilger durch Heide und Wald.
Sie schweben als Boten der Liebe umher,
Und tragen oft Küsse weit über das Meer.

Vagano lassù con parvenza d'angeli,
illuminano la vita dei pellegrini tra boschi e campi,
si librano come messaggeri d'amore
e spesso portano baci al di là del mare.

Sie blicken dem Dulder recht mild ins Gesicht,
Und säumen die Tränen mit silbernem Licht.
Und weisen von Gräbern gar tröstlich und hold
Uns hinter das Blaue mit Fingern von Gold.

Guardano con dolcezza negli occhi di chi soffre,
asciugano le sue lacrime con la luce argentea;
allontanano l'idea della morte, confortanti e miti,
indicandoci le azzurre lontananze con dita d'oro.

So sei denn gesegnet, du strahlige Schar!
Und leuchte mir lange noch freundlich und klar!
Und wenn ich einst liebe, seid hold dem Verein,
Und euer Geflimmer lasst Segen uns sein.³⁵

Sii benedetta dunque, radiosa schiera,
e brilla a lungo con la tua luce chiara e amica!
E se un giorno dovessi innamorarmi, propizia l'unione
E fa che il tuo scintillio sia la nostra benedizione.*

Si tratta di un'altra poesia di Karl Gottfried Leitner, autore di cui abbiamo già analizzato il bel *Lied Des Fischers Liebesglück* nel capitolo precedente. Pare significativo che Schubert abbia composto questo *Lied* poco prima della sua morte, nel gennaio del 1828. Le stelle diventano qui, come il *Bächlein* nel *Lied Liebesbotschaft*, messaggeri d'amore che portano perfino i baci degli amanti da una parte dell'oceano all'altra. Sono i dol-

³⁵ K.G.R. Leitner, *Die Sterne* (1828), in R. Wigmore (ed.), *Schubert. The Complete Song Texts*, cit., p. 337; trad. it. di E. Battaglia, *Le stelle*, in V. Valente (a cura di), *Il libro dei Lieder*, cit., p. 193.

ci compagni di colui che soffre («Sie blicken dem Dulder recht mild ins Gesicht») e – come spesso in Schubert ma qui particolarmente – indicano la via verso un aldilà più felice. Il verso suggestivo «Und weisen von Gräbern gar tröstlich und hold / Unshinter das Blaue mit Fingern von Gold» acquistò forse un'importanza centrale per Schubert nello stato di malattia e di abbandono dell'ultimo periodo della sua vita.

Una delle caratteristiche di molti *Lieder* schubertiani è l'accompagnamento 'autonomo' del pianoforte. Questo accompagnamento conferisce delle forme musicali al nucleo essenziale e affettivo – all'*Idee* – di un *Lied* – così anche in *Die Sterne*:

Über Abgründe der Harmonie durchpult einen jeden Takt die daktylische Figur des Klaviers – wie das ewig gleiche Licht der Sterne alle Stufen und Stationen des menschlichen Daseins begleitet.³⁶

Sopra l'abisso dell'armonia ogni battuta è traversata ritmicamente dalla figura in dattili del pianoforte – così come la luce eternamente presente delle stelle accompagna tutti gli stadi e tutte le stagioni della esistenza umana.

Il ritmo ostinato fa risaltare ancor più l'armonia. La tonalità di base è Sib Maggiore, la tonalità dell'amore e della conversazione intima con Dio³⁷.

Improvvisamente, altre tonalità con una distanza di terzina lampeggiano, arrivando però senza modulazione e immergendo certi versi in una luce del tutto inaspettata. La tensione tra Do Maggiore e Sib caratterizza i versi «Doch schelt' ich die lichten Gebilde drum nicht / Sie üben im Stillen manch heilsame Pflicht» e «Und wenn ich einst liebe, seid hold dem Verein/Und euer Geflimmer lasst Segen uns sein». Uno spostamento a Dob Maggiore esalta i versi dei baci portati dalle stelle attraverso il mare: «Sie schweben als Boten der Liebe umher / Und tragen oft Küsse weit über das Meer». Le parole centrali in cui le stelle indicano con «dita d'oro» attraverso il blu notturno verso un aldilà («Und weisen von Gräbern gar tröstlich und hold / Uns hinter das Blaue mit Fingern von Gold») stanno in Sol Maggiore, come se si fossero elevate verso le sfere più alte del circolo delle quinte. La fine del *Lied* non possiede una funzione metrico-strutturale, ma funge piuttosto da «Verzögerung»³⁸ (rallentamento), senza indicazioni precise per il cantante. Come abbiamo già sottolineato, l'accompagnamento è, in questo *Lied*, particolarmente autonomo: la melodia cantata apparentemente semplice è artisticamente inserita in una partita strumentale che segue la sua propria logica.

³⁶ Cfr. W. Gerstenberg, *Schubert-Musik und Dichtung*, in W. Dürr, A. Krause (Hrsgg.), *Schubert Handbuch*, cit., p. 257.

³⁷ Cfr. *ibidem*.

³⁸ Cfr. D. Fischer-Dieskau, *Franz Schubert und seine Lieder*, cit., p. 446.

Der Gesangpart hält sich, seinem liedhaften, festgefügtten Bau zum Trotz, an den Ton freien, im Augenblick entstehenden Singens mit ausklingend verlängerten Halbsatzschlüssen und vermittelt die Vorstellung vom weiten Raum des nächtlichen Firmaments.³⁹

La parte del canto, nonostante la sua chiara e stabile struttura da *Lied*, si crea liberamente nel momento del canto, con semifrasi prolungate che si perdono in lontananza, e trasmette l'immagine notturna del firmamento.

Abendstern
(D 806 – Johann Mayrhofer)

Stella della sera

Was weilst du einsam an dem Himmel,
O schöner Stern? Und bist so mild;
Warum entfernt das funkelnde Gewimmel
Der Brüder sich von deinem Bild?
»Ich bin der Liebe treuer Stern,
Sie halten sich von Liebe fern«.
So solltest du zu ihnen gehen,
Bist du der Liebe, zaud're nicht!
Wer möchte denn dir widerstehn?
Du süßes eigensinnig Licht.
»Ich säe, schaue keinen Keim,
Und bleibe trauernd still daheim«.⁴⁰

Perché rimani così sola in cielo
O bella stella? Sei così dolce-
Perché il brulichio luccicante
Dei tuoi fratelli fugge la tua immagine?
«Sono la fedele stella dell'amore
e loro dall'amore si tengono lontani».
Dovresti andare da loro,
se sei la stella dell'amore, non esitare –
chi mai all'amore potrebbe resistere?
Tu, luce bellissima e testarda?
«Non semino, non vedo germogli,
e resto a casa, addolorata e silenziosa».

La graziosa lirica di Mayrhofer descrive il dialogo tra il poeta e Venere, la stella della sera, la stella dell'amore. Come nel *Lied Der Müller und der Bach* (1823) anche qui la natura parla, risponde alla voce umana. L'ambiguità seducente di *Abendstern* sta nell'identità misteriosa di questa stella solitaria, alla quale il poeta si rivolge come a una bella fanciulla un po' capricciosa («schöner Stern / Und bist so mild», «süßes eigensinnig Licht»), mentre i suoi «fratelli» («Brüder») hanno connotati piuttosto maschili. La lirica è espressione di un mondo ostile che non include la libertà dell'amore e della dolcezza. Se pensiamo agli altri testi di Mayrhofer e alla sua posizione professionale, possiamo affermare che la poesia allude sicuramente anche a una 'freddezza' politica che non tiene conto di Venere nelle sue decisioni.

La *Vertonung* schubertiana è una graziosa miniatura in La Minore (tonalità molto dolce e morbida), che appare come teneramente velata grazie alle molteplici dissonanze in pianissimo. In uno spazio piccolo, con poche note, armonicamente molto modesto – ad eccezione del salto nella terza superiore –, si dipana uno dei più bei Mayrhofer-Lieder. Una dolce tranquillità regna in tutta la composizione, confidando nella contrapposizione Maggiore/Minore. Corrispondendo al tema di base della solitudine e della melancolia, l'accordo della sottodominante appare particolarmente spes-

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ J. Mayrhofer, *Abendstern* (1824), in Id., *Gedichte*, cit., p. 44.

so. Solo a momenti, quando Venere comincia a parlare («Ich bin der Liebe treuer Stern»), si passa a La Maggiore per tornare subito dopo alla tonalità minore. Il ritmo ostinato di tre ottave levate e una semiminima puntata si trova anche nella Schlegel-Vertonung, *Fülle der Liebe* (D 854, 1825)⁴¹.

Nachtviolen
(D 752 – Johann Mayrhofer)

Nachtviolen, Nachtviolen!
Dunkle Augen, seelenvolle,
Selig ist es, sich versenken
In dem samtnen Blau.

Grüne Blätter streben freudig
Euch zu hellen, euch zu schmücken;
Doch ihr blicket ernst und schweigend
In die laue Frühlingsluft.

Mit erhabnen Wehmutsstrahlen
Trafet ihr mein treues Herz,
Und nun blüht in stummen Nächten
Fort die heilige Verbindung.⁴²

Viole notturne

Viole, o viole notturne,
occhi scuri, pieni d'anima,
beato chi si immerge
nel vostro blu vellutato

Verdi foglie si protendono gioiose
a illuminarvi e adornarvi;
eppure il vostro sguardo è serio e muto
nella tiepida brezza primaverile.

Con sublimi raggi di malinconia
avete trafitto il mio cuore fedele,
e ora, nelle notti silenziose continua
a fiorire la sacra unione.*

Schubert ha composto numerosissimi Blumen-Lieder – basti pensare a *Die Blumensprache* (D 519, 1817), *Die Rose* (D 745, 182), *Blumenlied* (D 431, 1816), *Der Blumenbrief* (D 622, 1818), *Der Blumen Schmerz* (D 731, 1821) o il celeberrimo *Heidenröslein* (D 275, 1815) – e *Nachtviolen* (1822) è, secondo Dietrich Fischer Dieskau, forse il più bello di tutti⁴³. La seducente ambiguità della lirica di Mayrhofer sta nel confondere l'idea del fiore notturno con quella di una misteriosa creatura femminile. Il primo verso, molto suggestivo, consiste in una doppia invocazione: «Nachtviolen, Nachtviolen!» – bellissima parola evocativa dal suono lungo e cupo che unisce le immagini del profumo dei fiori, della musica e della notte. Il secondo verso ci presenta l'immagine degli occhi profondi e ipnotizzanti come un mare oscuro, che conosciamo bene dal *Werther* («ihre schwarzen Augen [...] mache ich meine Augen zu, so sind sie da; wie ein Meer, wie ein Abgrund ruhen sie vor mir, in mir, füllen die Sinne meiner Stirn»⁴⁴). Il poeta desidera immergersi voluttuosamente nella seta blu scuro

⁴¹ Cfr. W. Dürr, A. Krause (Hrsgg.), *Schubert-Handbuch*, cit., p. 200.

⁴² J. Mayrhofer, *Nachtviolen*, in R. Wigmore (ed.), *Schubert. The Complete Song Texts*, cit., p. 115; trad. it. di E. Battaglia, *Viole notturne*, in V. Valente (a cura di), *Il libro dei Lieder*, cit., p. 348.

⁴³ Cfr. D. Fischer-Dieskau, *Franz Schubert und seine Lieder*, cit., p. 277.

⁴⁴ J.W. Goethe, *Die Leiden des jungen Werther*, cit., p. 92; trad. it. di A. Spaini, *I dolori del giovane Werther*, cit., p. 102: «i suoi occhi neri [...] quando chiudo i miei occhi li ho davanti: come un mare, come un abisso si aprono davanti a me, in me, riempiono i miei sensi e la mia fronte».

di questi occhi/fiori che, come i «blauen Blümelein»⁴⁵ della *Schöne Müllerin*, sembrano guardarlo come da sotto una superficie liquida. Questo desiderio si trasforma, come vedremo, nel *Lied* in una melodia molto intensa e originale, la cui forte componente erotico-emotiva viene come contenuta in una chiara forma cristallina. La seconda strofa presenta anche aspetti teneramente giocosi – la tenebrosa e seducente ‘Viola della notte’ non ne vuole sapere delle foglie verdi e allegre che vorrebbero ‘schiarirla’ e ‘decorarla’: essa continua a fissare il poeta con uno sguardo misterioso e languido: «Doch ihr blicket ernst und schweigend». Sguardo talmente intenso, quello della «Nachtviole», che rimane impresso nell’anima del poeta (e del cantante!), continuando a fiorire ed a profumare nelle notti solitarie: «Und nun blüht in stummen Nächten / fort die heilige Verbindung».

Schubert ha composto il *Lied* nel 1822. Semplicità e inafferrabile magia del suono coesistono *côte à côte* in questo componimento. Il ritmo della parola chiave «Nachtviole» domina misteriosamente in tutto il *Lied*; una partita del pianoforte che plana liberamente – la mano sinistra è scritta interamente nella chiave di violino – accompagna il canto. La tonalità ‘chiara’ di Do Maggiore è come intessuta da tenerissime *nuance* armoniche. Un ritmo molto marcato contiene il tutto e, come abbiamo già ricordato, le componenti di malinconia, di sentimentalità e d’erotismo vengono come domate dalla forma musicale ‘cristallina’⁴⁶.

Nachthymne
(D 687 – Novalis)

Hinüber wall’ ich
Und jede Pein
Wird einst ein Stachel
Der Wollust sein.
Noch wenig Zeiten,
So bin ich los,
Und liege trunken
Der Lieb im Schoß.
Unendliches Leben
Wogt mächtig in mir,
Ich schaue von oben
Herunter nach dir.
An jenem Hügel
Verlischt dein Glanz –
Ein Schatten bringet
Den kühlenden Kranz.

Inno notturno

Mi libro al di là
ed ogni mia pena
sarà uno stimolo
di ebbrezza eterna.
Tra poco libero
sarò da catene,
giacerò inebriato
nel grembo d’amore.
In me vita ondeggia
potente, infinita:
io guardo dall’alto
laggiù, verso te.
Si spegne il tuo vivo
fulgore sul colle –
ed un’ombra porta
la fresca corona.

⁴⁵ W. Müller, *Des Müllers Blumen*, in W. Müller, F. Schubert, *Die schöne Müllerin. Die Winterreise*, cit., p. 18; trad. it. di E. Battaglia, *I fiori del mugnaio*, in V. Valente (a cura di), *Il libro dei Lieder*, cit., p. 190: «fiorellini azzurri».

⁴⁶ Cfr. A. Bauni, W. Oehlmann, K. Sprau, K.H. Stahmer (Hrsgg.), *Reclams Liedführer*, cit., p. 240.

O sauge, Geliebter,
Gewaltig mich an,
Dass ich entschlummern
Und lieben kann.
Ich fühle des Todes
Verjüngende Flut,
Zu Balsam und Äther
Verwandelt mein Blut –
Ich lebe bei Tage
voll Glauben und Mut,
Und sterbe die Nächte
In heiliger Glut.⁴⁷

Aspirami in te,
o amato, con forza,
perché mi addormenti
e impari ad amare.
Sento in me della morte
l'onda che fa giovani,
in balsamo ed etere
si muta il mio sangue –
Io vivo di giorno
con fede e coraggio
emuio le notti
in ardore sacro.*

L'omaggio poetico più bello e intenso mai reso alla notte consiste, naturalmente, nelle *Hymnen an die Nacht* di Novalis. Abbiamo già insistito in precedenza sull'importanza che l'opera di Novalis rappresenta per il nostro tema. Anche quest'«inno notturno» (musicato da Schubert nel 1820, ma anche da Johann Friedrich Reichardt, da Luise Reichardt e da Alma Mahler) – che conclude la quarta *Hymne an die Nacht* – porta il segno novalisiano della «nasse Flamme» (fiamma umida)⁴⁸. Termini come «wallen», «Wollust», «Wogen», «Flut», «Blut» e «Glut» fanno subito pensare all'acqua come elemento notturno e ardente. Probabilmente Schubert si sentiva molto affine alla «Nachtbegeisterung»⁴⁹ del poeta romantico⁵⁰, e ne è testimone questo *Lied*. Poco prima (nel 1818/1819) il compositore aveva già musicato le liriche che sono state pubblicate sotto il titolo di *Geistliche Lieder* nel 1802: *Hymne I* (D 659; *Wenigewissen das Geheimnis der Liebe*), *Hymne II* (D 660; *Wenn ich ihn nur habe*), *Hymne III* (D 661; *Wenn alle untreu werden*), *Hymne IV* (D 662; *Ich sag es jedem, dass er lebt*).

La *Vertonung* schubertiana della parte finale del quarto *Inno alla Notte* rispecchia bene l'atmosfera estatica e ambigua – sulla soglia tra due mondi – che pervade tutta la poesia. Non c'è più frontiera che separi la notte dal giorno, la morte dalla vita: la tonalità 'solare' Re Minore sta in apparente contrasto con il pianissimo e soprattutto con il 'ritmo da danza macabra' (*Totentanz-Rythmus*) tipicamente schubertiano. Prima della ripetizione dei versi iniziali (Schubert si appropria della lirica novalisiana adattandola alle sue esigenze musicali, inserendo delle ripetizioni che non troviamo nella versione originale del testo: «Hinüber wall' ich / Und jede

⁴⁷ Novalis, *Hymnen an die Nacht*, IV, cit., p. 146; trad. it. di G. Bemporad, *Inni alla notte*, IV, cit., pp. 27 e 29.

⁴⁸ Novalis, *Chemische Hefte*, cit., p. 35.

⁴⁹ Novalis, *Hymnen an die Nacht*, III, cit., p. 151; trad. it. di G. Bemporad, *Inni alla notte*, III, cit., p. 17: «estasi della notte».

⁵⁰ Cfr. M. Bortolotto, *Introduzione al Lied romantico*, cit.

Pein / Wird einst ein Stachel / Der Wollust sein») il pianoforte include nell'accordo in La Maggiore uno spostamento verso Sib Maggiore, alludendo alla zona minore. Un tremolo negli accordi minori accompagna le parole: «Unendliches Leben / Wogt? mächtig in mir», parole musicate che traducono l'idea di un mare irrequieto e tremolante all'interno della psiche; nella ripetizione un accordo in La Minore cade sulla parola «unendliches», creando un effetto di oscuramento dopo l'accordo di settima in Sol Maggiore.

Da una grande altezza del circolo delle quinte – da Si Maggiore – il poeta guarda in giù: «Ich schaue von oben / Herunternach dir», e i versi «An jenem Hügel / Verlischt dein Glanz» sono accompagnati da cromatismi scendenti nel basso. La fine del *Lied* ritorna alla tonalità iniziale Re Maggiore. Schubert ripete due volte i versi finali (che, inutile sottolinearlo, contengono – come tutte le *Hymnen an die Nacht* – anche una forte componente erotica) «Und sterbe die Nächte / In heiliger Glut», accompagnandoli con un movimento di ottave che sale sempre più in alto fino a perdersi estaticamente nel cielo notturno. I versi «Ich fühle des Todes / Verjüngende Flut» dipingono la morte come un immenso mare che ringiovanisce e rigenera e sono in Novalis anche espressione di un'attesa fremente del ritorno palingenetico dell'età dell'oro. Contrariamente a quanto afferma Gramit, ovvero che Schubert «dem mystisch Expansiven der romantischen Vision von Novalis eine vorsichtiger, beruhigendere und ordentlichere – also für das Biedermeier charakteristische Form gibt»⁵¹, secondo noi la composizione schubertiana tiene conto non soltanto dell'elemento erotico ma anche della visione 'politica' di Novalis, la cui opera è impregnata di speranze rivoluzionarie.

⁵¹ D. Gramit, *Schubert and the Biedermeier: The Aesthetics of Johann Mayrhofer's „Heliopolis“*, «Modern Language», 74, 1993, p. 369. Cfr. anche in W. Dürr, A. Krause (Hrsgg.), *Schubert-Handbuch*, cit., p. 209; trad. it.: Dà al carattere mitico-espansivo della visione romantica una forma più cauta, calmante e ordinata, tratti insomma tipici dell'epoca biedermeieriana.

WILHELM MÜLLER/FRANZ SCHUBERT:
DIE SCHÖNE MÜLLERIN E DIE WINTERREISE

Nel quarto capitolo del nostro lavoro vorremmo concentrarci sui due maggiori cicli liederistici di Wilhelm Müller, resi famosi soprattutto grazie alla loro intonazione da parte di Schubert. Se nel capitolo precedente abbiamo cercato di analizzare via via dei singoli *Lieder* accomunati da un tema liquido-ritmico-musicale come la barcarola, adesso ci occuperemo del motivo acquatico nei due grandi cicli, in cui una serie di *Lieder* successivi (che sono tanto poeticamente, quanto musicalmente, connessi) racconta una sorta di 'storia'. La vicenda della *Schöne Müllerin* (che in origine prendeva spunto dalla *Bella Molinara* di Paisiello del 1788 e che era stata concepita inizialmente come *Singspiel*¹) è apparentemente semplice: un giovane e ingenuo garzone in cerca di lavoro, seguendo il seducente mormorare del ruscello, arriva ad un mulino. Incontra la *Schöne Müllerin* e si innamora di lei. Ma dopo un apparente idillio amoroso fra i due giovani, la donna lo abbandona per l'avventuroso e selvaggio *Jäger*. Tormentato dalla gelosia e da un irresistibile desiderio di morire, il mugnaio si annega nel ruscello. L'intonazione schubertiana mette in rilievo soprattutto l'intenso processo psicologico-interiore² che si svolge nell'anima del mugnaio, creando un'atmosfera che rispecchia da un lato il contorno 'naturale' (il ruscello, la ruota del mulino, il corno da caccia...) e dall'altro il ricco mondo interiore del protagonista³.

Sia nella *Schöne Müllerin* (D 795) che nella *Winterreise* (D 911) l'acqua assume una fondamentale importanza. Nel primo ciclo il ruscello con il suo mormorare, gorgogliare e scrosciare è una presenza costante che accompagna

¹ Per la genesi dell'opera della *Schöne Müllerin*, cfr. H. Wetzel, *Wilhelm Müller, „Die Schöne Müllerin“, „Die Winterreise“: Die Frage nach den Zusammenhängen*, «Aurora. Jahrbuch der Eichendorff-Gesellschaft für die klassisch-romantische Zeit», V, 1993, pp. 139-171.

² Sull'interpretazione psicologica/psicanalitica dell'opera di Schubert, cfr. per esempio S. Cappelletto, *Franz Schubert. L'ultimo anno...*, cit.; C. Lo Presti, *Franz Schubert. Il viandante e gli inferi*, cit.; A. Mayer, *Der psychoanalytische Schubert. Eine kleine Geschichte der Deutungskonkurrenzen in der Schubert-Biographik, dargestellt am Beispiel des Textes „Mein Traum“*, «Schubert durch die Brille», V, 9, 1992, pp. 7-31.

³ Cfr. G. La Face Bianconi, *La casa del mugnaio...*, cit.

l'intera vicenda tragico-amorosa del mugnaio, il quale alla fine si annega nel freddo ma irresistibile «kristallenes Kämmerlein»⁴, nel liquido fondo oscuro del suo *Bächlein meiner Liebe*. Proprio da questo luogo (o meglio non-luogo) 'cristallino', notturno, solitario, sembra che abbia inizio il viaggio del *Winterwanderer*, protagonista del secondo ciclo mülleriano-schubertiano. Non è più l'acqua corrente, fluida, mormorante, che domina l'immagine paesaggistica della *Winterreise*, bensì un'acqua ghiacciata, coperta da una «harte, starre Rinde»⁵ di gelo. Questa glaciazione simbolizza, come vedremo, da un lato l'inverno politico della Germania della Restaurazione (inverno che abbiamo già incontrato nel capitolo precedente in un *Lied* come *Wie Ulfru fischt*), dall'altro l'inverno dell'anima, che meglio forse si esprime proprio nell'immagine abissale delle *Gefrorene Tränen* (lacrime ghiacciate). E, naturalmente, il 'bianco' della superficie ghiacciata proietta una luce in avanti verso la modernità, dove il bianco, un'arte autoreferenziale ed intransitiva⁶. Il rapporto fra i due cicli (scritti da Müller nel 1820 il primo e nel 1823 il secondo, e composti da Schubert rispettivamente nel 1823 e nel 1827) è stato molto indagato dalla critica. Che ci sia un rapporto di successione fra la *Schöne Müllerin* e la *Winterreise* risulta, volendo, già dalla strana, ma significativa, avvertenza che Wilhelm Müller antepone alla lettura del primo ciclo: «Im Winter zu lesen» (da leggere in inverno)⁷. Anche se il colore predominante nella *Müllerin* in più di un senso sarà il verde – che simboleggia la primavera, la foresta, l'esuberanza vitale della natura e il cacciatore, rivale del mugnaio – è tuttavia in opposizione al niveo biancore (colore assegnato al mugnaio: «mich armen armen weißen Mann») ⁸ che esso acquista il suo significato più profondo. L'incontro e il rapporto fra parola poetica e musica è, nelle *Vertonungen* dei cicli mülleriani, particolarmente felice. Schubert comprese immediatamente l'innata *Sangbarkeit* (cantabilità) delle poesie di Müller⁹ (di cui, fra l'altro,

⁴ W. Müller, *Des Baches Wiegenlied*, in Id., *Die schöne Müllerin. Die Winterreise*, cit., p. 35; trad. it. di E. Battaglia, *La ninna-nanna del ruscello*, in V. Valente (a cura di), *Il libro dei Lieder...*, cit., p. 189: «cameretta di cristallo».

⁵ W. Müller, *Auf dem Flusse*, ivi, p. 45; trad. it. di V. Gorla, *Sul fiume*, in I. Bostrige, *Il viaggio d'inverno di Schubert. Anatomia di un'ossessione*, Il Saggiatore, Milano 2015, p. 131: «dura e rigida corazza».

⁶ Cfr. P. Collini, *Paesaggio invernale con spettatore: metamorfosi del "viaggio d'inverno" nella letteratura tedesca dell'età classico-romantica*, in Id., *Iconolatria e iconoclastia nella letteratura romantica*, cit., pp. 59-71.

⁷ W. Müller, F. Schubert, *Die schöne Müllerin. Die Winterreise*, cit., p. 5.

⁸ Ivi, p. 28; trad. it. di E. Battaglia, *Il colore maligno*, in V. Valente, *Il libro dei Lieder...*, cit., p. 187: «me, un uomo misero e pallido».

⁹ Müller, nel suo diario, aveva scritto già nel 1815: «Ich kann weder spielen noch singen und wenn ich dichte, so sing ich doch und spiele auch. Wenn ich die Weisen von mir geben könnte, würden meine Lieder besser gefallen, als jetzt. Aber, getrost, es kann sich ja eine gleichgestimmte Seele finden, die die Weise aus den Worten herauschorcht

era un grande ammiratore anche Heinrich Heine¹⁰), sottolineandone con la musica da un lato la natura semplice, 'popolare', *volksliedhaft*, e dall'altro tirandone fuori anche la malinconia e la tragicità nascoste¹¹. È proprio questa tensione fra l'apparente semplicità e ingenuità della personalità del mugnaio e la minaccia del suo destino ineluttabile, sulla quale si basa l'equilibrio musicale del ciclo *liederistico*, che percorre una *Wanderung* dalla tonalità Sol Maggiore del primo *Lied* fino al Mi Maggiore dell'ultimo. L'intervallo musicale che corre fra queste due tonalità è proprio il famoso-famigerato *tritonus*, detto anche *diabolus in musica*; la via che percorrerà il protagonista sta perciò, nonostante l'apparente propositività del primo *Lied*, nel segno di un destino misteriosamente cupo. I cambiamenti di tonalità, le armonie e le tensioni fra esse, sono in questo ciclo, come in quello successivo, di particolare importanza, perché ne esprimono sottilmente il contenuto poetico¹². Per noi che ci interessiamo dell'acqua, è naturalmente il motivo del *Bächlein* ad avere la maggiore importanza. La varietà con cui Schubert disegna musicalmente il *Rauschen*, il mormorare e lo scrosciare del ruscello è nella *Schöne Müllerin* particolarmente sviluppata. Vorremmo prendere quindi in considerazione alcuni *Lieder* in cui l'acqua assume un ruolo centrale nel contesto poetico e vedere come cambia e varia nella sua espressione musicale.

und sie mir zurückgiebt» (W. Müller, *Diary and Letters*, ed. by Philip Schuyler Allen, James Taft Hatfield, The University of Chicago Press, Chicago 1903, p. 5; trad. it.: Non so né suonare né cantare, ma quando scrivo poesia, allora canto e suono anche. Se potessi cantarli, i miei *Lieder* mi piacerebbero di più. Ma tranquillo, un giorno potrebbe trovarsi un'anima sorella che sentirà la musica dentro le parole e che me la renderà).

¹⁰ Heine, in una lettera del 7 giugno 1826, parla, infatti, in maniera entusiastica della lirica di Müller: «[...] doch, was spreche ich von Formenwesen, es drängt mich mehr, Ihnen zu sagen, dass ich keinen Liederdichter außer Goethe so sehr liebe wie Sie [...] Nur Sie, Wilhelm Müller, bleiben mir also rein genießbar mit Ihrer ewigen Frische und jugendlichen Ursprünglichkeit [...]» (H. Heine, *Briefe, erste Gesamtausgabe nach den Handschriften*, Bd. I, hrsg. von Friedrich Hirt, Kupferberg, Mainz 1950, pp. 269-271; trad. it.: Ma perché sto parlando tanto di cose formali quando in realtà mi preme molto di più dirLe che non amo nessun poeta di *Lieder* – a parte Goethe – quanto amo Lei [...] Solo Lei, Wilhelm Müller, mi rimane come piacere puro con la Sua eterna freschezza ed originalità).

¹¹ Schubert ha tralasciato cinque pezzi che facevano parte del ciclo di Wilhelm Müller: il prologo (*Der Dichter, als Prolog*), il *Lied* n. 8 (*Das Mühlenleben*), il *Lied* n. 18 (*Erster Schmerz, letzter Scherz*), il *Lied* n. 21 (*Blümlein Vergißmeinnicht*) e l'epilogo.

¹² Sul rapporto tra parola e musica cfr. anche J. Wildberger, *Verschiedene Schichten der musikalischen Wortdeutung in den Liedern Franz Schuberts*, «Schweizerische Musikzeitung», 109, 1969, pp. 4-9.

4.1 *Variazioni acquatico-musicali del Bächlein meiner Liebe*

Nella *Schöne Müllerin* il ruscello scorre in tanti modi, tanti ritmi, assume vesti diverse, parla con voci molteplici. Ciò che abbiamo messo in luce nell'ultima parte del capitolo precedente, cioè la capacità schubertiana di variare all'infinito un motivo poetico, trova nella *Schöne Müllerin* un'espressione esemplare. In tutto il ciclo, fin dal primo *Lied*, il ruscello è presente e costituisce in un certo senso un *pendant* al passo del viandante. In *Das Wandern* che apre il 'monodramma' e che consiste di cinque strofe le quali anche Schubert nella sua *Vertonung* in Sib Maggiore mantiene pari pari il ritmo in 2/4 – il tipico *Wanderschritt*, il passo del viandante, (ma, come ben dice Arnold Feil, è assolutamente impossibile camminare – *wandern* – al ritmo di *Das Wandern*¹³) – sembra dettare il tempo, la direzione, la volontà propositiva del garzone di andare, andare fiduciosamente incontro al suo destino. Al tempo stesso questo *Lied* 'mette in moto' l'intero ciclo liederistico, prepara l'ascoltatore all'idea della *Wanderung* stessa. Nella seconda strofa si capisce però che il ritmo del viandante, il ritmo del suo passo egli l'ha preso dall'acqua:

Vom Wasser haben wir's gelernt,
Vom Wasser!
Das hat nicht Rast bei Tag und nacht,
Ist stets auf Wanderschaft bedacht,
Das Wasser.¹⁴

L'abbiamo imparato dall'acqua,
dall'acqua!
Che non ha mai requie, né di giorno né di notte,
ha sempre in animo di muoversi,
l'acqua.*

Fra la ritmicità del ruscello e quella del cammino esiste quindi un rapporto stretto fin dall'inizio. Il movimento 'acquatico' nella figura dell'accompagnamento inizia, infatti, in questo primo *Lied*. Gli ottavi 'camminanti' («wandernde Achtel»¹⁵) e i sedicesimi 'liquidi' disegnano la base ritmico-musicale di *Das Wandern*.

¹³ «Was man für selbstverständlich hält: dass man auch auf Schuberts *Das Wandern* gehen, dass man nach ihm wandern kann, erweist sich als unmöglich. Man versuche es [...] Richtet man bei einer musikalisch guten Wiedergabe seinen Schritt nach den Achteln des 2/4 – Taktes, so kommt man ins Trippeln, richtet man ihn nach den Vierteln, dann wird ein Schreiten daraus [...]» (A. Feil, *Franz Schubert. Die Schöne Müllerin. Winterreise*, mit ein Essay "Wilhelm Müller und die Romantik" von Rolf Vollmann, Reclam, Stuttgart 1975, p. 58; trad. it.: *Ciò che si dà per scontato, cioè che si possa camminare secondo lo Schubertiano Das Wandern*, questo si rivela impossibile. Si faccia il tentativo [...] Se in una buona esecuzione musicale si orienta il proprio passo secondo le crome del ritmo in 2/4, allora si comincia a trotterellare, se ci si orienta sulle semiminime, allora diventa un procedere a passi lenti e lunghi). Lo studio di Feil è uno dei lavori di musicologia più densi e completi che esistono sui due cicli mülleriani-schubertiani.

¹⁴ W. Müller, *Das Wandern*, in W. Müller, F. Schubert, *Die schöne Müllerin. Die Winterreise*, cit., p. 9; trad. it. di E. Battaglia, *Girovagare*, in V. Valente (a cura di), *Il libro dei Lieder...*, cit., p. 179.

¹⁵ A. Feil, *Franz Schubert. Die Schöne Müllerin. Winterreise...*, cit., p. 58.

Wohin?

Ich hört ein Bächlein rauschen
 Wohl aus dem Felsenquell,
 Hinab zum Tale rauschen
 So frisch und wunderhell.

Ich weiß nicht wie mir wurde,
 Nicht, wer den Rat mir gab,
 Ich musste auch hinunter
 Mit meinem Wanderstab.

Hinunter und immer weiter
 Und immer dem Bache nach,
 Und immer frischer rauschte
 Und immer heller der Bach.

Ist das denn meine Straße?
 O Bächlein, sprich, wohin?
 Du hast mit deinem Rauschen
 Mir ganz berauscht den Sinn.

Was sag ich denn vom Rauschen?
 Das kann kein Rauschen sein:
 Es singen wohl die Nixen
 Tief unten ihren Reihn.

Laß singen Gesell, laß rauschen,
 Und wandre fröhlich nach!
 Es gehn ja Mühlenräder
 In jedem klaren Bach.¹⁶

Dove?

Sentivo scorrere un ruscelletto
 dalla sua fonte rocciosa
 giù verso la valle, fresco
 e meravigliosamente terso.

Non so dire cosa mi sia capitato,
 né chi fu a consigliarmi,
 so solo che anch'io son sceso a valle
 col mio bastone viandante.

Giù, nella valle e oltre,
 sempre seguendo il ruscello,
 e il ruscello scrosciava sempre più vispo,
 sempre più terse le sue acque.

È questa dunque la mia strada?
 Dimmi, o ruscelletto, dove mi condurrà?
 Il tuo mormorio mi ha
 Inebriato del tutto i sensi.

Ma che dico mormorio?
 Non di questo si tratta:
 sono le ondine che giù negli abissi
 cantano il loro girotondo.

Smettila di cantare e di mormorare, compagno,
 e prosegui felice!
 Girano ruote di mulino
 In tutti i chiari ruscelli.*

Nel secondo *Lied* del ciclo il ruscello entra definitivamente in scena: «Ich hört ein Bächlein rauschen». Si mantiene il ritmo del viandante in due 2/4 di *Das Wandern*, ma adesso non è più un *Lied* strofico, bensì *durchkomponiert*, il che lo rende meno *volksliedhaft* e più 'personale'. «Die Frage 'Wohin?' hat dem Vorwärts-Streben von *Das Wandern* seine Verständlichkeit genommen»¹⁷. La chiara forma strofica del testo (sei strofe di quattro versi ciascuna) di Müller viene, in Schubert, variata e resa più fluida e leggera. Il *Lied* sta nella tonalità Sol Maggiore (tonalità imparentata con quella del pri-

¹⁶ W. Müller, *Wohin?*, in W. Müller, F. Schubert, *Die schöne Müllerin. Die Winterreise*, cit., p. 9; trad. it. di E. Battaglia, *Dove?*, in V. Valente (a cura di), *Il libro dei Lieder...*, cit., p. 180.

¹⁷ A. Feil, *Franz Schubert. Die Schöne Müllerin. Winterreise...*, cit., p. 65; trad. it.: La domanda 'dove?' ha tolto al camminare la sua naturalezza.

mo *Lied* attraverso uno spostamento di terzina) che sarà anche dopo, in un certo senso, la 'tonalità del ruscello'. Altri tre *Lieder* in cui il *Bächlein* svolge un ruolo centrale sono in Sol Maggiore: *Danksagung an den Bach*, *Eifersucht und Stolz* (1825) e *Der Müller und der Bach*. Lo spostamento della tonalità fra un *Lied* e l'altro (e anche all'interno dello stesso *Lied*) assume, come abbiamo detto, una fondamentale importanza all'interno del ciclo perché è espressione sottile di un processo non soltanto esteriore ma anche interiore, psicologico¹⁸. Lo spostamento di tonalità designa qui, secondo Fischer-Dieskau, la «Unentrinnbarkeit des Weges»¹⁹ che attende il protagonista. Ci sono anche riflessi di tonalità minore, iniziando dal momento in cui il mugnaio cede alla *Verzauberung* da parte del ruscello: «Ich weiß nicht wie mir wurde...». Sulla fondamentale parola-suono «*Rauschen*» che in questo *Lied* ricorre ben sette volte ed è espressione musicale della più potente seduzione esercitata sul mugnaio da parte dell'acqua, insisteremo nel prossimo capitolo. In questo *Lied*, come in quello precedente, sembra di sentire sia il passo del viandante (gli ottavi nel basso che continuano ininterrottamente a 'camminare') che lo scorrere del ruscello, espresso attraverso il movimento ondeggiante delle sestine nella mano destra del pianoforte. Rispetto ai sedicesimi in *Das Wandern*, le sestine 'acquatiche' esprimono ancor meglio l'irrequietezza giocosa del ruscello. Il tempo è *mäßig geschwind* (allegro moderato), il *Bächlein* scorre con una velocità moderata, ma attraverso vari cambiamenti delle armonie la purezza cristallina dell'acqua sembra essere continuamente illuminata da tante prospettive diverse. L'ordine musicale dei versi assume in Schubert un significato particolare. Se si confrontano i versi che musicalmente presentano una struttura simile, vediamo che, ad esempio, il *Rauschen* iniziale del *Bächlein* nella prima strofa («Ich hört ein Bächlein rauschen / Wohl aus dem Felsenquell / Hinab zum Tale rauschen / So frisch und wunderhell») viene messo in relazione sia con l'assoluta ineluttabilità del mugnaio a 'discendere' giù verso il fiume nella seconda («Ich musste auch hinunter, / Mit meinem Wanderstab») che con il canto delle ondine nella quinta strofa («Es singen wohl die Nixen, / Tief unten ihren Reihn»). Esiste, quindi, una contiguità di significato psicologico-musicale fra il suono dell'acqua e l'assoluta *Verzauberung* (incantamento) che questo esercita sul mugnaio, determinandone il cammino e il destino. Sulle parole «Hinunter und immer weiter / und immer dem Bache nach» il basso, significativamente, 'sdoppia' la melodia della voce cantante, accentuando con questo la profondità, la direzione verticale del cammino del mugnaio.

¹⁸A questo proposito si veda il libro di Giuseppina La Face Bianconi, *La casa del mugnaio...*, cit., che interpreta l'intero ciclo liederistico in chiave musicologico-psicologica.

¹⁹D. Fischer-Dieskau, *Franz Schubert und seine Lieder*, cit., p. 342; trad. it.: L'ineluttabilità della sua strada.

Halt!

Eine Mühle seh ich blicken
 Aus den Erlen heraus,
 Durch Rauschen und Singen
 Bricht Rädergebraus.

Ei willkommen, ei willkommen
 Süßer Mühlengesang!
 Und das Haus, wie so traulich!
 Und die Fenster, wie blank!

Und die Sonne, wie helle
 Vom Himmel sie scheint!
 Ach Bächlein, liebes Bächlein,
 War es also gemeint?²⁰

Alt!

Tra gli ontani vedo
 rifulgere un mulino,
 il frastuono delle ruote
 sovrasta mormorio e canto.

Sii benvenuta, sii benvenuta,
 dolce voce del mulino!
 E la casa, così accogliente!
 E le finestre, così lucenti!

E il sole, come brilla
 Chiaro in cielo!
 Oh ruscelletto, caro ruscelletto,
 intendevi questo, dunque?*

Il terzo *Lied* della *Schöne Müllerin*, in cui il mugnaio vede apparire, quasi dalle onde del fiume, la casa e il mulino della bella, e che inizia con un lungo *Vorspiel* (Preludio) del pianoforte, è in Do Maggiore, tonalità strettamente imparentata con il Sol Maggiore del *Lied* precedente attraverso uno spostamento di quinta. È, in un certo senso, la più chiara, semplice, innocente e forte delle tonalità. Importante è anche il cambiamento del ritmo: se prima era il *Wanderschritt* in 2/4 a determinare il passo, adesso entra in scena il movimento circolare del *Mühlrad* (ruota del mulino), espresso attraverso un ritmo più danzante e rotondo, in 6/8 – il famoso ‘ritmo di barcarola’ che abbiamo trattato nel capitolo precedente.

Più del fiume che scorre, il Ruscello compagno e consolatore, sentiamo la ruota del Mulino che preannunzia lavoro, fatica, rapporti sociali.²¹

È la figura di sedicesimi tremolanti nell’accompagnamento e la figurazione d’attacco, una sestina arpeggiata di semicrome che ricorre a distanza variabile, a simboleggiare il movimento circolare del mulino, con cambiamenti repentini fra *forte* e *piano* e uno spostamento improvviso da Do Maggiore a Sol Minore che forse presagisce il fondo oscuro che caratterizzerà l’incontro apparentemente felice fra *Müller*, *Mühle* e *Müllerin*. Il ritmo del viandante per un attimo sembra arrestarsi (*Halt!*), continua invece il movimento dell’acqua che adesso concentra la sua forza nella ruota

²⁰ W. Müller, *Das Irrlicht*, in W. Müller, F. Schubert, *Die schöne Müllerin. Die Winterreise*, cit., p. 47; trad. it. di V. Gorla, *Fuoco fatuo*, in I. Bostrige, *Il viaggio d’inverno di Schubert...*, cit., p. 149.

²¹ G. La Face Bianconi, *La casa del mugnaio...*, cit., p. 95.

del molino. Il movimento circolare che abbiamo incontrato in tanti *Wasserlieder* è qui al servizio di un 'valzer' diverso che attiene al mondo del lavoro e dell'industria. Anche sul motivo del *Mühlrad* – motivo, come si sa, centrale nella letteratura romantica – ci siamo concentrati soprattutto nel capitolo successivo del nostro lavoro. Il tempo del *Lied* è *nicht zu geschwind* (non troppo veloce) e descrive quindi un leggero rallentamento dell'acqua rispetto al *Lied* precedente. Vedremo come nel prossimo *Lied* lo scorrere sembra rallentare ancora di più per poi esplodere, nel quinto, in un movimento vorticoso e appassionato.

Danksagung an den Bach

War es also gemeint
Mein rauschender Freund,
Dein Singen, dein Klängen,
War es also gemeint?

Zur Müllerin hin!
So lautet der Sinn.
Gelt, hab ich's verstanden?
Zur Müllerin hin!

Hat sie dich geschickt?
Oder hast mich berückt?
Das möchte ich noch wissen,
Ob sie dich geschickt.
Nun wie's auch mag sein,
Ich gebe mich drein:
Was ich such, hab ich gefunden
Wie's immer mag sein.

Nach Arbeit ich frug
Nun hab ich genug,
Für die Hände, fürs Herze
Vollauf genug!²²

Ringraziamento al ruscello

Intendevi questo, dunque,
mio mormorante amico?
Il tuo canto, i tuoi suoni,
è questo che intendevano?

Su, coraggio, va' da lei!
È questo il senso.
Ho capito bene?
Dalla molinara, coraggio!

È lei che ti manda?
O sei tu che mi hai stregato?
Voglio sapere ancora questo,
se è lei che ti ha mandato.
Comunque sia,
io non mi tiro indietro:
ciò che cercavo l'ho trovato,
comunque vadano le cose.

Cercavo lavoro,
ora ne ho a sufficienza,
per le mani e per il cuore
ne ho più del necessario!*

Questo *Lied* sta di nuovo nella tonalità Sol Maggiore che appunto appare spesso insieme al ruscello. Anche se la tonalità di base viene in *Danksagung an den Bach* spesso temporaneamente scambiata con altre. Si torna al *Wanderer*-ritmo in 2/4, ma il tempo è *etwas langsam* (un po' lento), il passo del viandante si è decisamente rallentato. Come anche,

²² W. Müller, *Danksagung an den Bach*, in W. Müller, F. Schubert, *Die schöne Müllerin. Die Winterreise*, cit., p. 11; trad. it. di E. Battaglia, *Ringraziamento al ruscello*, in V. Valente (a cura di), *Il libro dei Lieder...*, cit., p. 181.

lo vedremo, in *Der Neugierige*, il mugnaio si rivolge al ruscello come a un caro amico: «War es also gemeint / Mein rauschender Freund?». Anche in questo *Lied* le somiglianze musicali designano la segreta parentela di alcuni versi. Così, ad esempio, hanno la stessa struttura musicale la ripetizione del verso: «War es also gemeint? War es also gemeint?» della prima strofa e quella: «Zur Müllerin hin! Zur Müllerin hin!» della seconda. Il ruscello commenta e accompagna la melodia della voce cantante con un movimento dolce, quieto, melodioso e insistente. La figura liquido-acquatica dell'accompagnamento rimane molto vicina alla voce cantante, perché «singen und Begleitung sollen nicht ohne einander gedacht werden, ganz wie im abschließenden *Des Baches Wiegenlied*»²³. È veramente come se fra mugnaio e *Bächlein* esistesse una sorta di simbiosi, una sintonia perfetta, simile a quella che Schubert aveva descritto tra il cantante Vogl e lui stesso al pianoforte: «Wie wir in solchen Momenten eins zu sein scheinen [...]!»²⁴. Il ruscello 'risponde' alle domande del mugnaio se sia stata la bella *Müllerin* a mandarlo da lui: «War es also gemeint? Hat sie dich geschickt?» cominciando con una salita dalla terza alla quinta²⁵, con delle 'risposte' che il *Berauschter* non vuole ascoltare: egli ritorna tranquillamente al suo Sol Maggiore. Quando il *Müller* ha già finito di cantare, il *Bächlein* continua ancora a mormorare e a gorgogliare senza arrestarsi mai²⁶.

Am Feierabend

Hätt ich tausend
Arme zu rühren!
Könnt ich brausend
Die Räder führen!
Könnt ich wehen
Durch alle Haine!
Könnt ich drehen
Alle Steine!
Dass die schöne Müllerin
Merkte meinen treuen Sinn!

La sera, finito il lavoro

O se avessi mille
Braccia da mulinare!
E far girare
Le ruote a tutta,
spazzare di
vento i boschi,
sollevare tutte
le macine!
Allora le bella molinara saprebbe
quali sono i miei veri sentimenti!

²³ D. Fischer-Dieskau, *Franz Schubert und seine Lieder*, cit., p. 425; trad. it.: cantare ed accompagnare non devono essere pensati separatamente, proprio come nel finale di *Des Baches Wiegenlied*.

²⁴ Cfr. A. Bauni, W. Oehlmann, K. Sprau, K.H. Stahmer (Hrsgg.), *Reclams Liedführer*, cit., p. 163.

²⁵ D. Fischer-Dieskau, *Franz Schubert und seine Lieder*, cit., p. 325.

²⁶ Sull'importanza di preludio e postludio in questo *Lied*, cfr. A. Feil, *Franz Schubert. Die Schöne Müllerin. Winterreise*, cit., p. 67.

Ach, wie ist mein Arm so schwach!
Was ich hebe, was ich trage,
Was ich schneide, was ich schlage,
Jeder Knappe tut mir's nach.

Ah, come son deboli le mie braccia!
Sollevo, porto,
mieto, percuoto:
ma un qualsiasi paggio lo fa meglio di me.

Und da sitz ich in der großen Runde,
Zu der stillen kühlen Feierstunde,
Und der Meister spricht zu allen:
Euer Werk hat mir gefallen;
Und das liebe Mädchen sagt
Allen eine gute Nacht.²⁷

Poi mi siedo in cerchio con gli altri,
nell'ora del quieto refrigerio,
e il padrone si rivolge a tutti:
"Ho apprezzato il vostro lavoro".
E la cara fanciulla dice:
"Buona notte a tutti."²⁸

In questo *Lied* il ruscello non è esplicitamente nominato, ma è tuttavia presente e molto percettibile nel movimento eccitato delle semicrome discendenti del pianoforte che sfocia nell'estremamente movimentata, dinamica e rotonda figura delle sestine nella mano destra del pianoforte (e nel basso che «palpita e scalpita nella ripercussione ininterrotta della nota»²⁸) che esprime insieme lo scorrere vorticoso dell'acqua e l'incessante lavorare della ruota del mulino. Il tempo del *Lied* è, infatti, *ziemlich geschwind* (abbastanza veloce), lo scorrere del ruscello è notevolmente aumentato di velocità. Ascoltando il lamento e lo sforzo del mugnaio che vorrebbe avere la forza stessa del fiume nel girare la ruota della sua passione, viene, naturalmente, subito da pensare al *Nackter Heiliger wackenroderiano*. Il rumore incessante dello *Strom/Rad* è, infatti, un correlato non soltanto esteriore ma anche interiore, psicologico della vicenda. Se *Am Feierabend* di Müller presenta due strofe, quello di Schubert invece ripete la prima strofa due volte secondo lo schema A B A'. Ciò che succede nel mezzo è una sorta di 'scena teatrale' che si svolge fra i garzoni, il Padrone e la bella. In questa strofa il rumore del mulino cessa; sia le parole del padrone (che arrivano nel registro estremamente basso), sia quelle della mugnaia (che invece arrivano molto in alto) sono accompagnate da semplici accordi. Ma il loro mondo si differenzia nettamente da quello del mugnaio, egli ne rimane, in realtà, escluso²⁹. Nella terza strofa, infatti, dopo la piccola delusione del mugnaio che avrebbe voluto un saluto della bella solo per sé³⁰, espressa dall'accordo della famosa *sesta napoletana*,

²⁷ W. Müller, *Am Feierabend*, in W. Müller, F. Schubert, *Die schöne Müllerin. Die Winterreise*, cit., p. 12; trad. it. di E. Battaglia, *La sera, finito il lavoro*, in V. Valente (a cura di), *Il libro dei Lieder...*, cit., p. 181.

²⁸ G. La Face Bianconi, *La casa del mugnaio...*, cit., p. 45.

²⁹ Cfr. l'accuratissima interpretazione di Giuseppina La Face Bianconi di questo *Lied* che con *Am Feierabend* apre la sua analisi dell'intero ciclo (ivi, pp. 43-50).

³⁰ Viene in mente la lettera dell'8 luglio del *Werther*: «Ich suchte Lottens Augen; ach sie gingen von einem zum andern! Aber auf mich! mich! mich! der ganz allein auf sie resigniert dastand, fielen sie nicht! Mein Herz sagte ihr tausend Adieu, und sie sah mich nicht!» (J.W. Goethe, *Die Leiden des jungen Werther*, cit., p. 37; trad. it. di A. Spaini,

il *Lied* ritorna alla sua melodia iniziale e alla figura nell'accompagnamento che gira e rigira nel famoso ritmo in 6/8. La tonalità principale di questo *Lied* è La Minore, tonalità che tornerà in *Tränenregen*, decimo *Lied* del ciclo. Sia l'introduzione, sia la fine del *Lied*, sono caratterizzate dal battere forte e quasi brusco degli accordi del pianoforte. «È un'energica apertura di sipario, e una ancor più drastica chiusura»³¹.

Der Neugierige

Ich frage keine Blume,
Ich frage keinen Stern,
Sie können mir alle nicht sagen,
Was ich erfähr so gern.

Ich bin ja auch kein Gärtner,
Die Sterne stehn zu hoch;
mein Bächlein will ich fragen,
Ob mich mein Herz belog.

O Bächlein meiner Liebe,
Wie bist du heut so stumm?
Will ja nur eines wissen,
Ein Wörtchen um und um.

Ja, heißt das eine Wörtchen,
Das andre heißet Nein,
Die beiden Wörtchen schließen
Die ganze Welt mir ein.

O Bächlein meiner Liebe,
Was bist du wunderbarlich!
Will's ja nicht weitersagen,
Sag, Bächlein, liebt sie mich?³²

Il curioso

Non chiedo fiori,
non chiedo stelle,
loro non possono dirmi
ciò che desidero tanto sapere.

Oltretutto non sono un giardiniere,
e le stelle sono troppo in alto;
chiederò invece al mio ruscelletto
se il mio cuore mi ha mentito.

O ruscelletto del mio amore,
perché sei così muto, oggi?
Io voglio sapere una cosa soltanto,
una sola parolina tra due.

“Sì” è la prima parolina,
l'altra è “No”.
Ciascuna di loro racchiude
Per me il mondo intero.

O ruscelletto del mio amore,
come sei strano oggi!
Non lo rivelerò a nessuno:
di', ruscelletto, lei mi ama?*

Questo *Lied* trasmette un'estrema dolcezza e intimità dell'espressione, sia in Müller, sia in Schubert. Formulazioni come «Di', ruscelletto, lei mi ama?» esprimono una grande e tenera spontaneità, la totale assenza di formalità, diffidenza o distanza. L'estremo contatto intimo fra mugnaio e *Bächlein* è, infatti, sorprendente, sembra quasi che l'acqua costituisca una sorta di *Ersatz* dell'amata stessa. «Bächlein meiner Liebe» è un'espressione che suona quasi come una dichiarazione d'amore al ruscello.

I dolori del giovane Werther, cit., p. 38: «Io cercavo gli occhi di Lotte; ah, passavano da uno all'altro! Ma su di me! Su di me che stavo lì tutto umile, solo per lei, su di me non si posavano! Il mio cuore gli diceva mille *Adieu* ma lei non mi vedeva»).

³¹ G. La Face Bianconi, *La casa del mugnaio...*, cit., p. 50.

³² W. Müller, *Der Neugierige*, in W. Müller, F. Schubert, *Die schöne Müllerin. Die Winterreise*, cit., p. 13; trad. it. di E. Battaglia, *Il curioso*, in V. Valente (a cura di), *Il libro dei Lieder...*, cit., p. 182.

L'accompagnamento del pianoforte che disegna lo scorrere del ruscello è del tutto ridotto in questo *Lied*, piano, quieto, fino al quasi cessare della sua voce, corrispondendo con questo perfettamente alle parole del mugnaio: «Wie bist du heut so stumm!» (parole che designano, inoltre, uno spostamento nella tonalità minore). Questo quasi-mutismo dell'amico *Bächlein* risalta ancor più dal suo essere posto dietro l'assai movimentato *Lied*, *Am Feierabend*. Anche il tempo è decisamente rallentato: *Langsam* (lentamente) nella prima, e addirittura *Sehr langsam* (molto lentamente) nella seconda parte del *Lied*. Il ritmo è dapprima quello in 2/4 che lo collega ai primi due *Wanderlieder* del ciclo, nella seconda parte invece si passa al ritmo in 3/4, il tipico *Walzertakt* (ritmo di valzer) che poi, nel successivo *Lied*, *Ungeduld*, esploderà in una vera danza circolare che vorrebbe far girare con sé tutta la natura. In *Der Neugierige* questo ritmo è, tuttavia, davvero rallentato, così da far risaltare ancor più la differenza fra un *Lied* e l'altro. La tonalità è Si Maggiore che tornerà nel diciassettesimo *Lied*, *Die böse Farbe*. Come sottolinea Fischer-Dieskau, *Der Neugierige* presenta un'estrema ricchezza di forme, permette al cantante di interpretare accuratamente con la voce le varie parti del *Lied* che si differenziano sottilmente. L'inizio è – tanto da parte del testo, quanto della musica – molto *liedhaft* (da *Lied*), e l'accompagnamento sembra quasi disegnare una sorta di *Harfenklang* (suono d'arpa). Dopo invece la voce si fa più ariosa («O *Bächlein* meiner Liebe»), e nella parte mediana essa comincia quasi a declamare in forma di recitativo: «*Ja*, heißt das eine Wörtchen, / das andre heißt *Nein*». Il *si* e il *no* possono essere cantati veramente come contrastanti:

Also eine schöne Möglichkeit für den Sänger, Darstellung von Gegensätzen zu zeigen, etwa im Accompagnato das "Ja" strahlend erfüllt, das "Nein" kummervoll dunkel zu singen, oder das schlichte "Ich frage keine Blume" des Anfangs gegen das gefühlsdichte "O Bächlein meiner Liebe" im pianissimo abzusetzen. Die Eindringlichkeit des Gesangs steigert sich in der Mitte zu rezitativischer Geschlossenheit, wo es um Leben und Tod zu gehen scheint. Die Wendung zum Septakkord aus G bei "Nein" drückt aus, wie unausdenkbar dieses Nein wäre.³³

Una bella occasione per il cantante di mostrare gli opposti, ad esempio di cantare nell'"accompagnato" lo "Ja" splendente e appagato e il "Nein" dolorosamente cupo, oppure di differenziare il semplice "Ich frage keine Blume" dell'inizio dall'emozionatamente denso "O Bächlein meiner Liebe", cantato in *pianissimo*. L'intensità del canto aumenta fino ad acquisire, verso metà *Lied* una compattezza da recitativo, là dove sembra trattarsi di vita o di morte. Il cambiamento verso l'accordo in settima da Sol sul "Nein" esprime bene quanto sia terribile ed impensabile questo "Nein".

³³ D. Fischer-Dieskau, *Franz Schubert und seine Lieder*, cit., pp. 326-327. Per Arnold Feil la particolarità di questa parte 'recitata' del sesto *Lied* del ciclo sta più nelle sue originalità ritmiche che nei cambiamenti di armonica. Cfr. A. Feil, *Franz Schubert. Die Schöne Müllerin. Die Winterreise*, cit., p. 72.

Dopo questo *Lied*, il *Bächlein* esce un po' di scena, nei *Lieder Ungeduld*, *Morgengruß* e *Des Müllers Blumen* non è esplicitamente nominato, anche se sappiamo che fa parte del paesaggio poetico della *Schöne Müllerin*. Ritorna invece nel decimo *Lied*, *Tränenregen*, dove assume soprattutto la funzione di 'specchio' acquatico che riflette l'immensità del cielo notturno e il riflesso degli amanti, esercitando una fortissima attrazione sul mugnaio; egli sente in questo *Lied* per la prima volta il desiderio di 'tornare nell'acqua'.

Tränenregen

Wir saßen so traulich beisammen
Im kühlen Erlendach,
Wir schauten so traulich zusammen
Hinab in den rieselnden Bach.

Der Mond war auch gekommen,
Die Sternlein hinterdrein,
Und schauten so traulich zusammen
In den silbernen Spiegel hinein.

Ich sah nach keinem Monde,
Nach keinem Sternenschein,
Ich schaute nach ihrem Bilde,
Nach ihren Augen allein.

Und sahe sie nicken und blicken
Herauf aus dem seligen Bach,
Die Blümlein am Ufer, die blauen,
Sie nickten und blickten ihr nach.

Und in den Bach versunken
Der ganze Himmel schien,
Und wollte mich mit hinunter
In seine Tiefe ziehn.

Und über den Wolken und Sternen
Da rieselte munter der Bach,
Und rief mit Singen und Klingen:
Geselle, Geselle, mir nach.

Da gingen die Augen mir über
Da ward es im Spiegel so kraus;
Sie sprach: Es kommt ein Regen,
Ade, ich geh nach Haus.³⁴

Pioggia di lacrime

Sedevamo insieme in grande intimità
Al fresco degli ontani,
e in intima intesa guardavamo
giù nel ruscello zampillante.

Intanto era sorta la luna,
non guardavo le stelle,
guardavo solo la sua immagine,
solo il riflesso dei suoi occhi.

Ma io non guardavo la luna,
non guardavo le stelle,
guardavo solo la sua immagine
solo il riflesso dei suoi occhi.

E vedevo i suoi cenni e i suoi sguardi
Occhieggiare dal beato ruscello,
e i fiorellini azzurri sulla riva
le rispondevano con cenni e sguardi.

E l'intero cielo sembrava
Sprofondato nel ruscello,
e pareva chiamarmi a sé
nei suoi abissi.

E sopra nubi e stelle
Il ruscello scorreva allegro,
e con canti e suoni mi diceva:
amico, amico mio, seguimi!

Nei miei occhi le lacrime straripavano,
lo specchio d'acqua si fece torbido;
e lei disse: comincia a piovere,
addio vado a casa.*

³⁴ W. Müller, *Tränenregen*, in W. Müller, F. Schubert, *Die schöne Müllerin. Die Winterreise*, cit., p. 19; trad. it. di E. Battaglia, *Pioggia di lacrime*, in V. Valente (a cura di), *Il libro dei Lieder...*, cit., p. 184.

Anche se alla fine del *Lied* viene ironicamente dissolta, la scena vicino al fiume costituisce l'unico idillio d'amore fra la bella molinara e il mugnaio. È proprio l'acqua nella sua potenza carismatica-seduttrice che attira tutta l'attenzione su di sé. Il mugnaio non guarda la bella seduta accanto a lui, ma è, invece, rapito completamente dal suo *Spiegelbild* (riflesso) che lo fissa da sotto le onde. Nello scenario classicamente romantico – la luna, le stelle, gli amanti sul fiume – si inserisce così l'elemento perturbante della profondità acquatica che poi corrisponde alla profondità degli occhi dell'amata. La *schöne Müllerin* acquista nello specchio d'acqua l'apparenza dell'ondina, la sua immagine altrimenti ben delineata e circoscritta dalla sua posizione sociale si annacqua, si confonde, si liquefa insieme a quella dei fiorellini e delle stelle, attirando a sé l'amato molto più che non la sua presenza 'reale'. È, infatti, a questa misteriosa *Wasserfrau*, parente e complice del ruscello, che il mugnaio cede nell'ultimo *Lied* del ciclo. La parte 'perturbante' del *Lied* che culmina nel desiderio del giovane di gettarsi nel fiume e con le sue lacrime traboccanti («Da gingen die Augen mir über, / Da ward es im Spiegel so kraus») viene tuttavia alla fine ironicamente, quasi heinianamente, dissolta («Sie sprach: Es kommt ein Regen, / Ade ich geh' nach Haus»).

Il ruscello viene musicalmente 'disegnato' da Schubert soprattutto negli intermezzi del pianoforte fra una strofa e l'altra in cui sembrano veramente 'specchiarsi' il paesaggio e gli amanti con un'intensità variabile, sempre nuova; i sedicesimi del *Bächlein* interrompono, infatti, gli ottavi che indicano il paesaggio circostante. Questi ottavi nell'accompagnamento del pianoforte disegnano, nelle note più alte, una sorta di arco melodico, come, appunto, un paesaggio idilliaco che poi è attraversato dai sedicesimi del ruscello. Il *Lied* inizia, unico dell'intero ciclo, con una dissonanza, con un «übermäßiger Akkord»³⁵ che solo in un secondo momento si apre alla chiara tonalità La Maggiore che riprende quella del *Lied* precedente, *Des Müllers Blumen*. Nell'ultima strofa, con l'iniziare del *Tränenregen* invece si passa a La Minore, e l'ironica fine con le parole «Ade, ich geh' nach Haus» della mugnaia è di nuovo caratterizzata da un passaggio alla tonalità maggiore. Il *Nachspiel* (postludio) del ruscello-accompagnamento invece torna al malinconico La Minore. Questo *Lied* possiede una certa misteriosa tranquillità, il ritmo è di nuovo quello cullante in 6/8, il tempo è piuttosto rallentato, *ziemlich langsam*, come se gli amanti ballassero una sorta di valzer a rallentatore. La dissonanza che fin dal primo accordo è presente in *Tränenregen* designa, forse, il contrasto insolubile fra l'oscura malinconia del mugnaio e la *schnippische Art* (il modo di fare un po' sdegnoso) della mugnaia.

³⁵ A. Bauni, W. Oehlmann, K. Sprau, K.H. Stahmer, *Reclams Liedführer*, cit., p. 271; trad. it.: accordo eccedente.

Tränenregen [...] ist durch die scheinbare Nichtanteilmahme der Musik an den inneren Vorgängen eines der einzigartigsten Schubertlieder überhaupt. Seine Magie setzt sich geschickt aus Tonmalerischem, szenischer Präsenz, momentanem Gefühl und Reflexion zusammen, die sich allesamt nicht oder nur andeutend äußern. Entscheidend bleibt, dass das Lied trotz Geschichte, Bild und dem Gespräch zwischen den Liebenden völlig verhalten bleibt.³⁶

Tränenregen [...] è per il suo apparente disinteresse della musica per i processi interiori uno dei più straordinari *Lieder* di Schubert. La sua magia è composta intelligentemente dall'insieme di melodia, presenza scenica, sentimento spontaneo e riflessione, che appena si esprimono. Di fondamentale importanza è il fatto che il *Lied* resti completamente contenuto, nonostante la storia, l'immagine e la conversazione tra gli amanti.

Nei successivi quattro *Lieder* del ciclo il ruscello non parla, tutta la felicità espressa in *Mein!*, *Pause*, *Mit dem grünen Lautenbände* e l'insinuarsi del cacciatore e della gelosia in *Der Jäger* rimangono, in un certo senso, fuori dall'acqua. Nel quindicesimo *Lied*, *Eifersucht und Stolz*, invece, il ruscello ritorna a scorrere e a correre in maniera piuttosto tormentata:

Eifersucht und Stolz

Wohin so schnell, so kraus, so wild,
mein lieber Bach?
Eilst du voll Zorn dem frechen Bruder
Jäger nach?
Kehr um, kehr um, und schilt erst
deine Müllerin,
Für ihren leichten, losen,
kleinen Flattersinn.

Sahst du sie gestern abend nicht am Tore stehn,
Mit langem Halse nach der großen
Straße sehn?
Wenn von dem Fang der Jäger lustig zieht
nach Haus,
Da steckt kein sittsam Kind den Kopf zum
Fenster 'naus.

Geh, Bächlein, hin und sag ihr das, doch
sag ihr nicht,
Hörst du, kein Wort, von meinem
traurigen Gesicht;
Sag ihr: Er schnitzt sich eine Pfeif
aus Rohr,
Und bläst den Kindern schöne Tänz
und Lieder vor.³⁷

Gelosia e orgoglio

Dove corri così increspato e selvaggio,
mio amato ruscello?
Forse insegui rabbioso lo sfrontato
cacciatore?
Torna indietro, torna indietro, e sgrida
piuttosto la tua molinara
Per la sua mente leggera, facile,
incostante.

Non l'hai vista, ieri sera, alla porta,
allungare il collo per guardare
la strada maestra?
Quando il cacciatore torna allegro dalla
battuta,
le ragazze per bene non si affacciano
alla finestra.

Vai a dirglielo, ruscelletto; ma
non dirle
(mi hai sentito?) non dirle una
sola parola sul mio viso triste.
Dille così: egli intaglia a riva un flauto
di canna
E suona ai bambini delle danze
e canzoni.*

³⁶ D. Fischer-Dieskau, *Franz Schubert und seine Lieder*, cit., p. 329.

³⁷ W. Müller, *Eifersucht und Stolz*, in W. Müller, F. Schubert, *Die schöne Müllerin. Die Winterreise*, cit., p. 24; trad. it. di E. Battaglia, *Gelosia e orgoglio*, in V. Valente (a cura di), *Il libro dei Lieder...*, cit., p. 187.

Il mugnaio, tormentato dalla gelosia, non chiede al ruscello di portare i suoi saluti alla bella (come succede invece in *Liebesbotschaft*, primo *Lied* del ciclo *Schwanengesang* del 1828), bensì di rimproverarla per la sua leggerezza sentimentale («leichten, losen, kleinen Flattersinn»). Lo scorrere, il rimbombare delle acque del *Bächlein* simbolizzano in questo *Lied* la furia interiore che tormenta il mugnaio. Le convulse ed eccitate quartine di semicrome nell'accompagnamento del pianoforte scorrono velocemente e vorticosamente e designano tanto le acque del fiume in piena quanto quelle del cuore in tempesta. Il tempo di questo *Lied* è, infatti, *geschwind*. La tonalità è dapprima Sol Minore, con l'aprirsi a tratti al Sol Maggiore del ruscello, ma è un Sol Maggiore 'falso', che non riesce a mascherare la disperazione di fondo del protagonista. *Eifersucht und Stolz* è *durchkomponiert*, «centrato poeticamente su una strofa unica [...] uno sfogo, un urlo lacerante (è uno dei *Lieder* brevissimi nel ciclo)»³⁸. È l'ultimo *Lied* della *Schöne Müllerin* a essere 'trasportato' da una figura fluida dell'accompagnamento che non si arresta quasi mai. Nei momenti in cui le quartine 'acquatiche' cessano, si sente invece il suono dei corni di caccia, un'«allucinazione uditiva»³⁹ che viene vissuta dal mugnaio come altamente persecutoria perché collegata all'apparizione del cacciatore. Il suono dei corni da caccia sarà, come vedremo, un elemento musicale principale anche nell'ultimo *Lied* del ciclo.

Die Liebe Farbe e *Die böse Farbe*, e infine il tristissimo *Trockene Blumen* rimangono, di nuovo, 'all'asciutto', anche se in *Die böse Farbe* l'acqua tormentosa di *Eifersucht und Stolz* è ancora musicalmente percettibile (la figura 'acquatica' nell'accompagnamento di questo *Lied* ricorda proprio quella del *Lied* iniziale, *Das Wandern*). Quando il destino del mugnaio è ormai deciso, l'infelice si rivolge nuovamente al suo amico – compagno – consolatore *Bächlein*. E stavolta il ruscello acquista veramente parole umane.

Der Müller und der Bach

Der Müller
 Wo ein treues Herze
 In Liebe vergeht,
 Da welken die Lilien
 Auf jedem Beet.

Il mugnaio e il ruscello

Il mugnaio:
 Dove un cuore fedele
 si consuma per amore,
 là i gigli appassiscono
 in ogni aiola;

³⁸ G. La Face Bianconi, *La casa del mugnaio...*, cit., p. 87.

³⁹ Ivi, p. 88.

Da muss in die Wolken
Der Vollmond gehen,
Damit seine Tränen
Die Menschen nicht sehn;

la luna piena deve
scivolare tra le nubi,
affinché gli uomini
non vedano le sue lacrime;

Da halten die Englein
Die Augen sich zu,
Und schluchzen und singen
Die Seele zur Ruh.

gli angioletti tengono
gli occhi chiusi
e singhiozzando e cantando
cullano l'anima al suo riposo.

Der Bach
Und wenn sich die Liebe
Dem Schmerz entringt,
Ein Sternlein, ein neues,
Am Himmel erblinkt;

Il ruscello:
E quando l'amore
si libera dal dolore,
allora una piccola stella, mai vista,
comincia a brillare in cielo;

Da springen drei Rosn,
Halb rot und halb weiß,
Die welken nicht wieder,
Aus Dornenreis.

dai rami spinosi
spuntano tre rose,
mezze rosse e mezze bianche,
e non appassiranno mai.

Und die Engelein schneiden
Die Flügel sich ab,
Und gehen alle Morgen
Zur Erde herab.

E gli angioletti liberano
in volo le loro ali
e ogni mattina
scendono sulla terra.

Der Müller
Ach Bächlein, liebes Bächlein,
Du meinst es so gut:
Ach Bächlein, aber weißt du
Wie Liebe tut?

Il mugnaio:
Ah ruscelletto, amato ruscelletto,
parli bene tu:
ma tu ruscelletto conosci
le pene d'amore?

Ach unten, da unten
Die kühle Ruh!
Ach Bächlein, liebes Bächlein,
So singe nur zu.⁴⁰

Ah, giù, laggiù
C'è la fredda pace!
Ah, ruscelletto, amato ruscelletto,
continua dunque a cantare.*

Questa sorta di dialogo fra mugnaio e ruscello, fra l'uomo e la voce della natura, o fra l'uomo e una sua voce interiore⁴¹, è stato musicato da Schubert secondo uno schema A B A'. Nella prima strofa in Sol Minore,

⁴⁰ W. Müller, *Der Müller und der Bach*, in W. Müller, F. Schubert, *Die schöne Müllerin. Die Winterreise*, cit., pp. 33-34; trad. it. di E. Battaglia, *Il mugnaio e il ruscello*, in V. Valente (a cura di), *Il libro dei Lieder...*, cit., p. 189.

⁴¹ Cfr. G. La Face Bianconi, *La casa del mugnaio...*, cit., p. 81: «Il Ruscello diventa personaggio parlante, dialoga con lui. Il giovane ascolta nella voce del Ruscello il proprio pensiero, sonorizzato, come se provenisse dall'esterno».

la voce del cantante viene accompagnata soltanto da accordi sparsi del pianoforte che ricordano quelli del *Lied* precedente, *Trockene Blumen*; nella seconda strofa invece, quando parla il *Bächlein*, ricominciano le morbide e fluide sestine nell'accompagnamento che mimano lo scorrere dell'acqua. La strofa del ruscello sta nella 'sua' tonalità, in Sol Maggiore, anche se nella parte mediana si passa a Re Maggiore. Importante è ora, come nella terza strofa in cui canta di nuovo il mugnaio, che non si ripassi all'accompagnamento 'scarso' di soli accordi della prima strofa, ma che il ruscello continui a fluire nelle sue morbide e cullanti sestine, come a sottolineare che ormai le due voci – quella del *Müller* e quella del *Bach* – si sono finalmente fuse.

La replica del mugnaio, già sonoramente annacquata nell'accompagnamento "fluviale" delle sestine arpeggiate, si abbandona ben presto anche tonalmente alla dominanza dell'elemento acqueo, debordando quasi inavvertitamente nel Sol maggiore del Ruscello; e l'acqua mantiene l'ultima parola – le sestine arpeggiate in Sol maggiore – nelle otto battute di postludio.⁴²

Il ritmo in 3/8 di questo *Lied* sembra essere una variante rallentata di quello danzante in 6/8 che conosciamo bene dalla barcarola. Così come in *Tränenregen* anche in *Der Müller und der Bach* si sente ancora, come da lontano, il ciclico ritmo del valzer. È, però, un valzer gravemente appesantito e quasi irriconoscibile anche per via dell'accento principale nell'accompagnamento che non cade sul primo, solitamente accentato, bensì sul secondo tempo della battuta, creando un effetto «schleppend», strascicante.

La «ninna-nanna» del ruscello, che conclude il ciclo liederistico della *Schöne Müllerin*, è di cruciale importanza proprio perché per Schubert è davvero il *Bächlein* ad avere l'ultima parola. Quest'ultimo *Lied* getta una luce liquido-acquatica su tutto il ciclo. Ciò che si è già annunciato in *Der Müller und der Bach*, in *Des Baches Wiegenlied* prende corpo e forma: l'unica voce che resta è quella del ruscello.

Der Baches Wiegenlied

Gute Ruh, gute Ruh!
Tu die Augen zu!
Wandrer, du müder, du bist zu Haus.
Die Treu ist hier,
Sollst liegen bei mir,
Bis das Meer will trinken die Bächlein aus.

La ninna-nanna del ruscello

Riposa bene, riposa bene!
Chiudi gli occhi,
stanco viandante, ora sei a casa.
Fedeltà è qui,
dovrai giacere con me
fino a che il mare si berrà tutti i ruscelli.

⁴² Ivi, p. 82.

Will betten dich kühl,
Auf weichem Pfühl,
In dem blauen kristallinen Kämmerlein.
Heran, heran,
Was wiegen kann,
Woget und wieget den Knaben mir ein!

Wenn ein Jagdhorn schallt
Aus dem tiefen Wald,
Will ich sausen und brausen wohl um dich her.
Blickt nicht herein
Blaue Blümelein!
Ihr macht meinem Schläfer die Träume so schwer.

Hinweg, hinweg,
Von dem Mühlensteg,
Hinweg, hinweg
Böses Mägdelein, dass ihn dein Schatten nicht
weckt!
Wirf mir herein
Dein Tüchlein fein,
Dass ich die Augen ihm halte bedeckt!

Gute Nacht, gute Nacht!
Bis alles wacht,
Schlaf aus deine Freude, schlaf aus dein Leid!
Der Vollmond steigt,
Der Nebel weicht,
Und der Himmel da oben, wie ist er so weit!⁴³

Qui starai al fresco,
sul mio morbido giaciglio
nella cameretta di cristallo azzurro,
Avanti, avanti,
tutto ciò che ha il potere di cullare
dondoli e culli il mio fanciullo!

Quando un corno da caccia
Risuonerà dal verde bosco,
io lo coprirò per te scrosciando con fragore.
Guardate altrove,
fiorellini azzurri!
Voi rendete pesanti i sogni del mio ospite.

Via, via
abbandona il sentiero del mulino,
via, via
cattiva ragazza,
o la tua ombra lo risveglierà.
Getta nelle mie acque
Il tuo bel fazzoletto,
io lo userò per coprire i suoi occhi!

Buona notte, buona notte,
finché tutto si risveglierà;
dimentica nel sonno gioie e dolori!
La luna piena sorge,
la nebbia si dirada,
e il cielo su in alto – oh com'è lontano!*

Des Baches Wiegenlied presenta, come il primo *Lied* del ciclo, *Das Wandern*, una struttura a cinque strofe. Anche nella *Vertonung* schubertiana questa struttura strofica viene mantenuta e addirittura esaltata:

La ripetizione strofica – il principio fondante, nella traiettoria psicologica sonoramente tracciata della *Schöne Müllerin* – celebra il suo trionfo e tocca il parossismo nell'ultimo canto, *Des Baches Wiegenlied* [...] Questo schema assai ripetitivo è ulteriormente amplificato da Schubert, che replica i versi 1-2, 4-5 e 6, e, attraverso l'ossessionante ripetizione d'un unico modulo ritmico di base.⁴⁴

⁴³ W. Müller, *Des Baches Wiegenlied*, in W. Müller, F. Schubert, *Die schöne Müllerin. Die Winterreise*, cit., p. 35; trad. it. di E. Battaglia, *La ninna-nanna del ruscello*, in V. Valente (a cura di), *Il libro dei Lieder...*, cit., p. 190.

⁴⁴ G. La Face Bianconi, *La casa del mugnaio...*, cit., pp. 89-99.

È il ritmo tipicamente notturno-schubertiano, un dattilo, una marcia funebre, che incontriamo anche in *Lieder* celeberrimi come *Der Wanderer* (D 489) e *Der Tod und das Mädchen* (D 531), e che «crea una frase musicale strasciata, che finisce per sembrarci interminabile»⁴⁵. La tonalità, apparentemente contrastante con il ritmo funebre, è un cristallino, chiaro Mi Maggiore. Il tempo è *mäßig* (contenuto), l'acqua, più che scorrere, sembra in questo canto 'cullare'; il movimento ritmico delle onde, più che l'idea della *Vergänglichkeit* (caducità) sembra simboleggiare l'eterno ritorno dell'uguale. Non è, infatti, il tipico accompagnamento 'liquido' del pianoforte di semicrome nella mano destra che abbiamo incontrato in quasi tutti i *Wasserlieder* del ciclo. Il motivo del ruscello si fonde in *Des Baches Wiegenlied* con quello del corno da caccia che risuona da lontano sulle acque⁴⁶. Sono singoli suoni che ritornano ripetutamente, quasi come tocchi di campana: dapprima la quinta di Si (anche nell'intermezzo e nel postludio), detta anche *Hornquinte*, poi Sol e Mi. L'acqua del fiume e il corno del cacciatore si uniscono, stranamente, in quella misteriosa ninnananna 'cristallina' che culla dolcemente il mugnaio nel suo sonno eterno. Sul simbolismo 'materno' del ruscello che in questo *Lied* tocca il suo culmine, insisteremo nel prossimo capitolo in cui parleremo anzitutto della 'voce' del ruscello.

Abbiamo cercato in questo capitoletto di dare una piccola impressione della varietà e della molteplicità espressiva con cui l'acqua 'canta' nel ciclo della *Schöne Müllerin*. Dall'iniziale mormorare cristallino-argenteo in *Das Wandern* e ancor più in *Wohin?* che seduce il mugnaio a seguirlo, attraverso il ritmo vorticoso ed incessante del *Mühlrad* in *Halt! E Am Feierabend*, il quieto gorgogliare in *Danksagung an den Bach*, il timido, tenero e quasi impercettibile filo di voce in *Der Neugierige*, il dolce ma profondo specchio acquatico di *Tränenregen*, il vorticoso e tormentato scorrere di *Eifersucht und Stolz* e la voce fluida-consolatrice di *Der Müller und der Bach* fino al ritmico e continuo cullare finale di *Des Baches Wiegenlied*, il *Bächlein meiner Liebe* attraversa figure, tonalità e ritmi diversi, ma costituisce il sottofondo (anche nelle poesie di Müller) 'naturale' che unisce poeticamente e musicalmente i venti *Lieder* del ciclo.

Nella *Winterreise* il motivo dell'acqua è meno evidente, più nascosto. Ci sono due *Lieder* in cui lo scorrere del fiume viene ancora esplicitamente nominato: *Wasserflut* e *Auf dem Flusse* contengono fin dal titolo il tema dell'acqua. In *Wasserflut* il motivo del ruscello è strettamente collegato con quello delle lacrime e con quello della neve. Tutte e tre sono, bachelardianamen-

⁴⁵ Ivi, p. 90.

⁴⁶ W. Gerstenberg, *Schubertiade. Anmerkungen zu einigen Liedern*, in W. Gerstenberg, J. LaRue, W. Rehm (Hrsgg.), *Festschrift Otto Erich Deutsch zum 80. Geburtstag am 5. September 1963*, Bärenreiter, Kassel 1963, p. 234.

te, sostanze liquide, che in questo *Lied* appaiono quasi come inscindibili: «Schnee, du weißt von meinem Sehnen: / Sag mir, wohin geht dein Lauf? / Folge nach nur meinen Tränen / Nimmt dich bald das Bächlein auf»⁴⁷. Nella seconda parte del prossimo capitolo cercheremo di indagare più a fondo questo motivo liquido delle lacrime. *Auf dem Flusse* contrappone la superficie gelata del ruscello con il vorticoso scorrere sotterraneo delle acque, prendendo il fiume ghiacciato come metafora del cuore umano: «Mein Herz, in diesem Bache / Erkennst du nun dein Bild? – / Ob's unter deiner Rinde / Wohl auch so reiðend schwillt?»⁴⁸. Questo settimo *Lied* della *Winterreise* contiene, come vedremo, anche un importante messaggio poetologico, una scrittura 'invernale', incisa nel ghiaccio: «In deine Decke grab ich/ Mit einem spitzen Stein / Den Namen meiner Liebsten / Und Stund und Tag hinein»⁴⁹.

Cercheremo ora di affrontare due motivi poetici – quello della 'voce del ruscello' e quello delle *Tränen* (lacrime), – che attraversano i due cicli mülleriani, ponendo, stavolta, più attenzione al testo poetico di Wilhelm Müller che alla sua musicalizzazione, anche se, leggendo i versi, naturalmente non si può (seppure interiormente), non ascoltare la loro *Vertonung* schubertiana.

4.2 La voce del ruscello

4.2.1 Mühlenrausch

Il fiume parla. L'acqua seduce soprattutto con la sua voce. È l'elemento dionisiaco-musicale (o addirittura pre-musicale, il suo fruscicare e scrosciare), non tanto quello visivo, che attira i sensi del mugnaio e lo invita a inseguirlo giù, sempre più giù in profondità («Hinunter und immer weiter»). La parola-chiave che descrive questo suono acquatico così misteriosamente seducente è *Rauschen*, parola che nel secondo *Lied* intitolato *Wohin?* ricorre in modo quasi ossessivo.

⁴⁷ W. Müller, *Wasserflut*, in W. Müller, F. Schubert, *Die schöne Müllerin. Die Winterreise*, cit., p. 44; trad. it. di V. Gorla, *Flutti d'acqua*, in I. Bostrige, *Il viaggio d'inverno di Schubert...*, cit., p. 117: «Neve, tu conosci le mie ansie; / dimmi, dove vai andando? / Segui le mie lacrime, / e subito arriverai al ruscello».

⁴⁸ W. Müller, *Auf dem Flusse*, ivi, p. 45; trad. it. di V. Gorla, *Sul fiume*, ivi, p. 131: «Mio cuore, ti riconosci / ora in questo ruscello? / Forse anche sotto la tua lastra di ghiaccio / c'è tanta agitazione?».

⁴⁹ *Ibidem*; trad. it. *ibidem*: «Nella tua coltre incido / con pietra aguzza / il nome del mio amore, / e il giorno e l'ora».

Wohin?

Ich hört ein Bächlein rauschen
 Wohl aus dem Felsenquell.
 Hinab zum Tale rauschen
 So frisch und wunderhell.

Ich weiß nicht wie mir wurde
 Nicht wer den Rat mir gab,
 ich musste auch hinunter
 mit meinem Wanderstab.

Hinunter und immer weiter
 Und immer dem Bache nach
 Und immer frischer rauschte
 Und immer heller der Bach.⁵⁰

Dove?

Sentivo scorrere un ruscelletto
 dalla sua fonte rocciosa
 giù verso la valle, fresco
 e meravigliosamente terso.

Non so dire cosa mi sia capitato,
 né chi fu a consigliarmi,
 so solo che anch'io son sceso a valle
 col mio bastone viandante.

Giù, nella valle e oltre,
 sempre seguendo il ruscello,
 e il ruscello scrosciava sempre più vispo,
 sempre più terse le sue acque.*

Un *Rauschen* che con il suo dittongo *au* – il più cupo e inquietante dei dittonghi, basti pensare a parole come *Schauern*⁵¹ o *Grausen* (ma anche all'italiano 'paura') – designa un suono ritmicamente diffuso e continuo che racchiude in sé però anche una fortissima componente narcotica o auto-narcotica. Rinvia alla notte, all'oppio, al sonno, all'oblio di sé. Nietzsche, nella *Nascita della tragedia*, chiama appunto *Rauschkünstler* gli artisti dionisiaci⁵². Seguire la voce dell'acqua significa abbandonarsi

⁵⁰ W. Müller, *Wohin?*, in W. Müller, F. Schubert, *Die schöne Müllerin. Die Winterreise?*, cit., p. 9; trad. it. di E. Battaglia, *Dove?*, in V. Valente (a cura di), *Il libro dei Lieder...*, cit., p. 180.

⁵¹ Infatti, Schubert chiamerà i *Lieder* della *Winterreise* «schauerliche Lieder» (*Lieder* orridi; cit. da A. Bauni, W. Oehlmann, K. Sprau, K.H. Stahmer, *Reclams Liedführer*, cit., p. 275.), e anche Adorno inizia il suo saggio *Schubert* con queste parole: «Wer die Schwelle zwischen den Todesjahren Beethovens und Schuberts überschreitet, den ergreift ein Schauer [...]» (T.W. Adorno, *Schubert* (1928), in Id., *Gesammelte Schriften*, Bd. XVII, *Musikalische Schriften IV. Moments musicaux, Impromptus*, hrsg. von R. Tiedemann, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1982, p. 18; trad. it.: Colui che attraversa la soglia tra gli anni della morte di Beethoven e di Schubert viene colto da un terrore). Ma già Goethe scrive della schubertiana messa in musica del suo *Erkönig*: «Es ist nicht zu leugnen, dass in der von sehr vielen bewunderten Komposition das *Schauerliche* bis zum Grässlichen getrieben wird [...]» (J.W. Goethe, berichtet von J.G. von Quandt, in H. Walwei-Wiegelmann, Hrsg., *Goethes Gedanken über Musik: eine Sammlung aus seinen Werken, Briefen, Gesprächen und Tagebüchern* [1826], mit zahlreichen Abbildungen insel taschenbuch. erläutert von Hartmut Schmidt, Insel, Frankfurt am Main 1985, p. 50; trad. it.: Non si può negare che in questa composizione, così ammirata da molti, l'elemento terrificante venga spinto fino all'orribile).

⁵² «Wenn wir zu diesem Grausen die wonnevolle Verzückerung hinzunehmen, die bei demselben Zerbrechen des *principii individuationis* aus dem innersten Grunde des Menschen, ja der Natur emporsteigt, so tun wir einen Blick in das Wesen des *Dionysischen*,

e discendere; discendere verso le proprie profondità interiori ancora sconosciute alla psiche cosciente:

Der Träumer steigt in seine eigene Tiefe hinunter, und der Weg führt ihn zum geheimnisvollen Wasser [...] Es bedarf des Hinuntersteigens des Menschen zum Wasser, um das Wunder der Wasserbelebung hervorzurufen [...] Den Weg des Wassers, der immer nach unten geht, muss man wohl gehen, wenn man den Schatz, das kostbare Erbe des Vaters, wieder heben will.⁵³

Il sognatore scende giù nelle profondità del proprio essere e la via lo conduce verso l'acqua misteriosa [...] Bisogna scendere giù fino all'acqua perché essa miracolosamente si animi [...] Bisogna prendere la via dell'acqua che scende sempre giù se si vuole ritrovare la preziosa eredità del Padre.*

È significativo come questo desiderio di discesa nasca nella *Schöne Müllerin* dall'ascolto partecipato della voce dell'acqua che aumenta di volume e di intensità via via che il cammino del viandante si farà più profondo:

Hinunter und immer weiter und immer dem Bache nach und immer frischer rauschte und immer heller der Bach.⁵⁴

Giù, nella valle e oltre, sempre seguendo il ruscello, e il ruscello scrosciava sempre più vispo, sempre più terse le sue acque.*

das uns am nächsten noch durch die Analogie des Rausches gebracht wird. Entweder durch den Einfluß des narkotischen Getränkes, von dem alle ursprünglichen Menschen und Völker in Hymnen sprechen, oder bei dem gewaltigen, die ganze Natur lustvoll durchdringenden Nahen des Frühlings erwachen jene dionysischen Regungen, in deren Steigerung das Subjektive zu völliger Selbstvergessenheit hinschwindet» (F. Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* [1872], mit einem Nachwort von Hermann Glockner, Reclam, Stuttgart 1993, p. 22; trad. it. di S. Giametta, *La nascita della tragedia*, Adelphi, Milano 1978, pp. 24-25: «Se a questo orrore aggiungiamo l'estatico rapimento che, per la stessa violazione del principio *individuationis*, sale dall'intima profondità dell'uomo, anzi della natura, riusciamo allora a gettare uno sguardo sull'essenza del Dionisiaco, a cui ci accostiamo di più ancora attraverso l'analogia con l'ebbrezza. O per l'influsso delle bevande narcotiche, cantate da tutti gli uomini dei popoli primitivi, o per il poderoso avvicinarsi della primavera, che penetra gioiosamente tutta la natura, ridestano quegli impulsi dionisiaci, nella cui esaltazione l'elemento soggettivo svanisce in un completo oblio di sé»).

⁵³ C.G. Jung, *Archetypen*, cit., p. 20; trad. it. di E. Schanzer, *Gli archetipi e l'inconscio collettivo*, cit., p. 16.

⁵⁴ W. Müller, *Wohin?*, in W. Müller, F. Schubert, *Die schöne Müllerin. Die Winterreise*, cit., p. 9; trad. it. di E. Battaglia, *Dove?*, in V. Valente (a cura di), *Il libro dei Lieder...*, cit., p. 180. Corsivo nostro.

È la parola *immer* a designare il movimento discendente continuo, ininterrotto sia del ruscello che del *Wanderer*. Per la prima volta, adesso, il mugnaio si rivolge al fiume con una domanda importante:

Ist das denn meine Straße?
O Bächlein, sprich, wohin?
Du hast mit deinem *Rauschen*
Mir ganz *berauscht* den Sinn.⁵⁵

È questa dunque la mia strada?
Dimmi, o ruscelletto, dove mi condurrà?
Il tuo mormorio mi ha
Inebriato del tutto i sensi.*

Il viandante si accorge che sta cedendo alla tentazione dell'acqua di 'lasciarsi andare', di «lasciar scorrere» («*lass* singen, Gesell, *lass rauschen*...»), ma non sa ancora a cosa andrà incontro. Si rende conto di accedere a una nuova dimensione, a una profondità interiore finora sconosciuta, ma non è sicuro se è questa la sua strada. Chiede conferma al suo *Bächlein*, e glielo chiederà ancora molte volte («*War es also gemeint / Mein rauschender Freund, / Dein Singen, dein Klingen, / War es also gemeint? / [...] Gelt, hab ich's verstanden? / [...] Hat sie dich geschickt? / Oder hast mich berückt?*»). La risposta dell'acqua rimarrà sempre la stessa: l'ininterrotto, continuo, ritmico *Rauschen*, al quale il mugnaio si sta pian piano abbandonando fino a perdersi completamente in esso. Che l'acqua scrosciante sia ormai diventata un irresistibile *narcoticum* per il viandante è dimostrato dalla parola *berauscht* («*Du hast mit deinem Rauschen / Mir ganz berauscht den Sinn*»); parola che fa tornare in mente un passo importante dei *Lehrlinge zu Sais*:

Die Berauschten fühlen nur zu gut diese
überirdische Wonne des Flüssigen, und
am Ende sind alle angenehmen Gefühle
in uns mannigfaltige Zerfließungen.⁵⁶

Gli ubriachi sentono fin troppo bene
questa ultraterrena voluttà del liquido
e infine tutte le nostre sensazioni pia-
cevoli sono svariate deliquescenze.*

Tale è ora l'intensità del suono e tale è il coinvolgimento psico-fisico del mugnaio che il *Rauschen* del ruscello si trasforma nell'orecchio dell'ascoltatore ipnotizzato in un canto che oltrepassa la soglia della realtà:

Was sag ich denn vom *Rauschen*
Das kann kein *Rauschen* sein,
Es singen wohl die Nixen
Tief unten ihren Reihn.⁵⁷

Ma che dico mormorio?
Non di questo si tratta:
sono le ondine che giù negli abissi
cantano il loro girotondo.*

⁵⁵ * *Ibidem*; trad. it. *ibidem*. Corsivo nostro.

⁵⁶ Novalis, *Die Lehrlinge zu Sais*, cit., p. 93; trad. it. di E. Pocar, *Gli adepti di Sais*, cit., pp. 122-123.

⁵⁷ W. Müller, *Wohin?*, in W. Müller, F. Schubert, *Die Schöne Müllerin. Die Winterreise*, cit., p. 9; trad. it. di E. Battaglia, *Dove?*, in V. Valente (a cura di), *Il libro dei Lieder...*, cit., p. 180. Corsivo nostro.

È dall' 'ascolto' del ruscello, dalla sua ritmica voce continua, che qui si materializza il canto delle ondine. Diversamente da Heinrich von Ofterdingen che 'tocca' l'acqua prima di assistere all'apparizione delle liquide forme femminili che si muovono intorno a lui, il mugnaio l' 'ascolta'. L'*Unwiderstehliches Verlangen* (desiderio irrefrenabile) di bagnarsi dell'eroe novalisiano che scaturisce dal contatto fisico con l'elemento liquido⁵⁸ non sembra essere meno forte per il mugnaio ebbro della sua voce. Egli non sa cosa gli succede, ma 'deve', deve assolutamente scendere giù («ich *musste* auch hinunter»). Una cosa simile succede al *Fischer* goethiano (poesia del 1776). Anche per lui è l' 'Ascolto', l'ascolto in qualche modo psicologicamente aperto dell'acqua, il primo passo verso uno strato più 'profondo' del suo essere:

Das Wasser rauscht', das Wasser schwoll,
Ein Fischer saß daran,
Sah nach der Angel ruhevoll,
Kühl bis ans Herz hinan.
Und wie er sitzt und wie er lauscht
Teilt sich die Flut empor;
Aus dem bewegten wasser rauscht
Ein feuchtes Weib hervor.⁵⁹

L'acqua scrosciava e si rigonfiava,
un pescatore sedeva lì accanto,
guardava tranquillo l'amo,
e il suo cuore era freddo.
E mentre è seduto, *vigile*,
l'onda si squarcia sollevandosi;
dai flutti agitati *erompe*
una donna grondante acqua.*

Le *Nixen*, come la stessa *Müllerin*⁶⁰ personificazioni delle profondità iridescenti che attraggono il mugnaio⁶¹, fanno parte della *Verzauberung* acustico-musicale del viandante. Il canto, che è stato, dall'*Odissea* in poi, il principale mezzo di seduzione delle sirene riceve qui tuttavia una valenza un po' diversa: non è separabile dal monotono brusio, «pre-musicale e

⁵⁸ Cfr. ciò che scrive Gaston Bachelard a proposito del *rêve* di Novalis: «Les êtres du *rêve*, chez Novalis, n'existent donc que lorsqu'on les touche, l'eau devient femme contre la poitrine, elle ne donne pas des images lointaines. [...] Au lieu de dire que Novalis est un *Voyant* qui voit l'invisible, nous dirions volontiers que c'est un *Touchant* qui touche l'intouchable, l'impalpable, l'irréel» (G. Bachelard, *L'eau et les rêves*, cit., p. 146; trad. it. di M. Cohen Hemi, A.C. Peduzzi, *Psicanalisi delle acque...*, cit., p. 150: «Gli esseri del sogno, in Novalis, esistono solo quando si possono toccare, l'acqua diventa donna solo contro il petto, non fornisce immagini di sfondo. [...] Invece di affermare che Novalis è un *Veggente* che vede l'invisibile, preferiremmo dire che è un *Toccante*, che tocca l'intocabile, l'impalpabile, l'irreale»).

⁵⁹ Novalis, *Die Lehrlinge zu Sais*, cit., p. 93; trad. it. di E. Pocar, *Gli adepti di Sais*, cit., pp. 122-123.

⁶⁰ La bella, come vedremo in un altro capitolo, si trasformerà nel decimo *Lied*, *Tränenregen*, nello specchio d'acqua in una seducente *Wasserfrau*.

⁶¹ Cfr. P. Collini, *Wanderung. Il viaggio dei romantici*, cit., p. 135: «Il significato più riposto del termine "Monodrama" con cui Müller definisce il ciclo nel prologo, riceve adesso la sua spiegazione nell'essere la bella mugnaia, più che la deuteragonista, la proiezione di quelle stesse profondità iridescenti (il mulino sorge dalle acque del ruscello che – a sua volta – ha condotto fin là il giovane su esplicito comando della mugnaia: "hat sie dich geschickt?")».

prearmonico»⁶² del fiume. Ma sembra che proprio questo confuso eppure ritmico suono elementare eserciti una ben più forte attrazione sul nostro *Wanderer* che qualsiasi melodia articolata. Egli è già sulla via verso una modernità in cui il 'silenzio' delle sirene sarà molto più seducente del loro canto. Il «Reihn» che intonano le *Undinen* è misteriosamente collegato al «Reihn» che danzano le pietre nel primo *Lied* («die Steine selbst so schwer sie sind [...] sie tanzen mit den muntern Reihn [...]») e sembra così far parte di un simbolismo più inorganico-tanatologico che organico-mitologico. Questo elemento inorganico, meccanico, già presente nel primo *Lied* intitolato *Das Wandern*, infatti, non tarda a fare la sua comparsa:

Lass singen, Gesell, lass rauschen,
Und wandre fröhlich nach!
Es gehen ja Mühlenräder
In jedem klaren Bach.⁶³

Smettila di cantare e di mormorare, compagno,
e prosegui felice!
Girano ruote di mulino
In tutti i chiari ruscelli.*

Il *Rauschen* del fiume si fonde ora con il *Klappern* della ruota del mulino; al suono naturale dell'acqua si aggiunge nel prossimo *Lied*, *Halt!* quello meccanico del *Mühlrad*.

Eine Mühle seh ich blicken
Aus den Erlen heraus,
Durch Rauschen und Singen
Bricht Rädergebraus.⁶⁴

Tra gli ontani vedo
rifulgere un mulino,
il frastuono delle ruote
sovrasta mormorio e canto.*

Ed è proprio il *Mühlengesang* che negli orecchi del mugnaio suona come una dolce promessa:

Ei willkommen, ei willkommen
Süßer Mühlengesang!⁶⁵

Sii benvenuta, sii benvenuta,
dolce voce del mulino!*

Il simbolismo del *Mühlrad*, che con quello dell'acqua è intimamente connesso, ricorre molto spesso nel periodo romantico – dalla *Früh* alla *Spätromantik* – cambiando naturalmente nel passaggio dal primo al secondo il suo significato simbolico. Molto diversa è, infatti, la rivoluzionaria 'ruota del tempo' di un Wackenroder dal movimento rallentatissimo del mulino di un Eichendorff.

⁶² Ivi, p. 134.

⁶³ W. Müller, *Wohin?*, in W. Müller, F. Schubert, *Die schöne Müllerin. Die Winterreise*, cit., p. 9; trad. it. di E. Battaglia, *Dove?*, in V. Valente (a cura di), *Il libro dei Lieder...*, cit., p. 180. Corsivo nostro.

⁶⁴ W. Müller, *Halt!*, ivi, p. 10; trad. it. di E. Battaglia, *Alt!*, ivi, p. 184. Corsivo nostro.

⁶⁵ *Ibidem*; trad. it. *ibidem*. Corsivo nostro.

Vorremo concentrarci in questo capitolo anzitutto sul fenomeno acustico-musicale del *Mühlrad*. Il suo *Klappern* è un suono meccanico che ricorda però anche il *Zähneklappern* – segno di paura – oppure il *Klappern* delle ossa di uno scheletro. Con questo appartiene alla sfera ‘bianca’ della morte (che si cela dietro la ‘verde’ vita) della quale, fin dall’inizio, fa parte anche l’‘uomo bianco’ – il mugnaio stesso. Il mulino è stato, fin dall’antichità, simbolo tanatologico perché lì si celebrava la ‘morte’ del grano:

Die Mühle war mutmaßlich deshalb Initiationsstätte, weil hier das Korn “zu Tode” gebracht wurde: Tötung des Vegetationsgeistes durch die “schwarze Mutter”. Der Durchgang des Korns durch die quetschenden Steine bedeutet dem naiven Bewußtsein soviel wie ein Sterben. Mahlen und Verbacken sind *rites de passage*.⁶⁶

Il mulino era probabilmente considerato un luogo iniziatico perché qui il grano veniva macinato “a morte”: l’uccisione dello spirito della vegetazione per via della “madre nera”. Il passaggio del grano attraverso le pietre del mulino significava per la coscienza primitiva una sorta di morte. Macinare e cuocere in forno sono *rites de passage*.*

Anche se qui si tratta di una *Wasser* – e non di una *Steinmühle*, il significato simbolico rimane lo stesso. Come nell’immagine della «furchtbare Mühle des Todes» novalisiana⁶⁷, la ruota del mulino evoca l’idea di qualcosa che viene continuamente, ininterrottamente, vorticosamente girato, ma qualcosa viene anche schiacciato e tritato – e la cosa importante è che questo dinamismo si ‘sente’:

Ein gefährlicher, Todesopfer begehrender Mühlendämon ist der *Kvaernknur* Norwegens. Sein Name bedeutet einen, der an der Mühle (Hand-oder Wassermühle) knurrt! Das Knarren der Mühle erscheint hier als das grimmige Knurren eines Tierdämons. *Kvaernknur* ist ein Beiname des altbekannten norwegischen Wasserdämons Fosseggrim, des “Maskierten, Verlarvten am Wasserfall”.⁶⁸

Un pericoloso demone del mulino che chiedeva molti sacrifici umani è il *Kvaernknur* della Norvegia. Il suo nome significa qualcuno che ringhia al mulino (mulino a mano o mulino d’acqua). Lo scricchiolio del mulino diventa qui il terrificante ringhio di un animale-demone. *Kvaernknur* è anche un soprannome del vecchio, famoso demone acquatico Fosseggrim, del “Mascherato vicino alla cascata”.

⁶⁶ W. Danckert, *Unehrliche Leute. Die verfemten Berufe*, Francke, Bern-München 1963, p. 135. Corsivo nostro.

⁶⁷ Novalis, *Die Lehrlinge zu Sais*, cit., p. 30; trad. it. di E. Pocar, *Gli adepti di Sais*, cit., p. 59: «terribile mulino della morte».

⁶⁸ W. Danckert, *Unehrliche Leute. Die verfemten Berufe*, cit., p. 135.

Già l'acqua con il suo *Rauschen* aveva reso percettibile acusticamente il tempo che passa. La ruota del mulino, che dal movimento dell'acqua prende la propria energia centrifuga, aggiunge a questo suono, già di per sé ipnotizzante, la seduzione di una misteriosa vicinanza alla sfera del perturbante e della morte. Il mugnaio cerca naturalmente subito di rimuovere quest'aspetto perturbante della vicenda, che costituisce la vera attrazione della sua 'discesa', apprezzando apparentemente soprattutto l'accoglienza familiare del mulino⁶⁹ e il lucido nitore delle sue finestre illuminate dal sole:

Und das Haus, wie so traulich!
Und die Fenster wie blank!

E la casa, così accogliente!
E le finestre, così lucenti!

Und die Sonne wie helle
Vom Himmel sie scheint!⁷⁰

E il sole, come brilla
Chiaro in cielo!*

Che egli dentro di sé sappia già che cosa si cela dietro le mura della bella casa (e della bella mugnaia) appare chiaro dalla sua insicurezza, dalla domanda che subito dopo rivolgerà al ruscello: «War es also gemeint?».

Ei Bächlein, liebes Bächlein,
War es also gemeint?⁷¹

Oh ruscelletto, caro ruscelletto,
intendevi questo, dunque?*

Va sottolineato, forse, che il simbolismo tanatologico del *Mühlradgeklapper* (lo strepito della ruota del mulino) è in Müller molto differente da quello degli altri poeti del tardo romanticismo. Se si confronta il *Rädegerbraus* della *Schöne Müllerin* con il rumore del mulino nell'eichendorffiano *Das zerbrochene Ringlein* (1813) oppure nel *Wanderer in der Sägmühle* (1830) di Justinus Kerner, si vede subito come cambia il dinamismo della ruota, come il suo canto si è fatto, in loro, più silenzioso, fino al cessare completo del movimento e del suono:

⁶⁹ A proposito del mulino come 'casa malsicura', cfr. anche lo studio di Giuseppina La Face Bianconi, *La casa del mugnaio*, cit., p. 95, che interpreta il ciclo *Die Schöne Müllerin* – sebbene quello di Schubert – come lo psicodramma di un giovane sofferente di una grave depressione che via via si trasforma in psicosi e sfocia nel suicidio.

⁷⁰ W. Müller, *Halt!*, in W. Müller, F. Schubert, *Die schöne Müllerin. Die Winterreise*, cit., p. 10; trad. it. di E. Battaglia, *Alt!*, in V. Valente (a cura di), *Il libro dei Lieder...*, cit., p. 180.

⁷¹ *Ibidem*; trad. it., *ibidem*.

Hör ich ein Mühlrad gehen
 Ich weiß nicht, was ich will –
 Ich möchte am liebsten sterben,
 Da wärs auf einmal still!⁷²

Se sento le ruote del mulino
 Non so cosa vorrei
 Credo che vorrei morire
 Così ad un ci sarebbe silenzio!

Vier Bretter sah ich fallen,
 Mir ward's ums Herze schwer,
 Ein Wörtlein wollt' ich lallen,
 Da ging das Rad nicht mehr.⁷³

Quattro legni vidi cadere
 Sentii un peso sul cuore
 Volli sussurrare una parolina
 Ma il mulino si era fermato.

È, questo, un abbandonarsi o rassegnarsi alla morte fin troppo compiaciuto e scontato. Nello scorrere dei versi e della ruota e nel loro lento cessare non vi è ribellione, nemmeno una vera ed autentica sofferenza umana. La morte è sì desiderata, ma senza *Nachtbegeisterung*, senza che venga evocato il suo fascino erotico-notturno. Sembra che l'immagine del *Mühlrad* abbia qui abbandonato la sua origine conturbante e rivoluzionaria. Nella *Schöne Müllerin* invece il rumore della ruota non cessa mai; non cessa mai di confondere, forse ancor più della stessa bella mugnaia, la testa e i sensi del mugnaio.

Mehr noch als der Verlust der Geliebten bzw. deren Untreue hat ihn das Drehen der Mühlräder um den Verstand gebracht. Diese Räder, angetrieben von der Romantik, gingen ihm marternd wie dem nackten Heiligen Wackenroders im Kopf herum [...].⁷⁴

Più che la perdita dell'amata o la sua infedeltà, a fargli smarrire la ragione sono state le ruote vorticanti del mulino. Ruote – azionate dal romanticismo – che lo tormentano e continuano a girargli nella testa, come al santo ignudo di Wackenroder [...].*

La straordinaria forza, anche e soprattutto *acustico*-musicale, della ruota wackenroderiana è sottolineata dalla sua invisibilità. Non la si vede, ma la si 'sente':

⁷²J. Kerner, *Der Wanderer in der Sägemühle* (1830), in *Fünzig Gedichte der Romantik*, ausgew. von D. Bode, Reclam, Stuttgart 2001, p. 44.

⁷³J. von Eichendorff, *Das zerbrochene Ringlein* (1813), in Id., *Gesammelte Werke in zwei Bänden*, Bd. I, *Einleitung Gedichte*, C. Bertelsmann Verlag, München, 1959, p. 179.

⁷⁴H.J. Fröhlich, *Schubert. Eine Biographie*, Carl Hanser Verlag, München, Wien 1978, p. 161; trad. it. di C. Becagli Calamai, *Franz Schubert*, a cura di U. Treder, Studio Tesi, Pordenone 1990, p. 138.

Wie ein Wasserfall von tausend und aber tausend brüllenden Strömen, die vom Himmel herunterstürzten, sich ewig, ewig ohne augenblicklichen Stillstand, ohne Ruhe einer Sekunde ergossen, so tönte es in seinen Ohren, und alle seine Sinne waren mächtig nur darauf hingewandt, seine arbeitende Angst war immer mehr und mehr in den Strudel der wilden Verwirrung ergriffen und hineingerissen, immer ungeheurer verwilderten die einförmigen Töne durcheinander: er konnte nun nicht ruhen, sondern man sah ihn Tag und Nacht in der angestrengtesten, heftigsten Bewegung, wie eines Menschen, der bemüht ist, ein ungeheures Rad umzudrehen. Aus seinen abgebrochenen, wilden Reden erfuhr man, dass er sich von dem Rade fortgezogen fühle, dass er dem tobenden, pfeilschnellen Umschwunge mit der ganzen Anstrengung seines Körpers zu Hülfe kommen wolle, damit die Zeit ja nicht in die Gefahr komme, nur einen Augenblick still zu stehn.⁷⁵

Come una cascata di mille e mille fragorosi torrenti che scrosciavano giù dal cielo, che si riversavano all'infinito senza un momento di pausa, senza la calma di un secondo, risuonava nelle sue orecchie e tutti i suoi sensi erano violentemente concentrati su quell'oggetto, la sua ansia lavorativa era sempre più catturata e trascinata nel vortice di quella violenta confusione, sempre più mostruosi si confondevano tra di loro i suoni monotoni: egli non poteva trovare pace, e giorno e notte lo si vedeva nella concitazione più tesa e violenta, come quella che è di un uomo impegnato a girare una gigantesca ruota. Dai suoni dei suoi discorsi frammentari e incontrollati si evinceva che egli si sentiva trascinato dalla ruota, che voleva venire in aiuto di quel furioso e velocissimo meccanismo con tutto lo sforzo del suo corpo, affinché il tempo non rischiasse di rimanere fermo neanche un attimo.*

Nel quinto *Lied*, intitolato *Am Feierabend*, troviamo un dinamismo che ricorda quello del *nackter Heilige* di Wackenroder – quasi come se il mugnaio, acceso adesso dall'amore per la bella, fosse diventato un novello *Santo nudo* che vorrebbe possedere la forza vorticoso del fiume per poter girare in eterno la ruota della sua passione:

Hätt ich tausend
Arme zu rühren!
Könnt ich brausend
Die Räder führen!
Könnt ich wehen
Durch alle Haine!
Könnt ich drehen
Alle Steine!
Daß die Schöne Müllerin
Merkte meinen treuen Sinn!⁷⁶

O se avessi mille
Braccia da mulinare!
E far girare
Le ruote a tutta,
spazzare di
vento i boschi,
sollevare tutte
le macine!
Allora la bella molinara saprebbe
quali sono i miei veri sentimenti!*

⁷⁵ W.H. Wackenroder, *Morgenländisches Märchen eines nackten Heiligen*, in Id., *Phantasien über die Kunst*, cit., p. 60; trad. it. di E. Agazzi, *Meravigliosa fiaba di un Santo nudo*, in W.H. Wackenroder, *Opere e lettere*, cit. p. 455.

⁷⁶ W. Müller, *Am Feierabend*, in W. Müller, F. Schubert, *Die schöne Müllerin. Die Winterreise*, cit., p. 12; trad. it. di E. Battaglia, *La sera, finito il lavoro*, in V. Valente (a cura di), *Il libro dei Lieder...*, cit., p. 181.

E alla potenza afrodisiaca della ruota allude, ironicamente, lo stesso poeta nell'epilogo che consiglia ai suoi lettori/spettatori di non dimenticare il ritmico suono del mulino e l'acqua spumeggiante se vogliono avere 'sogni leggeri':

Und wollt ihr träumen einen leichten Traum,	E se volete sognare un sogno leggero
So denkt an Mühlenrad und	Pensate alle ruote del mulino e
Wasserschaum,	all'acqua spumeggiante
Wenn ihr die Augen schließt zu	Quando chiudete gli occhi per una
langer Nacht	lunga notte
Bis es den Kopf zum Drehen euch gebracht. ⁷⁷	Finché vi fa girare la testa.

L'energia cinetica dell'acqua e della ruota del mulino mette in movimento anche l'energia erotica – industria ed erotismo hanno qui lo stesso motore⁷⁸. Tutto gira e rigira intorno alla «bella molinara», un *Reigen* (girotondo) infinito che fa perdere la testa a tutti:

Ei, da mag das Mühlenleben	E la vita nel mulino
Wohl des Liedes würdig sein,	È degna della canzone,
Und der Räder Stein und Stampfen	E le pietre e le ruote
Stimmen als Begleitung ein.	Accompagnano la melodia.
Alles geht in schönem Tanze	Tutto gira in una bella danza
Auf und ab, und ein und aus:	Su e giù, dentro e fuori:
Gott gesegnet mir das Handwerk	Dio benedica questo lavoro
Und des guten Meisters Haus! ⁷⁹	E la casa del mio buon maestro!

Non è un caso che il viandante sia così contento di veder sorgere dalle acque la sua *Mühle*. Fin dall'antichità greca e romana i mulini non erano, nell'immaginario popolare, soltanto collegati al mistero di *thanatos*, ma anche a quello di *eros*:

An den Türen der Mühlen erwarteten die	Sulle porte dei mulini aspetta-
von den Müllern gehaltenen Sklavinnen und	vano le schiave o serve (<i>alica-</i>
Dienerinnen (<i>aliciae</i> oder Müllerinnen)	<i>riae</i> o mugnaie) del mugnaio la
ihr Glück.	loro fortuna.

⁷⁷ W. Müller, *Der Dichter, als Epilog*, ivi, p. 36.

⁷⁸ Cfr. il saggio di Alexander Hanold, *Lied-Wandel. Zu Franz Schuberts Liederzyklen "Die schöne Müllerin" und "Winterreise"*, in A. Gellhaus, Ch. Moser, H.J. Schneider (Hrsgg.), *Kopflandschaften-Landschaftsgänge. Kulturgeschichte und Poetik des Spaziergangs*, Böhlau, Köln-Weimar-Wien 2007, pp. 161-184.

⁷⁹ W. Müller, *Das Mühlenleben*, in W. Müller, F. Schubert, *Die schöne Müllerin. Die Winterreise*, cit. p. 14. Questo è uno dei *Lieder* non intonati da Schubert.

Tag und Nacht gaben sie sich in der Mühle preis. Die Dirnen wohnten gewöhnlich in den Mühlen, meldet Paulus Diaconus. Noch in der späten Kaiserzeit sind Bäckereien und Mühlen oft mit Anbauten verbunden, die Bordelle beherbergen. Im Mittelalter spinnt sich diese Überlieferung fort. Bäckerei und (mehr noch) die Mühle bleiben heimliche Orte, die erotische Abenteuer verheißeln, Freistätten des Sexus. [...] Drei Kategorien des Dirnentums unterscheidet ein Hamburger Prozeß von 1483: Straßen-, Bäder- und Mühlenprostitution.⁸⁰

Giorno e notte si prostituivano nel mulino. Le prostitute abitavano in genere nei mulini, racconta Paolo Diacono. Ancora nella tarda età degli imperatori forni e mulini sono spesso collegati a bordelli. Nel medioevo questa tradizione continuava. Forni e (ancor più) mulini rimangono luoghi segreti che promettono avventure erotiche, luoghi della sessualità libera. [...] Un processo ad Amburgo del 1483 distingueva tre tipi di prostituzione: quella nelle strade, nei bagni e nei mulini.

Fornarine e mugnaie hanno dunque nell'immaginario poetico occidentale un connotato erotico molto antico. Müller, bibliotecario a Dessau e anche lettore appassionato di letteratura antica (basti pensare a certi passi nel suo libro italiano *Rom, Römer und Römerinnen*, 1820), ne era sicuramente informato. Anche se la *Schöne Müllerin* da molte è diventata una sola, certe sue caratteristiche psicologiche ricordano ancora l'antica leggerezza della sua doppia professione:

Kehr um, kehr um, und schilt erst
deine Müllerin
für ihren leichten, losen kleinen Flattersinn.
Sahst du sie gestern Abend nicht am Tore stehn,
Mit langem Halse nach der großen
Straße sehn?
Wenn von dem Fang der Jäger lustig zieht
nach Haus
Da steckt kein sittsam Kind den Kopf
zum Fenster 'naus.⁸¹

Torna indietro, torna indietro, e sgrida
piuttosto la tua molinara
Per la sua mente leggera, facile, incostante.
Non l'hai vista, ieri sera, alla porta,
allungare il collo per guardare
la strada maestra?
Quando il cacciatore torna allegro
dalla battuta,
le ragazze per bene non si affacciano
alla finestra.*

Mein Schatz hat's Jagen so gern.⁸²

Il mio tesoro ama tanto la caccia.*

Dato che nel presente capitolo ci stiamo occupando soprattutto del fenomeno musicale dell'acqua e del mulino si potrebbe aggiungere che il ritmico *Knarren* della ruota, vista in questa nuova (cioè antica) luce, potrebbe far pensare, oltre che allo scheletro o al *Knurren* di un nordico demone

⁸⁰ W. Danckert, *Unehrlliche Leute. Die verfemten Berufe*, cit., p. 140.

⁸¹ W. Müller, *Eifersucht und Stolz*, in W. Müller, F. Schubert, *Die schöne Müllerin. Die Winterreise*, p. 24; trad. it. di E. Battaglia, *Gelosia e orgoglio*, in V. Valente (a cura di), *Il libro dei Lieder...*, cit., p. 187.

⁸² W. Müller, *Die liebe Farbe*, ivi, p. 27; trad. it. *Il colore preferito*, ivi, p. 187.

acquatico anche al goethiano «geschaukelten Bettes lieblicher knarrender Ton»⁸³ delle *Elegie Romane*. Suono ritmico che in tanti *Mühlenlieder* popolari di tutta l'Europa occidentale ricorre proprio in questa chiave:

La belle s'est endormie	La bella si è addormentata
Au tic-tac du moulin	al tic-tac del mulino
[...]	[...]
Moudri, moudra, moudra qui pourra,	Macineri, macinerà, macinerà chi potrà,
Viendri, viendra, viendra qui voudra! ⁸⁴	Verrì, verrà, verrà chi vorrà!

Müller non sarebbe, naturalmente, un poeta tedesco dell'età romantica se non mettesse l'accento proprio sull'inseparabilità di *thanatos* e di *eros* e sulla presenza dell'uno nell'altro. In luoghi come il mulino la consapevolezza di quest'inseparabilità è da tanto tempo presente nell'inconscio del popolo, ed è nel suono della ruota che forse meglio si esprime il misterioso alternarsi fra vita, morte ed amore. Nell'età dell'industrializzazione la meccanicità della ruota del mulino riceve naturalmente una nuova valenza. Proprio perché meccanica, diventa veicolo di un *eros* che trae alimento dal fascino dell'inorganico, *eros* che nella *Schöne Müllerin*, benché segretamente, è già presente fin dall'inizio. Il viandante è attratto e ipnotizzato dal misterioso *Rauschen* del ruscello; ma lo è, forse, ancora di più dalla danza macabra delle pietre e dallo sbattere della ruota del mulino che subito viene messo in relazione con 'lei' («hat sie dich geschickt?»); una 'lei', che sembra essere un tutt'uno con il ritmo del mulino. La voce organica del ruscello resta inseparabile dalla 'contaminazione meccanica' della ruota. Perciò anche se egli si rivolgerà esclusivamente al suo *Bächlein*, non sarà mai solo la voce dell'acqua a rispondergli – è anche quella della ruota. Possiamo dedurre il fatto che Müller avesse un udito raffinato e musicale, che distingueva delle differenze anche minime, da un'interrogazione retorica rivolta al poeta (in questo caso suo recensore) Gustav Schwab, il quale non aveva capito il verso iniziale della sua poesia *Jägers Leid* (1824; Il dolore del cacciatore), «es hat so grün gesäuselt»⁸⁵:

⁸³ J.W. Goethe, *Zweite Elegie*, in *Römische Elegien* (1795), in Id., *Erotische Gedichte*, hrsg. von A. Ammer, Insel, Frankfurt 1991, p. 47; trad. it.: l'amabile scricchiolio del letto barcollante. Rispetto alle traduzioni edite (cfr. per esempio Roberto Fertonani in J.W. Goethe, *Elegie Romane*, Mondadori, Milano 1979), preferisco qui proporre una mia, per mettere l'accento sull'elemento acustico.

⁸⁴ W. Danckert, *Unehrlche Leute. Die verfeimten Berufe*, cit., p. 141.

⁸⁵ W. Müller, *Sieben und siebzig Gedichte aus den Papieren eines reisenden Waldhornisten. Zweites Bändchen*, Christian Georg Ackermann, Dessau 1824, p. 30; trad. it.: c'era nell'aria un fruscicare così verde.

Hören Sie es denn nicht am Gesäusel,
ob der Wind grüne oder trockne Blätter
bewegt?⁸⁶

Non lo *sente* Lei dal fruscio, se il
vento soffia foglie secche o foglie
verdi?

Nella *Schöne Müllerin*, come nella *Winterreise*, ogni dettaglio acustico ha il suo perché, e quindi anche la differenza fra l'iniziale *Rauschen* e la sua successiva trasformazione in *Rädergebraus*. Il poeta stesso avverte nel prologo i suoi lettori:

Das Mühlrad braust, die Werke klappern drein
Man hört die Vöglein kaum im nahen
Hain.
Drum denkt, wenn euch zu rauh manch
Liedchen klingt,
Daß das Lokal es also mit sich bringt.⁸⁷

La ruota del mulino scroscia, il legno scricchiola,
quasi non si sentono gli uccelli nel vicino
boschetto.
Quindi pensate, se alcune canzoni vi sembrano
troppo aspre,
che questo fa parte della località.

La ruota del mulino, una volta sfiorato l'orecchio dell'ascoltatore, non cesserà più di girare. Anche se il mugnaio, al culmine della sua breve felicità, vorrebbe fermarla, come vorrebbe fermare lo scorrere del fiume:

Bächlein lass dein Rauschen sein!
Räder stellt euer Brausen ein!⁸⁸

Ruscelletto smetti di mormorare!
Ruote, fermate il vostro brusio!*

Effettivamente dopo il *Lied Mein!*, che segna l'apice dell'entusiasmo amoroso del mugnaio, la ruota sembra cessare il suo movimento e il suo canto. *Pause*, il *Lied* successivo, rinvia fin dal titolo ad una sospensione momentanea di tutto ciò che gira e confonde.

Meine Laute hab ich gehängt an die Wand,
Hab sie umschlungen mit einem grünen Band –
Ich kann nicht mehr singen, mein Herz
ist zu voll,
Weiß nicht, wie ich's in Reime zwingen soll.⁸⁹

Il mio liuto l'ho appeso alla parete,
con il suo nastro verde.
Non posso più cantare, il cuore
straripante,
non so più come arginarlo nelle mie rime.*

⁸⁶ W. Müller in Gustav Schwab, 20.7.1825, cit. in U. Bredemeyer, „*Ich kann weder spielen noch singen*“ – *Wilhelm Müllers Beziehung zur Musik*, in U. Bredemeyer, C. Lange (Hrsgg.), *Kunst kann die Zeit nicht formen: 1. Internationale Wilhelm Müller-Konferenz, Berlin, 1994*, Internationale Wilhelm-Müller-Gesellschaft, Berlin 1996, p. 280. W. Müller, *Sieben und siebenzig Gedichte aus den Papieren eines reisenden Waldhornisten. Zweites Bändchen*, Christian Georg Ackermann, Dessau 1824, p. 30.

⁸⁷ W. Müller, *Der Dichter, als Prolog*, in W. Müller, F. Schubert, *Die schöne Müllerin. Die Winterreise*, cit., p. 7.

⁸⁸ W. Müller, *Mein!*, ivi, p. 20; trad. it. di E. Battaglia, *Mia!*, in V. Valente (a cura di), *Il libro dei Lieder...*, cit., p. 184.

⁸⁹ W. Müller, *Pause*, ivi, p. 21; trad. it. di E. Battaglia, *Pausa*, ivi, p. 185.

Diversamente dai giovani italiani in *Rom, Römer und Römerinnen* i quali,

[...] sobald die Mandelbäume anfangen zu blühen holt der junge Römer seine Gitarre von der Wand herunter, ersetzt die etwa fehlenden Saiten und knüpft sich ein neues, seidenes Band daran... jeder gemeine Mann spielt hier Gitarre oder Laute, oft bis zur Virtuosität.⁹⁰

[...] non appena i mandorli cominciano a fiorire il giovane romano prende la sua chitarra dal muro, sostituisce le corde mancanti e la lega con un nuovo nastro di seta [...] tutti gli uomini suonano la chitarra o il liuto, spesso fino alla virtuosità.

Il mugnaio appende, nonostante la verde stagione primaverile, il suo strumento al muro e decide di non cantare più. L'unico suono leggerissimo, appena percettibile, proviene dalle corde dell'arpa, appena sfiorate da un soffio di vento, dalle ali di un'ape o dal famoso 'nastro verde':

Nun, liebe Laute, ruh an dem Nagel hier!
Und weht ein Lüftchen um die Saiten dir,
Und streift eine Biene mit ihren Flügeln dich,
Da wird mir so bange und es
durchschauert mich.

Warum ließ ich das Band auch hängen
so lang?
Oft fliegt's um die Saiten mit seufzendem
Klang.⁹¹

Ora, amato liuto, riposa appeso al tuo chiodo!
E se una brezza ti accarezza le corde,
e se un'ape ti sfiora con le sue ali,
un'angoscia mi prende, un brivido mi
attraversa.

Perché lasciai che il nastro pendesse così
a lungo?
Spesso scivola sulle corde con un
sospiro.

Suono che, tuttavia, fa rabbrivire il mugnaio: *durchschauern*, parola che acusticamente ricorda il *rauschen* iniziale del fiume. Il *grünes Band* – unica cosa verde che il Müller possedeva – che dalla *Laute*⁹², attraverso la mano del mugnaio, passa ai capelli della *Müllerin* sembra, infatti, sostituire il turbamento della ruota nella testa del mugnaio per i prossimi *Lieder*. *Grünes Band* che quasi sembra un piccolo ruscello verde che si fa strada fra i riccioli biondi della *Müllerin*, «nun schlinge in die Locken

⁹⁰ W. Müller, *Rom, Römer und Römerinnen* (1820), hrsg. von W. Kirsten, Rütten und Loening, Berlin 1978, p. 42.

⁹¹ Ivi, p. 21. Corsivo nostro.

⁹² Anche la *Laute* come suono si avvicina al *rauschen* dell'acqua, forse contiene anche 'lei' delle sostanze profonde, 'narcotiche'? Come simbolo erotico, la *Laute* tornerà, ad esempio, in una poesia di Rilke, intitolata, appunto, *Die Laute*: «Ich bin die Laute, willst du meinen Leib / beschreiben, seine schön gewölbten Streifen: / sprich so, als sprächest du von einer reifen / gewölbten Feige. Übertreib das Dunkel, das du in mir siehst» (R.M. Rilke, *Die Laute*, in Id., *Neue Gedichte. Anderer Teil*, Insel-Verlag, Leipzig 1918, p. 77; trad. it. di G. Cacciapaglia, A.L. Giavotto Künkler, A. Lavagetto, *Il liuto*, in R.M. Rilke, *Poesie (1907-1926)*, a cura di A. Lavagetto, Einaudi, Torino 2000, p. 222: «lo sono il liuto. Se il mio corpo vuoi / descrivere, le sue belle arcate strisce: / parla come parlassi d'un maturo / arcato fico. Esagera l'oscuro che vedi in me»).

dein das grüne Band gefällig ein»⁹³, abbozzando dei movimenti ondulanti e circolari che ricordano lo scorrere dell'acqua. Chioma e nastro si fondono in una sorta di paesaggio acquatico femminile, l'aspetto di 'ninfa' della mugnaia viene di nuovo evocato:

Elle sera une chevelure flottante,
une chevelure dénouée par les flots.
Pour bien comprendre le rôle du
détail créateur dans la rêverie, ne
retenons pour l'instant que cette
vision d'une chevelure flottante.
Nous verrons qu'elle anime à elle
seule tout un symbole de la psycho-
logie des eaux [...].⁹⁴

Sarà una chioma galleggiante,
una capigliatura sciolta dai flutti.
Per apprezzare appieno il ruolo
dell'elemento creativo nella *rêverie*,
tratteniamo per ora soltanto la
visione di una chioma fluttuante.
Vedremo come, da sola, animi la
simbologia relativa alla psicologia
dell'acqua [...].*

Il nastro verde che continua a suonare fra i capelli della bella tormenta il mugnaio soprattutto per il suo colore. È, infatti, il verde del *Band* che non cessa di girare vorticosamente nella fantasia del viandante, acceso ora dalla gelosia, come prima lo era dalla passione. In *Die liebe Farbe* il colore verde diventa, soprattutto nella *Vertonung* schubertiana (che rende il pensiero ossessivo del colore verde con la nota Fa#), veicolo di una vera e propria depressione sfociante in psicosi⁹⁵. Nei due *Lieder* sul verde, *Die Liebe Farbe* e *Die Böse Farbe*, come già anche in *Mit dem grünen Lautenbande*, la parola «grün» ricorre in maniera ossessiva; come all'inizio la parola «rauschen»; e sembra che abbia preso completamente possesso della coscienza del viandante:

In *Grün* will ich mich kleiden
In *grüne* Tränenweiden,
Mein Schatz hat's *Grün* so gern.
Will suchen einen Zypressenhain
Eine Heide von *grünem* Rosmarein,
Mein Schatz hat's *Grün* so gern.

Mi vestirò di *verde*
di *verdi* salici piangenti:
Il mio tesoro ama tanto il *verde*.
Cercherò un boschetto di cipressi
un campo di *verde* rosmarino.
il mio tesoro ama tanto il *verde*.

⁹³ W. Müller, *Mit dem grünen Lautenbande*, in W. Müller, F. Schubert, *Die schöne Müllerin. Die Winterreise*, cit., p. 22; trad. it. di E. Battaglia, *Con il nastro verde del liuto*, in V. Valente (a cura di), *Il libro dei Lieder...*, cit., p. 185: «Ora dunque intreccia allegramente / il nastro verde nei tuoi capelli».

⁹⁴ G. Bachelard, *L'eau et les rêves*, cit., p. 99; trad. it. di M. Cohen Hemsli, A.C. Peduzzi, *Psicanalisi delle acque...*, cit., p. 102.

⁹⁵ «Il Fa# in *Die liebe Farbe* è rigido e ossessivo come l'ideazione nel depresso grave, senza via di scampo o di fuga, e inchioda il Mugnaietto in una disperazione senza luce, in una fissità tormentosa, in una morsa attanagliante» (G. La Face Bianconi, *La casa del mugnaio...*, cit., p. 75).

Grabt mir ein Grab im Wasen,
 Deckt mich mit grünem Rasen,
 Mein Schatz hat's Grün so gern.
 Kein Kreuzlein schwarz, kein Blümlein bunt,
 Grün alles grün so rings und rund!
 Mein Schatz hat's Grün so gern.⁹⁶

Scavatemi una tomba nel manto d'erba
 copritemi di verde prato:
 Il mio tesoro ama tanto il verde.
 Niente croci nere, niente fiorellini colorati
 tutto verde, solo verde:
 Il mio tesoro ama tanto il verde.*

Analizzeremo in seguito l'importanza simbolica dei colori e il loro raffinatissimo intrecciarsi e scambiarsi fra i cicli della *Müllerin* e della *Winterreise*. Adesso ci interessa soprattutto il 'suono', e sembra, infatti, che in Müller il *grün* si sonorizzi, confondendosi nella testa del mugnaio col vorticoso ritmo del *Rädergebraus*. In questo senso la ruota non cesserà mai di girare nella *Schöne Müllerin*, anche se nel testo non viene più nominata. Il suo dinamismo continuerà oltre il primo ciclo, facendosi motore segreto del secondo. Se il *Rauschen* dell'acqua designa ancora una linearità temporale, il *Brausen* della ruota rinvia all'eterna circolarità, all'eterno ritorno dell'uguale sotto il cui segno staranno il paesaggio e tutti i ventiquattro *Lieder* della *Winterreise* – sia quella di Müller, sia quella di Schubert:

Der exzentrische Bau jener Landschaft,
 darin jeder Punkt dem Mittelpunkt
 gleich nah liegt, offenbart sich dem
 Wanderer, der sie durchkreist, ohne
 fortzuschreiten: alle Entwicklung ist ihr
 vollkommenes Widerspiel, der erste
 Schritt liegt so nahe beim Tode wie der
 letzte, und kreisend werden die dissozi-
 ierten Punkte der Landschaft abgesucht,
 nicht sie selber verlassen.⁹⁷

La costruzione eccentrica di quel
 paesaggio, in cui ogni punto dista
 egualmente lontano dal centro, si
 schiude al viandante che la attraversa
 circolarmente senza avanzare: non c'è
 sviluppo, il primo passo è così vicino
 alla morte come l'ultimo, e circolando
 vengono cercati i punti dissociati del
 paesaggio, esso stesso non viene mai
 abbandonato.

Il movimento e il suono circolare si concentreranno nell'ultimo *Lied* della *Winterreise* nella ruota della *Leier*. Il suonatore d'organetto, nuovo Orfeo straccione⁹⁸, gira il suo strumento come il *Santo nudo* aveva girato la sua 'ruota del tempo'. Adesso però lo *Sturmwindsausen* (sibilare della tempesta) irrequieto e narcotico del *Mühlrad* si è trasformato in una musica inaudita per gli ultimi della società. Musica che ha assunto su di sé l'esperienza della fine e dello sfacelo delle forme, musica 'bianca' che ancora non ha finito di suonare:

⁹⁶ W. Müller, *Die liebe Farbe*, in W. Müller, F. Schubert, *Die schöne Müllerin. Die Winterreise*, cit., p. 27; trad. it. di E. Battaglia, *Il colore preferito*, in V. Valente (a cura di), *Il libro dei Lieder...*, cit., p. 187. Corsivo nostro.

⁹⁷ T.W. Adorno, *Schubert*, cit., p. 25.

⁹⁸ Cfr. il saggio di Christiane Wittkopp, *Orpheus im Winter zur poetologischen Bedeutung des Leiermanns in der "Winterreise"*, in U. Bredemeyer, C. Lange (Hrsgg.), *Kunst kann die Zeit nicht formen*, cit., pp. 141-154.

Und er lässt es gehen
 Alles wie es will
 Dreht und seine Leier
 Steht ihm nimmer still.⁹⁹

Indifferente
 A tutto
 Lui gira, gira
 L'organetto mai non tace.*

4.2.2 Des Baches Wiegenlied

Anche se il rumore della ruota rimane costante nella *Schöne Müllerin*, talvolta sembra che sia la sola voce del ruscello a parlare – o a non parlare – con il mugnaio. Il *Rauschen* dell'acqua riceve, allora, una componente di intimità, di amicizia, e, soprattutto nei due ultimi *Lieder*, di maternità. Se in *Danksagung an den Bach* egli chiede ripetutamente conferma al ruscello se sta andando per la via giusta e, soprattutto, se è stata 'lei' a mandarlo da lui, in *Der Neugierige* il mugnaio rivolgerà al *Bächlein seiner Liebe* «la più capitale delle domande»¹⁰⁰. Il lettore o ascoltatore è fin dall'inizio incerto riguardo a chi veramente sia rivolta la più grande richiesta d'amore del viandante: alla bella oppure all'acqua stessa? Diversamente dalla Gretchen goethiana¹⁰¹ che si rivolge con la stessa domanda a una *Sternblume* (margherita), il mugnaio interroga «keine Blume» e «keinen Stern», ma la *sua* acqua. E diversamente dalla protagonista femminile del *Faust* che riceverà dal suo silenzioso fiore la risposta – il *Blumenwort* – «er liebt mich!»¹⁰², egli viene lasciato nell'incertezza dal suo mormorante ruscello che pure a lui appare «muto»:

⁹⁹ W. Müller, *Der Leiermann*, in W. Müller, F. Schubert, *Die schöne Müllerin. Die Winterreise*, cit., p. 63; trad. it. di V. Gorla, *L'uomo dell'organetto*, in I. Bostrige, *Il viaggio d'inverno di Schubert...*, cit., p. 142.

¹⁰⁰ P. Collini, *Wanderung. Il viaggio dei romantici*, cit., p. 133.

¹⁰¹ Cfr. la famosa scena del *Faust*: «(Sie pflückt eine Sternblume und zupft die Blätter ab, eines nach dem andern) // *Faust*: Was soll das? Einen Strauß? // *Margarete*: Nein, es soll nur ein Spiel! // *Faust*: Wie? // *Margarete*: Geht! Ihr lacht mich aus! // (Sie rupft und murmelt) // *Faust* (halblaut): Was murmelst du? // *Margarete* (halblaut): Er liebt mich – liebt mich nicht. // *Faust*: Du holdes Himmelsangesicht! // *Margarete* (fährt fort). Liebt mich – Nicht – Liebt mich – Nicht – // (Das letzte Blatt ausrufend, mit holder Freude) Er liebt mich!» (J.W. Goethe, *Faust. Der Tragödie erster Teil*, Reclam, Stuttgart 1984, p. 95; trad. it. di A. Casalegno, *Faust*, in J.W. von Goethe, *Faust. Urfaust*, introduzione di G. Mattenklott, prefazione di E. Trunz, traduzione, note e commenti di A. Casalegno, testo originale a fronte, Garzanti, Milano 1990, p. 267: «(Coglie una margherita e comincia a sfogliare i petali, uno dopo l'altro) // *Faust*: Che vuoi fare? Un mazzetto? // *Margherita*: No, è solo un gioco! // *Faust*: Quale? // *Margherita*: Ridereste di me! // (Continua a sfogliarla sussurrando) // *Faust* (a mezza voce): Cosa sussurri? // *Margherita* (a mezza voce): Mi ama – non mi ama. // *Faust*: Viso soave di paradiso! // *Margherita* (continua): Non mi ama – mi ama – non mi ama – // (strappando l'ultimo petalo, con gioia soave) Mi ama!»).

¹⁰² *Ibidem*; trad. it. *ibidem*: «mi ama!».

Ich frage keine Blume,
 Ich frage keinen Stern,
 [...]
 Mein Bächlein will ich fragen
 Ob mich mein Herz belog.
 Oh Bächlein meiner Liebe
 Wie bist du heut so stumm!
 [...]
 O Bächlein meiner Liebe
 Was bist du wunderbarlich!
 Will's ja nicht weitersagen,
 Sag, Bächlein, liebt sie mich?¹⁰³

Non chiedo fiori,
 non chiedo stelle,
 [...]
 chiederò invece al mio ruscelletto
 se il mio cuore mi ha mentito.
 O ruscelletto del mio amore,
 perché sei così muto, oggi?
 [...]
 O ruscelletto del mio amore,
 come sei strano oggi!
 Non lo rivelerò a nessuno:
 di', ruscelletto, lei mi ama?*

Vi è una grande dolcezza, una tenerezza quasi infantile nelle parole di questo *Lied*¹⁰⁴, dolcezza mai avvertibile nei duetti con la bella mugnaia¹⁰⁵. Anche se l'acqua è misteriosamente silenziosa, anche se essa non dà al mugnaio nessuna conferma, egli non cessa di rivolgersi a lei. Il silenzio del fiume viene sottolineato nella *Vertonung* schubertiana di *Der Neugierige* (come si è detto nel capitolo precedente) dal quasi cessare della voce del pianoforte; è come se il *Bächlein* stesse veramente per tacere. La 'lotta' fra parola e silenzio, fra richiesta di significato e assenza totale di significato è un motivo centrale nella *Schöne Müllerin*, ed è proprio la voce dell'acqua ad avere un'importanza fondamentale in questa lotta. Vedremo come poi nella *Winterreise* il fiume cesserà del tutto di parlare:

Der du so lustig rauschtest,
 Du heller Wilder Fluss,
 Wie still bist du geworden,
 Gibst keinen Scheidegruß!¹⁰⁶

Chiaro fiume vigoroso,
 che scorrevi allegramente,
 come taci, ora,
 senza neanche un addio.*

¹⁰³ W. Müller, *Der Neugierige*, in W. Müller, F. Schubert, *Die schöne Müllerin. Die Winterreise*, cit., p. 13; trad. it. di E. Battaglia, *Il curioso*, in V. Valente (a cura di), *Il libro dei Lieder...*, cit., p. 182.

¹⁰⁴ Cfr. anche ciò che scrive Giuseppina La Face Bianconi a proposito della *Vertonung* schubertiana di questo *Lied*: «Quartine, ma lentissime, ha ancora la seconda parte di *Der Neugierige*, tutto giocato sulla dialettica *stumm/sagen, ja/nein*: il Ruscello è placido, la sua voce tranquilla, e il giovane che gli si rivolge può intonare una melodia dolcissima, forse la più perdutoamente cantabile in tutto il ciclo» (G. La Face Bianconi, *La casa del mugnaio...*, cit., p. 93).

¹⁰⁵ Cfr. P. Collini, *Wanderung. Il viaggio dei romantici*, cit., p. 133: «leggendo o ascoltando quel vero tornante che nella *Schöne Müllerin* è costituito da *Der Neugierige* non si può non essere colpiti dalla indiscreta intimità – mai avvertibile nei duetti con la “bella molinara” – che si stabilisce fra il ruscello e il mugnaio, novello edipo che pone la più capitale delle domande [...]».

¹⁰⁶ W. Müller, *Auf dem Flusse*, in W. Müller, F. Schubert, *Die schöne Müllerin. Die Winterreise*, cit., p. 45; trad. it. di V. Gorla, *Sul fiume*, in I. Bostrige, *Il viaggio d'inverno di Schubert...*, cit., p. 129.

L'estrema intimità fra ruscello e viandante, di cui è espressione il *Lied Der Neugierige*, tornerà nel penultimo *Lied*, *Der Müller und der Bach*. Adesso il fiume parla veramente, profferisce parole consolatrici:

Der Bach

Und wenn sich die Liebe
Dem Schmerz entringt
Ein Sternlein, ein neues,
Am Himmel erblickt.¹⁰⁷

Il ruscello

E quando l'amore
Si libera dal dolore,
allora una piccola stella, mai vista,
comincia a brillare in cielo.*

Il mugnaio riconosce che la voce del ruscello (o una voce dentro di sé che egli percepisce nel mormorio del fiume)¹⁰⁸, vuole consolarlo, ma è troppo immerso nel suo dolore per poter accettare l'idea di una nuova leggerezza:

Der Müller

Ach Bächlein, liebes Bächlein
Du meinst es so gut,
Ach Bächlein aber weißt du,
Wie Liebe tut?¹⁰⁹

Il mugnaio

Ah ruscelletto, amato ruscelletto,
parli bene tu;
ma tu ruscelletto conosci
le pene d'amore?*

Egli preferisce abbandonarsi alle seducenti profondità del ruscello piuttosto che accettare una vita che senza il dolore del suo perduto amore gli apparirebbe priva di significato. Come la fanciulla nel *Werther* che «sie sieht nicht die weite Welt, die vor ihr liegt, nicht die vielen, die ihr den Verlust ersetzen könnten» e come lei che «blind, in die Enge gepresst von der entsetzlichen Not ihres Herzens stürzt sie sich hinunter, um in einem rings umfangenden Tode alle ihre Qualen zu ersticken»¹¹⁰, il mu-

¹⁰⁷ W. Müller, *Der Müller und der Bach*, ivi, p. 33; trad. it. di E. Battaglia, *Il mugnaio e il ruscello*, in V. Valente (a cura di), *Il libro dei Lieder...*, cit., p. 189.

¹⁰⁸ «I fantasmi prendono corpo e voce in *Der Müller und der Bach*. Nell'immaginazione del Mugnaio, il Ruscello diventa personaggio parlante, dialoga con lui. Il giovane ascolta nella voce del Ruscello il proprio pensiero, sonorizzato, come se provenisse dall'esterno, lo sente preannunziargli la serenità infinita della morte nel congiungimento con l'acqua. Mugnaio e Ruscello, faccia a faccia, come in uno specchio, attendono la definitiva simbiosi» (G. La Face Bianconi, *La casa del mugnaio...*, cit., p. 81).

¹⁰⁹ W. Müller, *Der Müller und der Bach*, in W. Müller, F. Schubert, *Die schöne Müllerin. Die Winterreise*, cit., p. 34; trad. it. di E. Battaglia, *Il mugnaio e il ruscello*, in V. Valente (a cura di), *Il libro dei Lieder...*, cit., p. 189.

¹¹⁰ J.W. Goethe, *Die Leiden des jungen Werther*, cit., p. 49; trad. it. di A. Spaini, *I dolori del giovane Werther*, cit., p. 53: «Non vede più l'ampio mondo che le si apre davanti, né gli uomini che potrebbero sostituire quello che ha perduto», «Cieca, spinta agli

gnaio desidera lasciarsi cadere nelle braccia avvolgenti dell'acqua, della grande madre-morte:

Ach unten, da unten,
Die kühle Ruh!
Ach Bächlein, liebes Bächlein,
So singe nur zu.¹¹¹

Ah, giù, laggiù
C'è la fredda pace!
Ah, ruscelletto, amato ruscelletto,
continua dunque a cantare.*

È sempre il monotono canto del fiume ad esercitare il suo potere ipnotico su chi già ha deciso di diventare tutt'uno con la sua melodia: «so singe nur zu». E, infatti, l'acqua continua a cantare. Se la sua voce prima era stata consolatrice, amichevole, benevolente, adesso in *Des Baches Wiegenlied* diventa veramente materna. L'ultimo *Lied* del ciclo con il suo ritmo lento e costante, quasi infinito, sembra davvero rispecchiare il movimento calmo ed ondeggiante dell'acqua, sembra scaturire bachelardianamente dall'elemento liquido stesso:

Gute Ruh, gute Ruh!
Tu die Augen zu!
Wandrer, du müder, du bist zu Haus.
Die Treu ist hier,
Sollst liegen bei mir,
Bis das Meer will trinken die Bächlein aus.
Will betten dich kühl,
Auf weichem Pfühl,
In dem blauen kristallinen Kämmerlein.
Heran, heran,
Was wiegen kann,
Woget und wieget den Knaben mir ein!¹¹²

Riposa bene, riposa bene!
Chiudi gli occhi,
stanco viandante, ora sei a casa.
Fedeltà è qui,
dovrai giacere con me
fino a che il mare si berrà tutti i ruscelli.
Qui starai al fresco,
sul mio morbido giaciglio
nella cameretta di cristallo azzurro,
Avanti, avanti,
tutto ciò che ha il potere di cullare
dondoli e culli il mio fanciullo!*

Pare significativo che il fiume proprio nell'ultimo *Lied* del ciclo riveli la sua *wahre Gestalt* (la sua vera 'natura'): una Grande Madre fredda eppure irresistibile (facente ritornare in mente, seppure lontanamente, la madre/amante bianca del *Runenberg* [1804; La montagna delle rune]) che seduce sia con la dolcezza di una liquida ninnananna che con l'inorganica bellezza di una misteriosissima «cameretta di cristallo azzurro».

estremi dalla terribile angoscia del suo cuore si precipita per por fine alle sue torture nelle braccia accoglienti della morte».

¹¹¹ W. Müller, *Der Müller und der Bach*, in W. Müller, F. Schubert, *Die schöne Müllerin. Die Winterreise*, cit., p. 34; trad. it. di E. Battaglia, *Il mugnaio e il ruscello*, in V. Valente (a cura di), *Il libro dei Lieder...*, cit., p. 189.

¹¹² W. Müller, *Des Baches Wiegenlied*, ivi, p. 35; trad. it. di E. Battaglia, *La ninnananna del ruscello*, ivi, p. 190.

Der Bach hat den Wanderer an sein wahres Ziel geleitet: er ist zu den "Quellen des Seins" zurückgekehrt. Der Inzestcharakter des Gedichts – "Die Treu ist hier/Sollst liegen bei mir" – wird durch den schlichten Volksliedton verdeckt.¹¹³

Il ruscello ha condotto il viandante alla sua vera meta: il ritorno alle "sorgenti dell'essere". Il carattere incestuoso della poesia – "Die Treu ist hier/Sollst liegen beimir" – viene mascherato dal tono semplice del canto popolare; ma la musica rivela che si tratta di una finta ingenuità.*

Il «Heran, heran, / Was wiegen kann / Woget und wieget den Knaben mir ein!»¹¹⁴ del ruscello sembra quasi anticipare già il «Weia! Waga! / Woge, du Welle, / walle zur Wiege! / Wagala weia! / Wallala weiala weia!»¹¹⁵ delle wagneriane *Rheintöchter* (figlie del Reno). E guardando, 'ascoltando' indietro, pare che il mugnaio, tanto affascinato dal «Singen und Klingen» dell'acqua, abbia fin dall'inizio deciso di ritornare da lei. Come nel famoso sogno acquatico di Heinrich von Ofterdingen, le onde sembrano acquisire sembianze femminili che avvolgono e cullano il viandante. È questa, infatti, quella della madre cullante, una delle *rêveries* fondamentali dell'acqua:

Des quatre éléments, il n'a que l'eau qui puisse bercer. C'est elle l'élément berçant. C'est un trait de plus de son caractère féminin: elle berce comme une mère. [...] Toutes les images sont absentes, le ciel est vide, mais le mouvement est là, vivant, sans heurt, rythmé, c'est le mouvement presque immobile, bien silencieux. L'eau nous porte, l'eau nous berce. L'eau nous rend notre mère.¹¹⁶

Dei quattro elementi, solo l'acqua può cullare. È lei l'elemento cullante. Un altro tratto del suo carattere femminile: culla come una madre. [...] Le immagini sono tutte assenti, il cielo è vuoto, ma il movimento è là, vivo, senza scosse, ritmato, è il movimento quasi immobile, silenziosissimo. L'acqua ci porta. L'acqua ci culla. L'acqua ci addormenta. L'acqua ci restituisce la madre.*

¹¹³ H.J. Fröhlich, *Schubert. Eine Biographie*, cit., p. 160; trad. it. di C. Becagli Calamai, *Franz Schubert*, cit., p. 137.

¹¹⁴ Una strana affinità persiste anche fra il finale della *Müllerin* e quello nel *Peer Gynt*. Sarà anche nel *dramatisches Gedicht* di Ibsen l'amante-madre Solveig a cullare con una ninna-nanna il suo amante-figlio: «Sov du, dryeste gutten min! / Jeg skal vugge dig, jeg skal vage [...]» (H. Ibsen, *Peer Gynt. Et dramatisk digt*, Norwegisch-Deutsch, Zweisprachige Ausgabe, Ondefo-Verlag, Hagenow 1867, p. 162; trad. ted. di H. Stock, Reclam, Stuttgart 1953, p. 149: «Schlaf, mein teuerster Junge, schlaf! / Ich will dich wiegen, ich will wachen [...]»); trad. it.: Dormi, figlio mio caro, dormi! / Voglio cullarti, voglio vegliare su di te).

¹¹⁵ R. Wagner, *Das Rheingold. Der Ring des Nibelungen* (1982), verf. u. hrsg. von K. Pahlen unter Mitarb. von R. König, Diskographie von A. Thalmann, Schott, Mainz 1999, pp. 13-14; trad. it.: Weia! Waga! / Ondeggia, onda! / Ondeggia verso la culla! Waga! weia! / Wallala weiala weia!

¹¹⁶ G. Bachelard, *L'eau et les rêves*, cit., p. 150; trad. it. di M. Cohen Hems, A.C. Peduzzi, *Psicanalisi delle acque...*, cit., p. 155.

Schubert mette in musica questo *Wiegenlied* usando lo stesso ritmo di morte che ha usato anche in *Der Tod und das Mädchen*: ritmo che è – come nella gondola veneziana – culla e bara, ninnananna e marcia funebre allo stesso tempo. Le note, derivanti anche dalla bachiana *Matthäuspasion*¹¹⁷ (1727), rinviano alla morte-rinascita, rinascita che si svolgerà all'insegna del «kristallenes Kämmerlein», rinascita 'bianca' che aprirà la via al viandante solitario della *Winterreise*. Il viandante, che per la durata di questa ninnananna sarà tutt'uno con il *Rauschen* del fiume, non troverà ancora la tanto desiderata *Ruhe*. Continuerà a cercarla, a desiderarla, a invocarla, «Und ich wandre sonder Maßen / Ohne Ruh und suche Ruh, und suche Ruh»¹¹⁸, «bin matt zum Niedersinken / bin tödlich schwer verletzt»¹¹⁹.

E il *Rauschen* organico dell'acqua che nella *Schöne Müllerin* aveva promesso la pace eterna, nella *Winterreise* ritornerà nel frusciare dolce ed invitante delle foglie del taglio:

Und seine Zweige rauschten
Als riefen sie mir zu:
Komm' her zu mir Geselle
Hier findest du deine Ruh'.

E i suoi rami mormoravano,
come per dirmi:
vieni da me, amico,
qui troverai la pace!

Und immer hört ich's rauschen
Du fändest Ruhe dort!¹²⁰

E ancora lo sento mormorare:
là troveresti la pace!*

Se *Des Baches Wiegenlied* aveva accolto il viandante nel grembo materno dell'acqua cullante, *Der Lindenbaum* lo invita sotto il suo ombroso fogliame verde scuro dove il *Rauschen* dei rami si confonde con quello del *Brunnen* accanto. Troviamo spesso in letteratura la vicinanza fra i due suoni così affini sia acusticamente che simbolicamente del *Wasser* – e del *Blätterrauschen*. Se pensiamo, ad esempio, al finissimo, quasi immateriale *Rauschen* dei platani in *Effi Briest* (1896) di Fontane vediamo che le sue foglie 'parlano' alla protagonista come il *Bächlein* aveva parlato al mugnaio:

¹¹⁷ Cfr. P. Collini, *Wanderung. Il viaggio dei romantici*, cit., p. 138.

¹¹⁸ W. Müller, *Der Wegweiser*, in W. Müller, F. Schubert, *Die schöne Müllerin. Die Winterreise*, cit., p. 59; trad. it. di V. Gorla, *Il segnale stradale*, in I. Bostrige, *Il viaggio d'inverno di Schubert...*, cit., p. 295: «E mi dirigo altrove / senza pace, ma cerco pace».

¹¹⁹ W. Müller, *Das Wirtshaus*, ivi, p. 60; trad. it. di V. Gorla, *L'osteria*, ivi, p. 309: «Sono spossato, non mi reggo più / Son mortalmente ferito».

¹²⁰ W. Müller, *Der Lindenbaum*, ivi, p. 43; trad. it. di V. Gorla, *Il taglio*, ivi, p. 91. Corsivo nostro. Corsivo nostro.

[...] Dann wurde der Lärm wieder schwächer, endlich erstarb er ganz, und nur der Mondschein lag noch auf dem Grasplatz, und nur auf die Platanen rauschte es nach wie vor wie leiser Regen nieder. Aber es war nur die Nachtluft, die ging.¹²¹

Indessen, kaum, dass sie fort war, erhob sich auch Effi und setzte sich an das offene Fenster, um noch einmal die kühle Nachtluft einzusaugen. Die Sterne flimmerten, und im Parke regte sich kein Blatt. Aber je länger sie hinaushorchte, je deutlicher hörte sie wieder, dass es wie ein feines Rieseln auf die Platanen niederfiel. Ein Gefühl der Befreiung überkam sie. "Ruhe, Ruhe."¹²²

[...] Poi il rumore diventò sempre meno forte, fino a tacere del tutto, e soltanto la luce lunare illuminava ancora la piazzetta verde, e soltanto tra i platani si sentiva ancora un lieve scroscio come una leggera pioggia. Ma era soltanto il soffio dell'aria notturna.

Non appena era andata via, anche Effi si alzò e si sedette alla finestra per respirare ancora profondamente l'aria fresca della notte. Le stelle brillavano e nel parco non si muoveva una foglia. Ma più ascoltava fuori nella notte, più sentiva di nuovo quel fine scroscio sui platani. Fu colta da una sensazione liberatoria. "Pace, pace".

Qui non è l'acqua ma il vento fra le foglie – forse addirittura un suono più immaginato che reale – che accompagna la protagonista nel suo ultimo e primo viaggio. Sono gli alberi della sua infanzia che, diversamente dai suoi stessi genitori, consolano Effi e le infondono il coraggio di abbandonarsi al suo destino. Alberi e flutti sono, fin dall'antichità, connessi ai culti di nascita e di morte¹²³.

Il tono popolare che distingue sia *Des Baches Wiegenlied* che *Der Lindenbaum* potrebbe tradire la profondità del loro messaggio.

¹²¹ T. Fontane, *Effi Briest* (1896), mit ein Nachwort von K. Wölfel, Reclam, Stuttgart 1969, p. 249.

¹²² Ivi, p. 355.

¹²³ A questo proposito cfr. G. Bachelard, *L'eau et les rêves*, cit., pp. 86-87: «Dès sa naissance, l'homme était voué au végétal, il avait son arbre personnel. Il fallait que la mort eût la même protection que la vie. Ainsi replacé au coeur du végétal, rendu au sein végétant de l'arbre, le cadavre était livré au feu; ou bien à la terre; ou bien il attendait dans la feuillée, à la cime des forêts, la dissolution dans l'air [...]. Ou bien, enfin, plus intimement, toujours allongé dans son cercueil naturel, dans son double végétal, dans son dévorant et vivant sarcophage, dans l'arbre – entre deux nœuds – il était donné à l'eau, il était abandonné aux flots» (trad. it. di M. Cohen Hems, A.C. Peduzzi, *Psicanalisi delle acque...*, cit., p. 90: «Fin dagli albori della civiltà l'uomo si è messo in relazione al mondo vegetale, aveva il suo albero personale. Occorreva che la morte fruisse della medesima protezione della vita. Sostituendosi perciò al cuore del vegetale, restituito al seno vegetante dell'albero, il cadavere veniva liberato al fuoco, ovvero alla terra; oppure aspettava in mezzo al fogliame, in cima della foresta, la dissoluzione nell'aria [...]. Oppure, con maggiore intimità, sempre adagiato nella sua bara naturale, nel suo alter ego vegetale, nel suo sarcofago divorante e vivo, nell'Albero, fra due nodi, veniva reso all'acqua, abbandonato ai flutti»). Corsivo nostro.

Esprimono un'estrema stanchezza, e, insieme, la possibilità di un sollievo dolce nella materna pace di un'acqua mormorante o di un albero sussurrante parole consolatrici. Ma questa pace non è più concessa al *Winterwanderer* e forse non lo era nemmeno al Müller se si prende in considerazione pienamente il simbolismo 'cristallino' delle pietre, del mulino e del «kristallenes Kämmerlein» nella *Schöne Müllerin*. Sono sì simboli tanatologici ma non annunciano una morte 'dolce', organica, che fa posto ad una nuova vita all'insegna dell'eterno fluire delle cose, bensì una fissità, una pietrificazione ed una glaciazione di tutto ciò che è liquido ed organico. Il *Rauschen* del tiglio nella *Winterreise* è anzitutto un ricordo, ricordo ormai perduto che continua tuttavia a suonare 'dentro', come sotto la superficie del fiume ghiacciato l'acqua, segretamente, continua a scorrere. Tutti i suoni organici e scorrevoli sembrano, nel secondo ciclo liederistico di Müller, interiorizzati. Il paesaggio innevato è diventato completamente silenzioso.

4.2.3 Wintergeräusche

I fenomeni acustici nella *Winterreise* si faranno molto più discontinui, stridenti e minacciosi rispetto alla *Schöne Müllerin*: i cani, ad esempio, abbaiano fin dal primo *Lied*, *Gute Nacht*: «Lass irre Hunde heulen / Vor ihres Herren Haus!»¹²⁴. Cani che ritornano in *Im Dorfe*:

<p>Es bellen die Hunde, es rasseln die Ketten Es schnarchen die Menschen in ihren Betten. [...] Bellt mich nur fort, ihr wachen Hunde, Lasst mich nicht ruhn in der Schlummerstunde!¹²⁵</p>	<p>Abbaiano i cani, stridono le catene; dormono gli uomini nei loro letti, [...] Scacciatemi pure, o cani che vegliate, non fate ch'io riposi nella pace notturna!*</p>
--	---

E alla fine accompagnano con il loro *knurren* – quasi a ricordare il demone del mulino norvegese *Kvaernknur* – le melodie del *Leiermann*. Non sono, però, animali soltanto minacciosi. Sono gli unici esseri, insieme al viandante, a comprendere la musica 'nuova' ed inaudita del suonatore d'organetto; sono creature della 'soglia' fra un vecchio e un nuovo mondo nella creazione artistica:

¹²⁴ W. Müller, *Gute Nacht*, in W. Müller, F. Schubert, *Die schöne Müllerin. Die Winterreise*, cit., p. 38; trad. it. di V. Gorla, *Buona notte*, in I. Bostrige, cit., p. 271: «Guaite, cani randagi / davanti alla casa del padrone!».

¹²⁵ W. Müller, *Im Dorfe*, ivi, p. 40; trad. it. di V. Gorla, *In paese*, ivi, p. 271.

Keiner mag ihn hören
Keiner sieht ihn an,
Und die Hunde brummen [knurren]¹²⁶
Um den alten Mann.¹²⁷

Nessuno l'ascolta,
nessuno lo vede,
e ringhiano i cani
intorno al vecchio.*

Il *Rasseln* delle catene, come il rumore del vento che gioca con la *Wetterfahne* sul tetto della casa dell'amata, le cornacchie e i galli che lo svegliano improvvisamente dal suo 'sogno primaverile', gli uomini che russano rumorosamente nei loro comodi letti – tutti questi elementi acustici non solo non promettono *Ruhe* al viandante stanco come ancora aveva fatto il ruscello, ma minacciano di togliergli anche quel poco di pace che aveva trovato:

Der Wind spielt mit der Wetterfahne
Auf meines schönen Liebchens Haus
Da dacht ich schon in meinem Wahne
Sie piff den armen
Flüchtling aus!

Il vento gioca con la banderuola
Sulla casa del mio bell'amore.
Così già m'illudevo
Che avessero scacciato a suon di fischi
il povero fuggiasco.

[...]
Der Wind spielt drinnen mit dem Herzen
Nur nicht so laut!¹²⁸

[...]
Il vento gioca col cuore
Sia pur meno forte.*

Questi versi fanno naturalmente tornare in mente un altro *Wintergedicht*, *Hälfte des Lebens* (1804) di Hölderlin, che finisce con un suono molto affine alla mülleriana *Wetterfahne*:

Die Mauern stehn
Sprachlos und kalt, im Winde
Klirren die Fahnen.¹²⁹

I muri stanno
Muti e freddi, nel vento
Stridonole bandiere.*

¹²⁶ Sulla differenza fra «brummen» e «knurren» vedi il saggio di Christiane Wittkop, *Polyphonie und Kohärenz. Wilhelm Mülers Gedichtszyklus "Die Winterreise"*, M und P Verlag, Stuttgart 1994, p. 148: «Dieses Brummen ist zudem etwas Kreisförmiges [...], so dass die Hunde die Bewegung der Drehleier auf ihre Weise mitzuvollziehen scheinen» (trad. it.: Questo ringhiare è anche qualcosa di circolare [...], cosicché i cani a loro modo sembrano imitare il movimento dell'organetto).

¹²⁷ W. Müller, *Der Leiermann*, in W. Müller, F. Schubert, *Die schöne Müllerin. Die Winterreise*, cit., p. 63; trad. it. di V. Gorla, *L'uomo dell'organetto*, in I. Bostrige, *Il viaggio d'inverno di Schubert...*, cit., p. 343.

¹²⁸ W. Müller, *Die Wetterfahne*, ivi, p. 40; trad. it. di V. Gorla, *La banderuola*, ivi, p. 45.

¹²⁹ F. Hölderlin, *Hälfte des Lebens* (1804), in Id., *Werke, Briefe, Dokumente*, cit., p. 138; trad. it. di L. Reitani, *Metà della vita*, in F. Hölderlin, *Tutte le poesie*, cit., p. 299.

Sono rumori aguzzi, stridenti, discontinui che fanno male all'orecchio. Sono rumori di un mondo diventato completamente *fremd* (estraneo). Questa *Fremdheit* (estraneità) del mondo esteriore però, paradossalmente, aiuta a far ritrovare al mugnaio una nuova identità che assume su di sé l'esperienza dell'abbandono e della perdita. Se egli, in mezzo alla sua illusoria felicità, aveva appeso il suo liuto al muro e smesso di cantare – «Meine Laute hab'ich gehängt an die Wand / [...] Ich kann nichtmehr singen, mein Herz ist zu voll...»¹³⁰ – adesso ricomincia invece a cantare; intona un canto molto diverso che sfida ogni rassegnazione nichilistica davanti al suo destino solitario, come dimostra il *Lied Mut!*:

Fliegt der Schnee mir in Gesicht,
Schüttl ich ihn herunter.
Wenn mein Herz im Busen spricht,
Sing ich hell und munter.

Se la neve mi vola in faccia
La scuoto via.
Se il cuore mi parla nel petto,
canto con voce chiara e allegra.

Höre nicht, was es mir sagt,
Habe keine Ohren,
Fühle nicht, was es mir klagt,
Klagen ist für Toren.

Non ascolto quel che mi dice,
non sento;
non avverto i suoi lamenti,
lamentarsi è da stolti.

Lustig in die elt hinein
Gegen Wind und Wetter!
Will kein Gott af Erden sein,
Sind wir selber Götter!¹³¹

Su con gioia per il mondo,
contro vento e intemperie!
Se non c'è nessun Dio sulla terra,
noi stessi siamo dei!*

E il nuovo ebreo errante che non trova requie e che, nonostante ciò, ha deciso di continuare a cantare, ritrova, nell'ultimo *Lied* anche il suo strumento. Non una *Laute* ma una *Leier*, strumento musicale che ha assunto su di sé anche l'aspetto meccanico, inorganico della ruota del mulino, che ha accettato l'eterno ritorno dell'uguale e il cui suonatore è disposto, insieme al viandante stesso, ad affrontare la modernissima *Winterzeit* 'cantando'.

Il dinamismo incessante e il suono vorticoso del *Mühlrad* che attraversano la *Schöne Müllerin* e si trasformano, nell'ultimo *Lied* della *Winterreise*, in un nuovo strumento musicale, ci sembrano particolarmente significativi e, riassumendo, si potrebbe dire che è il suono della ruota ad apportare il fenomeno acustico più caratteristico dei due cicli. Il

¹³⁰ W. Müller, *Pause*, in W. Müller, F. Schubert, *Die schöne Müllerin. Die Winterreise*, cit., p. 21; trad. it. di E. Battaglia, *Pausa*, in V. Valente (a cura di), *Il libro dei Lieder*, cit., p. 185: «Il mio liuto l'ho appeso alla parete [...] / Non posso più cantare, il cuore straripante...».

¹³¹ W. Müller, *Mut*, ivi, cit., p. 61; trad. it. di V. Gorla, *Coraggio*, in I. Bostrige, *Il viaggio d'inverno di Schubert...*, cit., p. 117.

Mühlradgeklapper costituisce nonostante la sua antica tradizione una metafora attuale nel romanticismo e spesso viene usato in senso critico per designare il movimento incessante dell'industrializzazione che non lascia più spazio alla percezione del *Geheimnisvolles* e *Wunderbares* (il misterioso e il meraviglioso) nel mondo. Abbiamo visto come Novalis, sulla scia della sesta delle *Lettere sull'educazione estetica dell'uomo* (*Über die ästhetische Erziehung des Menschen*, 1795) di Schiller, usa la metafora del *Mühlradklappern* non solo come immagine poetica della natura nei *Lehrlinge zu Sais*, ma anche in senso storico-filosofico-religioso in *Die Christenheit oder Europa* del 1799, dove il movimento e il suono della ruota diventano un meccanismo a se stante, chiuso in se stesso e completamente privo ormai di ogni *heiliger Sinn*:

[...] Noch mehr- der Religions-Haß, dehnte sich sehr natürlich und folgerecht auf alle Gegenstände des Enthusiasmus aus, verketzerte Phantasie und Gefühl, Sittlichkeit und Kunstliebe, Zukunft und Vorzeit, setzte den Menschen in der Reihe der Naturwesen mit Not oben an, und machte die unendliche schöpferische Musik des Weltalls zum einförmigen Klappern einer ungeheuren Mühle, die vom Strom des Zufalls getrieben und auf ihm schwimmend, eine Mühle an sich, ohne Baumeister und Müller und eigentlich ein echtes *Perpetuum mobile*, eine sich selbst mahlende Mühle sei.¹³²

[...] Non basta: l'odio contro la religione si estese naturalmente e logicamente contro tutti gli oggetti dell'entusiasmo, si diffamarono la fantasia e il sentimento, la moralità e l'amore per l'arte, l'avvenire e il passato. Si pose faticosamente l'uomo in cima agli esseri naturali, e si ridusse la musica dell'universo, infinitamente creatrice, al monotono strepito di un enorme mulino che, spinto dalla corrente del caso e nuotandovi sopra, è un mulino a sé, senza costruttore né mugnaio, ossia un vero e proprio *perpetuum mobile*, un mulino che macina se stesso.*

Ad Occidente, a partire dall'industrializzazione, è diventato difficile ascoltare la voce del fiume senza essere turbati dal *Rädergebraus*. Ad Oriente, forse, le acque parlano ancora. Siddhartha, nel 'poema indiano' di Hermann Hesse, impara dal fiume ad ascoltare, ad accettare lo scorrere del tempo (ovvero l'inesistenza del tempo), ed infine la «perfezione» – il sacro 'OM':

¹³² Novalis, *Die Christenheit oder Europa* (1826), Reclam, Stuttgart 1996, p. 77; trad. it. di E. Pocar, *Il cristianesimo o l'Europa*, in Novalis, *Opere*, cit., pp. 572-573.

Mehr aber, als Vasudeva ihn lehren konnte, lehrte ihn der Fluß. Von ihm lernte er unaufhörlich. Vor allem lernte er von ihm das Zuhören, das Lauschen mit stillem Herzen, mit wartender, geöffneter Seele, ohne Leidenschaft, ohne Wunsch, ohne Urteil, ohne Meinung.¹³³

Und wieder einmal, als eben der Fluß in der Regenzeit geschwollen war und mächtig rauschte, da sagte Siddhartha: “Nicht wahr, o Freund, der Fluß hat viele Stimmen, sehr viele Stimmen? Hat er nicht die Stimme eines Königs, und eines Kriegers, und eines Stieres, und eines Nachtvogels, und einer Gebärenden, und eines Seufzenden, und noch tausend andere Stimmen?” “Es ist so”, nickte Vasudeva, “alle Stimmen der Geschöpfe sind in seiner Stimme”.¹³⁴

La voce del fiume nei due cicli mülleriani è, come abbiamo visto, molto ambigua e lascia spazio ad interpretazioni molteplici: è veramente il ruscello che parla? È la voce interiore del viandante stesso, dimenticata da lungo tempo, che attraverso il *Rauschen* dell’acqua torna alla sua coscienza? Müller stesso parla del suo *Bächlein* come di un protagonista-non-protagonista importante sia nel *Prolog* che nell’*Epilog* (non musicati da Schubert) che incorniciano ironicamente la vicenda tragica del mugnaio nella *Schöne Müllerin* – e ne parla proprio in quanto ‘voce’, cioè fenomeno acustico-musicale:

(*Prolog*)

Doch wenn ihr nach des Spiels Personen fragt,
So kann ich euch, den Musen sei’s geklagt,
Nur *eine* präsentieren recht und echt,
Das ist ein junger blonder Müllersknecht.
Denn, ob der Bach zuletzt ein Wort auch spricht,
So wird der Bach deshalb Person noch nicht.
Drum nehmt nur heut das Monodram vorlieb:
Wer mehr gibt, als er hat, der heißt ein Dieb.¹³⁵

Ma più di quanto Vasudeva potesse insegnargli, gl’insegnava il fiume. Prima di tutto apprese da lui ad ascoltare, a porger l’orecchio con animo tranquillo, con l’anima aperta, in attesa, senza passione, senza desiderio, senza giudicare, senza opinioni.*

E un’altra volta, che appunto il fiume s’era gonfiato per le piogge e scrosciava con fragore, disse Siddhartha: “Non è vero, amico, che il fiume ha molte voci, moltissime voci? Non ha la voce d’un re, e quella d’un guerriero, e quella d’un toro, e d’un uccello notturno, e d’una partoriente, e d’uno che gema e ancora mille altre voci?” “Così è”, ammise Vasudeva, “tutte le voci delle creature sono nella sua”.*

(*Prologo*)

Ma se mi chiedete dei personaggi dell’operetta, vi posso, lamentandomi con le Muse, presentare soltanto uno – più o meno – un giovane mugnaio biondo. Perché anche se alla fine il ruscello parla Non diventa per questo un personaggio. Quindi fatevi bastare il monodramma: chi da più di quanto possiede è un ladro.*

^{133*} H. Hesse, *Siddhartha* (1922), Suhrkamp, Frankfurt am Main 2007, p. 88; trad. it. di M. Mila, *Siddhartha*, Frassinelli, Torino 1962, p. 249.

^{134*} Ivi, p. 90; trad. it. ivi, p. 151.

^{135*} W. Müller, *Der Dichter, als Prolog*, in W. Müller, F. Schubert, *Die schöne Müllerin. Die Winterreise*, cit., p. 6.

(Epilog)

Weil gern man schließt mit einer runden Zahl,
Tret ich noch einmal in den vollen Saal,
Als letztes, fünfundzwanzigstes Gedicht,
Als Epilog, der gern das Klügste spricht.
Doch pfuschte mir der Bach ins Handwerk schon
Mit seiner Leichenred in nassem Ton.
Aus solchem hohlen Wasserorgelschall
Zieht jeder selbst sich besser die Moral.¹³⁶

(Epilogo)

Siccome si ama chiudere con un numero tondo
Ritorno ancora una volta sul palco.
Con l'ultima, venticinquesima poesia.
Con l'epilogo che l'artista pronuncia volentieri.
Ma già il ruscello mi ha rovinato il piacere
Con il suo umido sermone da funerale.
Da uno scroscio di organo acquatico così
Ognuno si cerchi la propria morale.

L'acqua è, quindi, soprattutto 'voce'. Come tale è presente fin dal primo *Lied*. Non va, forse, sottovalutata l'influenza che il suono dell'acqua esercita sulla parola poetica stessa. Come sottolinea Bachelard, talvolta è l'acqua stessa ad insegnare al poeta di cantare:

[...] les voix de l'eau sont à peine métaphoriques, [...] le langage des eaux est une réalité poétique directe, [...] les ruisseaux et les fleuves *sonorisent* avec une étrange fidélité les paysages muets, [...] les eaux bruisantes apprennent aux oiseaux et aux hommes à chanter, à parler, à redire, [...] il y a en somme continuité entre la parole de l'eau et la parole humaine.¹³⁷

[...] le voci dell'acqua sono poco metaforiche, [...] il linguaggio delle acque è una realtà poetica diretta, [...] ruscelli e fiumi *sonorizzano* con una singolare fedeltà i paesaggi muti, [...] le acque mormoranti insegnano il canto e la parola agli uccelli e agli uomini, [...] vi è insomma una continuità tra la parola dell'acqua e la parola umana.*

E, viceversa, la parola poetica tende alla liquidità: «la liquidité est, d'après nous, le désir même du langage. Le langage veut couler. Il coule naturellement»¹³⁸.

La particolare musicalità, la *Sangbarkeit* dei *Lieder* mülleriani potrebbe forse anche derivare dalla costante presenza dell'acqua in esse? E potrebbe essere stato anche quest'elemento ad affascinare Schubert? Abbiamo visto nel capitolo precedente che l'elemento liquido è quello di gran lunga più presente nella *liederistica* schubertiana e che nella *Schöne Müllerin* troviamo una particolare concentrazione di *Lieder* acquatici. Come ben dice Bachelard, l'acqua insegna sì a parlare, ma insegna soprattutto a 'cantare'. Come abbiamo visto nelle *Phantasien über die Kunst* wackenroderiane, le metafore liquide 'musicalizzano' in un certo senso il linguaggio poetico.

¹³⁶ W. Müller, *Der Dichter, als Epilog*, ivi, p. 36.

¹³⁷ G. Bachelard, *L'eau et les rêves*, cit., p. 24; trad. it. di M. Cohen Hems, A.C. Peduzzi, *Psicanalisi delle acque...*, cit., p. 27. Corsivo nostro.

¹³⁸ Ivi, p. 210; trad. it. ivi, p. 217: «la liquidità è, secondo noi, il desiderio stesso del linguaggio. Il linguaggio vuole scorrere. Scorre naturalmente».

Un'anima sensibile ed estremamente ricettiva nei confronti di testi lirici come quella di Schubert, leggendo le poesie di Müller, probabilmente riusciva già ad 'ascoltare' lo scorrere dell'acqua in esse e a cogliere l'intima voce del *Bächlein meiner Liebe*.

Vedremo come nel ciclo successivo della *Winterreise* il rapporto fra acqua e linguaggio poetico si faccia più complesso. Soprattutto troviamo in esso il motivo della scrittura che sembra in un certo senso sostituire quello della voce. Dal silenzio del fiume si passa ad una scrittura 'invernale', bianca, incisa nella sua superficie gelata.

Tuttavia, i suoni talvolta stridenti e acuti che si possono 'ascoltare' leggendo le poesie 'invernali' di Müller, hanno dato luogo, come ben sappiamo, ad una *Vertonung* di cui il compositore stesso (a differenza dei suoi amici, ai quali al primo ascolto non piacque che il quinto *Lied*, *Der Lindenbaum*) capi da subito il valore musicale e l'estrema 'modernità': «Mir gefallen diese *Lieder* mehr als alle, und sie werden euch auch noch gefallen»¹³⁹.

4.3 Dal silenzio alla scrittura

Nella *Winterreise* il fiume cessa di parlare. Eppure il mugnaio non smette di rivolgersi a lui. Adesso, però, l'immagine del dolce «*Bächlein meiner Liebe*» è radicalmente mutata:

Der du so lustig rauschtest
Du heller wilder Fluss,
wie still bist du geworden
Gibst keinen Scheidegruß!

Chiaro fiume vigoroso,
che scorrevi allegramente,
come taci, ora,
senza neanche un addio.

Mit harter starrer Rinde
Hast du dich überdeckt
Liegst kalt und unbeweglich
Im Sande ausgestreckt.¹⁴⁰

Ti sei ricoperto
Di dura e rigida corazza,
freddo e immobile giaci
disteso nel tuo letto.*

Le parole «hart», «starr», «kalt», «unbeweglich» fanno pensare ad un cadavere, ad un corpo quasi umano che si è spento, che ha smesso di pulsare e di scorrere. L'acqua stessa si è pietrificata. Non c'è più la possibilità di ascoltarla, bisogna usare altri mezzi di comunicazione (o di non-comunicazione):

¹³⁹ Franz Schubert, cit. in D. Fischer-Dieskau, *Franz Schubert und seine Lieder*, cit., p. 447; trad. it.: Io amo questi *Lieder* più di tutti gli altri, e anche voi li amerete.

¹⁴⁰ W. Müller, *Auf dem Flusse*, in W. Müller, F. Schubert, *Die schöne Müllerin. Die Winterreise*, cit., p. 45; trad. it. di V. Gorla, *Sul fiume*, in I. Bostrige, *Il viaggio d'inverno di Schubert...*, cit., p. 131.

In deine Decke grab ich
Mit einem spitzen Stein
Den Namen meiner Liebsten
Und Stund und Tag hinein.

Nella tua coltre incido
Con pietra aguzza
Il nome del mio amore,
e il giorno e l'ora:

Den Tag des ersten Grußes
Den Tag an dem ich ging
Um Nam und Zahlen windet
Sich ein zerbrochner Ring.¹⁴¹

il giorno del primo saluto,
il giorno in cui partii;
intorno a nome e date
sta un anello spezzato.*

Il suono dell'acqua che prima veniva percepito passivamente, adesso viene sostituito da un atto violento: l'incisione della parola nel ghiaccio. Non è scrivere, è incidere. Implica, cioè, una violenza attiva che è ben diversa dall'ascolto sostanzialmente passivo del mormorio del ruscello. Così come nel famoso quinto *Lied*, *Der Lindenbaum* il viandante aveva inciso nella *Rinde* del taglio le sue parole d'amore, adesso incide nella «Rinde» del fiume gelato la storia del suo dolore. È una scrittura violenta, 'corporea', che sembra anticipare delle immagini modernissime come nella kafkiana *In der Strafkolonie* (1919) dove questa violenza viene al contempo attivamente impiegata e passivamente subita. Nella *Schöne Müllerin* era già presente un desiderio di iscriversi, di inscrivere il proprio sentimento su tutto ciò che si incontra fuori nella natura:

Ich schnitt es gern in alle Rinden ein,
Ich grüb es gern in jeden Kieselstein,
Ich möchte es sä'n auf jedes
frische Beet
Mit Kressensamen der es schnell
verrät,
Auf jeden weißen Zettel möchte
ich's schreiben:
Dein ist mein Herz und soll es ewig bleiben!¹⁴²

Vorrei intagliarle su ogni corteccia,
le inciderei su ogni sassolino;
vorrei seminarle sui campi
appena arati con
semi di crescione che ne tradirebbero
il segno,
scriverle su ogni foglio bianco
queste parole:
Il mio cuore è tuo e lo sarà per sempre.*

In questi versi del *Lied*, *Ungeduld* però predomina ancora una scrittura veloce, impulsiva, che discende 'dal cuore'. Roland Barthes in *Frammenti di un discorso amoroso* chiama questo desiderio di inscrivere il proprio amore ovunque «pulsione di dedica» e cita a questo proposito l'aria di Cherubino nelle *Nozze di Figaro* (1786):

¹⁴¹ *Ibidem*; trad. it. *ibidem*.

¹⁴² W. Müller, *Ungeduld*, ivi, p. 16; trad. it. di E. Battaglia, *Impazienza*, in V. Valente (a cura di), *Il libro dei Lieder...*, cit., p. 182.

Impuissant à s'énoncer, l'amour veut cependant se crier, s'écrier, s'écrire partout: "all'acqua, all'ombra, ai monti, ai fiori, all'erbe, ai fonti, all'eco, all'aria, ai venti...". Pour peu que le sujet amoureux crée ou bricole un ouvrage quelconque, il est saisi d'une pulsion de dédicace.¹⁴³

Quantunque sia incapace di enunciarsi, di enunciare, l'amore vuole nondimeno clamarsi, declamarsi, scriversi ovunque: "all'acqua, all'ombra, ai monti, ai fiori, all'erbe, ai fonti, all'eco, all'aria, ai venti...". Basta che il soggetto amoroso crei o costruisca qualcosa, che subito è colto da una pulsione di dedica.*

Nella *Winterreise* la scrittura 'organica' è ormai solo un ricordo, come già lo era il *Rauschen* delle foglie del tiglio: «ich schnitt in seine Rinde, so manches liebe Wort»¹⁴⁴. La vera scrittura 'moderna' comincia con l'incidere parole di dolore nel corpo ghiacciato del fiume. Che il poeta-viandante della *Winterreise* si identifichi con questo corpo-martire viene evidenziato nell'ultima strofa del *Lied, Auf dem Flusse*:

Mein Herz, in diesem Bache
Erkennst du nun dein Bild? –
Ob's unter seiner Rinde
Wohl auch so reiend schwillt?¹⁴⁵

Mio cuore, ti riconosci
ora in questo ruscello?
Forse anche sotto la tua lastra di ghiaccio
c'è tanta agitazione?*

Se prima il mugnaio aveva parlato al ruscello come ad un amico, adesso riconosce che l'acqua è una parte di se stesso e si identifica con essa. Il corpo martoriato del fiume ghiacciato è anche il 'suo' corpo. Fin dal primo *Lied* della *Winterreise* si può scorgere questa identificazione del viandante col fiume. In *Gute Nacht*, il *Lied* che apre la sua *Wanderung* invernale, il viandante 'culla' – seppure ironicamente ed amaramente – la sua amata con parole simili che il ruscello aveva usato per cullare il mugnaio nell'ultimo *Lied* della *Schöne Müllerin*:

Will dich im Traum nicht stören
Wär schad um deine Ruh
Sollst meinen Tritt nicht hören –
Sacht sacht die Türe zu!¹⁴⁶

Non ti turberò nel sonno,
voglio la tua pace;
camminerò in punta di piedi,
pian piano chiuderò la porta!*

¹⁴³ R. Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Éditions du Seuil, Paris 1977, p. 92; trad. it. di R. Guidieri, *Frammenti di un discorso amoroso*, Einaudi, Torino 1979, p. 67.

¹⁴⁴ W. Müller, *Der Lindenbaum*, in W. Müller, F. Schubert, *Die schöne Müllerin. Die Winterreise*, cit., p. 43; trad. it. di V. Gorla, *Il tiglio*, in I. Bostrige, *Il viaggio d'inverno di Schubert...*, cit., p. 91: «Nella corteccia incidivo tante dolci parole».

¹⁴⁵ W. Müller, *Auf dem Flusse*, ivi, p. 45; trad. it. di V. Gorla, *Sul fiume*, ivi, p. 131.

¹⁴⁶ *Ibidem*; trad. it. *ibidem*.

E anche qui appare subito il tema della scrittura:

Schreib im Vorübergehen
Ans Tor dir: *Gute Nacht*,
Damit du mögest sehen
An dich hab ich gedacht.¹⁴⁷

Passando ti scriverò
sull'uscio: *buona notte*.
Così avrai la prova
che io t'ho pensata.*

Nel primo ciclo mülleriano il ruscello primaverile aveva mormorato e parlato. Nel secondo invece il viandante, identificandosi con il fiume invernale diventato silenzioso, comincia a scrivere. Egli percorre la superficie sdruciolevole del ruscello ghiacciato oppure scende giù nel suo letto prosciugato in un movimento a spirale, quasi ad imitare il corso dell'acqua stessa:

Das Irrlicht

Fuoco fatuo

Durch des Bergstroms trockne Rinnen
Wind ich ruhig mich hinab –
Jeder Strom wird's Meer gewinnen,
Jedes Leiden auch sein Grab.¹⁴⁸

Scendo tranquillo
Lungo gli asciutti canaloni:
ogni corso d'acqua finirà nel mare,
ogni dolore finirà nella tomba.*

Se il mugnaio voleva avere nel *Lied Ungeduld* la forza dell'acqua per esprimere la sua passione – «Hätt ich tausend / Arme zu rühren, / Könnt ich brausend / die Räder führen»¹⁴⁹ – adesso egli si identifica col *Bergstrom* invernale, gelato o prosciugato. La nuova poesia 'bianca', incisa nel ghiaccio, può nascere soltanto dopo che è cessato il *Rauschen* dell'acqua. Questo suono è diventato, adesso, qualcosa che si intuisce sotto la superficie di gelo: «Ob's unter deiner Rinde / Wohl auch so reißen schwilt?»¹⁵⁰. Il *Wanderer* sa che sotto il ghiaccio l'acqua scorre più violenta che mai. Paradossalmente il viandante della *Winterreise* ci appare più 'vivo' del mugnaio della *Schöne Müllerin* perché intuisce che anche sotto il suo dolore qualcosa continua a scorrere. Se il *Müller* vedeva il ruscello e la 'verde vita' intorno a lui come qualcosa di 'altro da sé' al quale (dopo aver dato via il *grünes Band*) egli non apparteneva più, il *Winterwanderer* percepisce un flusso 'caldo' dentro o sotto il proprio cuore. Il mugnaio si era definito ripetutamente

¹⁴⁷ *Ibidem*; trad. it. *ibidem*. Corsivo nostro.

¹⁴⁸ W. Müller, *Das Irrlicht*, ivi, p. 47; trad. it. di V. Gorla, *Fuoco fatuo*, ivi, p. 149.

¹⁴⁹ W. Müller, *Ungeduld*, ivi, p. 12; trad. it. di E. Battaglia, *Impazienza*, in V. Valente (a cura di), *Il libro dei Lieder...*, cit., p. 181: «O se avessi mille / braccia da mulinare! / E far girare / le ruote a tutta».

¹⁵⁰ W. Müller, *Auf dem Flusse*, ivi, p. 45; trad. it. di V. Gorla, *Sul fiume*, in I. Bostrige, *Il viaggio d'inverno di Schubert...*, cit., p. 131.

‘uomo bianco’ («mich armen armen weißen Mann»)¹⁵¹; adesso invece ‘bianco’ è il paesaggio intorno a lui. Aggirandosi in un mondo completamente bianco, ghiacciato e silenzioso, il viandante sente che il suo cuore sta ancora pulsando:

Frühlingstraum

Die Augen schließ ich wieder
Noch schlägt das Herz so warm.¹⁵²

Sogno di primavera

Di nuovo chiudo gli occhi
Ancora batte forte il cuore.*

Certo, il *Winterwanderer* non è così contento di sentirsi ‘vivo’ come dimostrano diversi *Lieder* fra cui ad esempio *Der greise Kopf* dove il biancore della vecchiaia e della morte appare come proiezione del desiderio più grande; ma questo biancore si rivela ‘falso’, appartenente, per l’appunto, al paesaggio e alla stagione invernale e non a lui:

Der Reif hat einen weißen Schein
Mir übers Haar gestreuet.
Da glaubt ich schon ein Greis zu sein,
Und hab mich sehr gefreuet.

La brina m’ha steso
Un velo bianco sul capo;
e già mi credevo un vecchio
e me ne rallegravo.

Doch bald ist er hinweggetaut,
Hab wieder schwarze Haare,
Daß mir’s vor meiner Jugend graut –
Wie weit noch bis zur Bahre!¹⁵³

Ma presto essa s’è sciolta;
ora ho di nuovo i capelli neri,
e detesto la mia giovinezza.
Ancora tanto lontana dalla bara!*

Prima di trovare la sua nuova forma d’arte il viandante della *Winterreise* deve fare i conti con la sua giovinezza ed il suo calore corporeo. Questo ‘fiume caldo’ interiore che si contrappone al biancore freddo del mondo esterno si concretizza nell’immagine simbolica delle lacrime:

Erstarrung

Ich will den Boden küssen
Durchdringen Eis und Schnee
Mit meinen heißen Tränen
Bis ich die Erde seh’.¹⁵⁴

Congelamento

Voglio baciare il suolo,
perforare con lacrime bollenti
la crosta di ghiaccio e di neve,
finché non trovo la terra.*

¹⁵¹ W. Müller, *Die böse Farbe*, ivi, p. 28; trad. it. di E. Battaglia, *Il colore maligno*, in V. Valente (a cura di), *Il libro dei Lieder...*, cit., p. 187: «me, un uomo misero e pallido».

¹⁵² W. Müller, *Erstarrung*, ivi, p. 42; trad. it. di V. Gorla, *Congelamento*, in I. Bostrige, *Il viaggio d’inverno di Schubert...*, p. 79.

¹⁵³ W. Müller, *Der greise Kopf*, ivi, p. 53; trad. it. di V. Gorla, *La testa canuta*, ivi, p. 237.

¹⁵⁴ W. Müller, *Erstarrung*, ivi, p. 42; trad. it. di V. Gorla, *Congelamento*, ivi, p. 79.

Vale la pena di soffermarsi su questo tema delle lacrime, dato che è un tema 'acquatico' che nella liederistica romantica gioca un ruolo importante.

4.4 Tränenregen

Le lacrime¹⁵⁵ che piange il mugnaio della *Schöne Müllerin* sono diverse da quelle che piange il viandante della *Winterreise*. Nel primo ciclo esse hanno anzitutto un valore 'decorativo'. Soprattutto non sono 'calde', tratto che invece è distintivo per quelle del secondo ciclo. Sono 'lacrime-rugiada' quelle della *Schöne Müllerin*, sono perle d'acqua che abbelliscono gli occhi della bella come la rugiada del mattino («Morgentau») rende ancor più bello e fresco il colore dei fiorellini azzurri nella luce dell'alba:

Der Tau in euren Äugelein
Das sollen meine Tränen sein
Die will ich auf euch weinen!¹⁵⁶

La rugiada nei vostri occhietti
Saranno le mie lacrime
Che piangerò su di voi.*

Già nell'epilogo il poeta aveva avvicinato le lacrime alla rugiada del mattino¹⁵⁷. Sono entrambe capaci di 'riflettere' la bellezza attraverso la luce di un raggio di sole:

Die Sonne strahlt von oben hell herein
Und bricht in Tau und
Tränen ihren Schein.¹⁵⁸

Il sole splende dal cielo
E i suoi raggi si spezzano nella rugiada e
nelle lacrime.

E il legame fra «Tränen» e «Morgentau» tornerà, rovesciato, nella *Winterreise*:

¹⁵⁵ Sulle lacrime come tema culturale e letterario cfr. T. Lutz, *Crying. The Natural and Cultural History of Tears*, W.W. Norton, New York-London 1999 e G. Berkenbusch, *Zum Heulen. Kulturgeschichte unserer Tränen*, Transit, Berlin 1985.

¹⁵⁶ W. Müller, *Des Müllers Blumen*, in W. Müller, F. Schubert, *Die schöne Müllerin. Die Winterreise*, cit., p. 18; trad. it. di E. Battaglia, *I fiori del mugnaio*, in V. Valente (a cura di), *Il libro dei Lieder...*, cit., p. 183.

¹⁵⁷ Motivo che si trova spesso anche in Heine: «Aber auch mich sah der Harz, wie mich nur wenige gesehen, in meinen Augenwimpern flimmerten eben so kostbare Perlen wie in den Gräsern des Tals. Morgentau der Liebe feuchtete meine Wangen...» (H. Heine, *Die Harzreise* [1826], in Id., *Sämtliche Schriften*, Bd. II, Carl Hanser, München 1969, p. 137; trad. it.: Ma lo Harz vide anche me come solo pochi mi hanno visto, nelle mie ciglia brillavano delle perle così preziose come quelle sull'erba nella valle. La rugiada dell'amore inumidiva le mie guance...).

¹⁵⁸ W. Müller, *Der Dichter, als Prolog*, in W. Müller, F. Schubert, *Die schöne Müllerin. Die Winterreise*, cit., p. 7.

Ei Tränen, meine Tränen
Und seid ihr gar so lau
Dass ihr erstarrt zu Eise
Wie kühler Morgentau?¹⁵⁹

Ah lacrime, mie lacrime,
siete tanto tiepide
da farvi solide ghiacciando
come rugiada mattutina?*

Müller gioca con l'immagine dei «blauen Blümelein»¹⁶⁰ che diventa sinonimo degli occhi dell'amata:

Am Bach viel kleine Blumen stehn
Aus hellen blauen Augen sehn;
Der Bach der ist des Müllers Freund,
Und hellblau Liebchens Auge scheint,
Drum sind es meine Blumen.¹⁶¹

Al ruscello molti fiorellini se ne stanno lì
A guardare con occhi azzurri e chiari,
il ruscello è l'amico del mugnaio
e gli occhi dell'amata sono cerulei:
è per questo sono i miei fiori.*

Ihr schlummertrunkenen Äuglein,
Ihr taubetrübten Blümelein,
Was scheuet ihr die Sonne?
Hat es die Nacht so gut gemeint,
Daß ihr euch schließt und bückt und weint,
Nach ihrer stillen Wonne?¹⁶²

Voi, occhietti ebbri di sonno,
voi, fiorellini rugiadosi,
perché vi negate alla vista del sole?
La vostra notte è stata così bella
che ora ve ne state chiusi, chini e piangenti
al pensiero di quella quieta estasi?*

Questo strettissimo rapporto simbolico fra «Äugelein» e «Blümelein» si intreccia e si approfondisce ancora di più nel *Lied Tränenregen*, dove occhi e fiorellini fissano il mugnaio da sotto le onde del ruscello:

Ich sah nach keinem Monde,
Nach keinem Sternenschein,
Ich schaute nach ihrem Bilde,
Nach ihren Augen allein.

Intanto era sorta la luna,
non guardavo le stelle,
guardavo solo la sua immagine,
solo il riflesso dei suoi occhi.

Und sahe sie nicken und blicken
Herauf aus dem seligen Bach,
Die Blümlein am Ufer, die blauen,
Sie nickten und blickten ihr nach.¹⁶³

E vedevo i suoi cenni e i suoi sguardi
Occhieggiare dal beato ruscello,
e i fiorellini azzurri sulla riva
le rispondevano con cenni e sguardi.*

¹⁵⁹ W. Müller, *Gefrorene Tränen*, ivi, cit., p. 41; trad. it. di V. Gorla, *Lacrime ghiacciate*, in I. Bostrige, *Il viaggio d'inverno di Schubert...*, cit., p. 63.

¹⁶⁰ Sull'originalità del modo in cui Müller usa alcune metafore diventate quasi 'scontate' durante il romanticismo vedi il saggio di R. Schieb, *Metaphernreflexion im Liederzyklus „Die Schöne Müllerin“*, in U. Bredemeyer, C. Lange (Hrsgg.), *Kunst kann die Zeit nicht formen*, cit., pp. 329-335.

¹⁶¹ W. Müller, *Des Müllers Blumen*, in W. Müller, F. Schubert, *Die schöne Müllerin. Die Winterreise*, cit., p. 18; trad. it. di E. Battaglia, *I fiori del mugnaio*, in V. Valente (a cura di), *Il libro dei Lieder...*, cit., p. 183.

¹⁶² W. Müller, *Morgengruß*, ivi, p. 17; trad. it. di E. Battaglia, *Saluto mattutino*, ivi, p. 183.

¹⁶³ W. Müller, *Tränenregen*, ivi, p. 19; trad. it. di E. Battaglia, *Pioggia di lacrime*, ivi, p. 184.

Gli occhi azzurri della bella acquistano nello specchio d'acqua una profondità che prima non avevano. Nel «refletabsolu»¹⁶⁴ di un cielo capovolto diventano magnetici come quelli di un'ondina richiamando l'amato a sé da sotto i flutti («Und in den Bach versunken / Der ganze Himmel schien / Und wollte mich mit hinunter / In seine Tiefe ziehn»)¹⁶⁵. L'occhio, liquido 'specchio dell'anima', è spesso in letteratura già di per sé capace di attrarre come un'acqua profonda, basti pensare, ad esempio, al famoso passo nel *Werther*¹⁶⁶:

Hier, wenn ich die Augen schließe, hier in meiner Stirne, wo die innere Sehkraft sich vereinigt, stehen ihre schwarzen Augen. [...] Mache ich meine Augen zu, so sind sie da; wie ein Meer, wie ein Abgrund ruhen sie vor mir, in mir, füllen die Sinne meiner Stirn.¹⁶⁷

Qui, quando chiudo gli occhi, qui nella mia fronte, dove si riunisce l'interiore forza visiva, ho i suoi occhi neri. [...] Quando chiudo i miei occhi, li ho davanti: come un mare, come un abisso si aprono davanti a me, in me, riempiono i miei sensi e la mia fronte.*

¹⁶⁴ L'espressione è di Gaston Bachelard e si riferisce alla poesia di E.A. Poe: «Où est le réel: au ciel, ou au fond des eaux? L'infini, en nos songes, est aussi profonde u firmament que sous les ondes [...] Ici, a cette charnière, l'eau prend le ciel. Le rêve donne à l'éau le sens de la plus lointaine patrie, d'une patrie céleste» (G. Bachelard, *L'eau et les rêves*, cit., pp. 60-61; trad. it. di M. Cohen Hems, A.C. Peduzzi, *Psicanalisi delle acque...*, p. 64: «Dov'è la realtà: in cielo o nel fondo delle acque? L'infinito, nei nostri sogni, è ugualmente profondo nel firmamento e sotto le acque [...] Qui, a questo punto di congiunzione, l'acqua cattura il cielo. Il sogno attribuisce all'acqua il senso della patria più remota, di una patria celeste»).

¹⁶⁵ W Müller, *Tränenregen*, in W. Müller, F. Schubert, *Die schöne Müllerin. Die Winterreise*, cit., p. 19; trad. it. di E. Battaglia, *Pioggia di lacrime*, in V. Valente (a cura di), *Il libro dei Lieder...*, cit., p. 184: «E l'intero cielo sembrava / sprofondato nel ruscello / e pareva chiamarmi a sé / nei suoi abissi».

¹⁶⁶ Oppure, anche se in un contesto del tutto diverso, agli occhi di Marie nel *Woyzeck* di Büchner: «Unteroffizier: [...] Und Augen! Tambourmajor: Als ob man in ein' Ziehbrunnen oder zu einem Schornstein hinunter guckt» (G. Büchner, *Woyzeck* [1879], in Id., *Leonce und Lena. Dantons Tod. Woyzeck*, Fischer, Frankfurt 1962, p. 132; trad. it.: *Sottoufficiale: [...]* E che occhi! *Tambourmajor: Come se si guardasse giù in una cisterna o in un fumaio*).

¹⁶⁷ J.W. Goethe, *Die Leiden des jungen Werther*, cit., p. 92; trad. it. di A. Spaini, *I dolori del giovane Werther*, cit., p. 102. A proposito della forza d'attrazione di certi occhi, cfr. anche il passo sugli occhi neri delle donne perugine in *Rom, Römer und Römerinnen*: «Wie manchen Blick werde ich während des Schreibens von dem Papiere hinweg und zu den Fenstern hinaus in große schwarze Flammenaugen werfen müssen; und wie gern möchte ich armer Reisekorrespondent statt aller Tintenkleckerei Dir jenes lebensfeurige Schwarz auf Weiß, das aus den lustwandelnden Gesichtern mir entgegenleuchtet, mit einem Zauberspiegel über die Alpen strahlen lassen» (W. Müller, *Rom, Römer und Römerinnen*, cit., p. 230; trad. it.: *Quante volte durante la scrittura dovrò fuggire il foglio e posare lo sguardo fuori dalla finestra nei grandi occhi neri fiammeggianti; e quanto vorrei, io povero corrispondente di*

Gli occhi contemplati nell'acqua, specchio anch'essa, possiedono in qualche modo una 'doppia profondità', una capacità raddoppiata di attrarre e di riflettere¹⁶⁸. E non è, forse, solo con il 'suo' riflesso che la bella da sotto le onde cerca di attrarre il mugnaio; simile al goethiano *Fischer*, ammaliato dalle parole della *Wasserfrau* «Lockt dich dein eigen Angesicht / Nicht her in süßen Tau?»¹⁶⁹, il mugnaio è narcisisticamente attratto anche dalla sua stessa immagine specchiata nell'acqua¹⁷⁰. Tornando al simbolo delle lacrime, il «Tränenregen» appare soltanto nell'ultima strofa del *Lied*, strofa quasi heiniana¹⁷¹ che dissolve ironicamente la situazione 'romantica' creatasi davanti allo specchio liquido:

viaggio, invece delle macchie d'inchiostro farti arrivare con l'aiuto di uno specchio incantato sopra le Alpi quel Nero su Bianco pieno di fuoco vitale che mi viene incontro colmo di luce da quei visi deambulanti?). Questi 'occhi fiammeggianti' sembrano però appartenere più all'elemento del fuoco che a quello dell'acqua. Nelle opere di E.T.A. Hoffmann le figure italiane sono spesso dotate di questi 'sguardi di fuoco'.

¹⁶⁸ Nella pièce teatrale *Die Komödie der Eitelkeit* di Elias Canetti, un generale *Spiegelverbot* vieta con atteggiamento fiabesco agli uomini di possedere qualsiasi tipo di specchio; anche i pescatori sono costretti a pescare con la schiena verso l'acqua per evitare di scorgervi il proprio riflesso. Le bambine, più astute degli adulti, trovano invece un modo per specchiarsi: una negli occhi dell'altra: «Lori: Puppi, komm! [...] / Puppi: Also gut, aber nicht lang. Sie stellt sich auf einen Stein. Lori tritt nah an sie heran und hält sie an beiden Armen fest [...] Sie blicken sich lange in die Augen [...] / Lizzy: wie lang sie sich anschaut! / Hansi: die Puppi hat die richtigen Augen dazu. Ganz grau!» (E. Canetti, *Die Komödie der Eitelkeit* [1950], in Id., *Dramen*, Fischer, Frankfurt am Main 1999, p. 118; trad. it. di B. Zagari, *La commedia della vanità*, prefazione di C. Magris, con uno scritto di L. Zagari, Einaudi, Torino 1975, p. 61: «Lori: Puppi, vieni da me! [...] / Puppi: E va bene, ma alla svelta. (Sale sulla pietra. Lori le si avvicina e la tiene saldamente per tutte e due le braccia. Si guardano a lungo negli occhi) [...] Lizzy: Ehi, ma quanto sta a rimirarsi quella là! / Hansi: La Puppi ha proprio gli occhi adatti. Tutti grigi»).

¹⁶⁹ J.W. Goethe, *Der Fischer*, cit., p. 153; trad. it. di E. Battaglia, *Il pescatore*, in V. Valente (a cura di), *Il libro dei Lieder...*, cit., p. 119: «Non ti attrae il tuo stesso volto, / riflesso in quest'eterna rugiada?».

¹⁷⁰ L'acqua è, come sottolinea Bachelard, molto più adatta di uno specchio di vetro per riflettere e contemplare il proprio volto: «Le miroir de la fontaine est donc l'occasion d'une *imagination ouverte*. [...] Devant l'eau qui réfléchit son image, Narcisse sent que sa beauté *continue*, [...] Les miroirs de verre, dans la vive lumière de la chambre, donnent une image trop stable» (G. Bachelard, *L'eau et les rêves*, cit., p. 32; trad. it. di M. Cohen Hems, A.C. Peduzzi, *Psicanalisi delle acque...*, cit., p. 35: «Lo specchio della fonte è pertanto l'occasione per un'immaginazione aperta. [...] Di fronte all'acqua che riflette la sua immagine, Narciso sente che la sua bellezza *continua*, [...] Gli specchi di vetro, nella piena luce di una stanza, forniscono un'immagine troppo statica»).

¹⁷¹ Cfr. R. Vollmann, *Wilhelm Müller und die Romantik*, in W. Müller, F. Schubert, *Die schöne Müllerin. Die Winterreise*, cit., p. 77.

Da gingen die Augen mir über
Da ward es im Spiegel so kraus,
Sie sprach: Es kommt ein Regen
Ade ich geh nach haus.¹⁷²

Nei miei occhi le lacrime straripavano,
lo specchio d'acqua si fece torbido;
e lei disse: comincia a piovere,
addio vado a casa.*

La 'furtiva lacrima' del mugnaio che sembra trovarsi in uno stato di *trance*, completamente «versunken» nella contemplazione delle immagini acquatiche e (come il protagonista dell'*Undine* di Fouqué) «bebend von Liebe und Todesnähe»¹⁷³, viene scambiata dalla mugnaia per una semplice pioggerellina. Nella musica di Schubert si coglie questo passaggio da un sentimento pieno alla sua ironica dissoluzione attraverso il passaggio dalla tonalità minore a quella maggiore. Nei *Lieder* 'verdi', *Die liebe Farbe* e *Die böse Farbe*, le lacrime ricorrono invece in relazione al colore amato/odiato:

In grün will ich mich kleiden
In grüne Tränenweiden.¹⁷⁴

Mi vestirò di verde
Di verdi salici piangenti.*

Ich möchte die grünen Gräser all
Weinen ganz totenbleich.¹⁷⁵

Vorrei piangere sul verde prato
Tanto da farlo appassire e scolorire.*

Si noti come nella *Schöne Müllerin* le lacrime appaiono quasi 'fredde', bianche, che cancellano il colore – il mugnaio piange «ganz totenbleich», cioè fa impallidire attraverso le sue lacrime l'erba verde¹⁷⁶ – mentre nella

¹⁷² W. Müller, *Tränenregen*, ivi, p. 19; trad. it. di E. Battaglia, *Pioggia di lacrime*, in V. Valente (a cura di), *Il libro dei Lieder...*, cit., p. 184.

¹⁷³ F. de La Motte Fouqué, *Undine*, cit., p. 96; trad. it. di D. Dell'Omodarme, *Ondina*, cit., p. 1039: «tremante d'amore e per l'approssimarsi della morte».

¹⁷⁴ W. Müller, *Die liebe Farbe*, in W. Müller, F. Schubert, *Die schöne Müllerin. Die Winterreise*, cit., p. 27; trad. it. di E. Battaglia, *Il colore preferito*, in V. Valente (a cura di), *Il libro dei Lieder...*, cit., p. 187. Per l'espressione «Tränenweiden», cfr. il saggio di Jochen Hörisch che fa notare la diversa ma interessante lettura di questa parola da parte di Dietrich Fischer-Dieskau rispetto a quella dei fratelli Grimm nel loro *Wörterbuch* (Dizionario): «Das Grimmsche Wörterbuch weist 'Tränenweide' als Synonym für 'Trauerweide' aus. Fischer Dieskaus 'Handbuch' gibt fälschlich und doch interessant wieder: 'in grünen Tränen weiden'» (J. Hörisch, „Fremd bin ich eingezogen“. *Die Erfahrung des Fremden und die fremde Erfahrung in der „Winterreise“*, «Athenäum. Jahrbuch für Romantik», I, 1991, p. 47; trad. it.: Il dizionario dei Grimm parla di 'Tränenweide' come sinonimo del 'salice piangente'. Lo *Handbuch* di Fischer-Dieskau cita in modo erroneo ma non meno interessante 'in grünen Tränen weiden' ['pascersi di lacrime verdi']).

¹⁷⁵ W. Müller, *Die böse Farbe*, in W. Müller, F. Schubert, *Die schöne Müllerin. Die Winterreise*, cit., p. 28; trad. it. di E. Battaglia, *Il colore maligno*, in V. Valente (a cura di), *Il libro dei lieder...*, cit., p. 187.

¹⁷⁶ Desiderio che si avvererà nella *Winterreise*, dove si dice: «Wo find ich eine Blüte / Wo find ich grünes Gras? / Die Blumen sind erstorben / Der Rasen sieht so blaß» (W. Müller, *Erstarrung*, ivi, p. 42; trad. it. di V. Gorla, *Congelamento*, in I. Bostrige, *Il viaggio*

Winterreise esse costituiranno proprio l'elemento 'caldo' che si oppone al bianco e al freddo. In *Trockene Blumen*, che riprende l'immagine dei fiorellini, adesso appassiti, l'incapacità di queste lacrime di far rifiorire la verde vita e l'amore perduto viene chiaramente espressa:

Ihr Blümlein alle
Wie welk, wie blass?
Ihr Blümlein alle,
Wovon so nass?

Voi, fiorellini, tutti,
perché così pallidi e appassiti?
Voi, fiorellini tutti,
perché così umidi?

Ach Tränen machen
Nicht maiengrün,
Machen tote Liebe
Nicht wieder blühen.¹⁷⁷

Ah, le lacrime non
Non porteranno il verde maggio,
non faranno rifiorire
un amore morto e sepolto.*

Le lacrime, seppure prive di un calore capace di riportare alla vita l'amore perduto, possiedono comunque un certo *charme* che abbellisce questa sorta di natura morta composta di fiori secchi. L'ironica dolcezza di queste «Perlentränentröpfchen», che cercano invano di annaffiare i fiorellini appassiti, ci fa tornare in mente di nuovo certi versi di Heine in cui la lacrima, soprattutto la lacrima teneramente ironica, inumidisce spesso l'occhio del poeta:

Erste Gedichte! Sie müssen auf nachlässigen, verblichenen Blättern geschrieben sein, dazwischen, hie und da, müssen welke Blumen liegen, oder eine blonde Locke, oder ein verfarbtes Stückchen Band, und an mancher Stelle muß noch die Spur einer Träne sichtbar sein.¹⁷⁸

Prime poesie! Dovrebbero esser scritte su fogli disordinati e schiariti, in mezzo, qua e là, dovrebbero esserci fiori secchi, un ricciolo biondo o un pezzo di nastro stinto ed in alcuni punti si dovrebbero ancora vedere le tracce di una lacrima.

Così il poeta maturo, residente ormai a Parigi, commenta le sue «prime poesie». Il *Buch der Lieder*, infatti, non manca di 'lacrime-perla', basti pensare ai tanti *Lieder* heiniani che Schumann – ma anche Schubert stesso – ha messo in musica: «Ich hab' im Traum geweinet [...]»¹⁷⁹, «Aus meinen Tränen sprießen / viel blühende Blumen hervor»¹⁸⁰, qui invece

d'inverno di Schubert..., cit., p. 79: «Dove sono i fiori, / dov'è l'erba verde? / I fiori sono morti, / il prato appare grigio»).

¹⁷⁷ W. Müller, *Trockene Blumen*, ivi, p. 31; trad. it. di E. Battaglia, *Fiori appassiti*, in V. Valente (a cura di), *Il libro dei Lieder...*, cit., p. 188.

¹⁷⁸ H. Heine, *Vorrede zur zweiten Auflage*, in Id., *Buch der Lieder* (1827), Reclam, Stuttgart 1994, p. 7. Per Heine, rispetto ad altre traduzioni edite (cfr. per esempio Amalia Vago in H. Heine, *Il Libro dei canti*, introduzione di V. Santoli, Einaudi, Torino 1983), per motivi stilistici preferisco proporre una mia versione del testo.

¹⁷⁹ H. Heine, *Buch der Lieder*, cit., p. 106; trad. it.: Ho pianto in sogno.

¹⁸⁰ Ivi, p. 180; trad. it.: dalle mie lacrime fioriscono / tanti bei fiori.

i fiori nascono proprio dalle lacrime, «aus deinen Augen schleichen sich die Perlenrätentröpfchen [...]»¹⁸¹, «Lehn deine Wang an meine Wang, / dann fließen die Tränen zusammen...»¹⁸² – solo per citare alcuni esempi fra tanti. Sembra che la lacrima faccia parte di un estetismo poetico, che attraverso queste perle liquide tutto appaia in una luce più intensa, come gli occhi della mugnaia che nell'acqua apparivano più seducenti che non sulla terraferma. Uno degli esempi più evidenti di quest'estetismo è sicuramente la poesia di A.W. Schlegel, *Lob der Tränen*, musicata genialmente da Schubert. La poesia celebra, soprattutto nell'ultima strofa, un vero 'elogio delle lacrime':

Ew'ges Sehnen
 Floß in Tränen
 Und umgab die starre Welt,
 Die in Armen
 Sein Erbarmen
 Immerdar umflutend hält.
 Soll die Wesen
 Denn genesen,
 Von dem Erdenstaube los,
 Mußt im Weinen
 Dich vereinen
 Jener Wasser heil'gem Schoß.¹⁸³

Infinito desiderio
 Fluttuava in lacrime
 E cingeva il mondo immobile,
 il quale tiene le acque della sua mise-
 ricordia
 eternamente nelle sue braccia.
 Se le creature
 devono guarire
 Dalla polvere terrena
 Devi unirti
 alle lacrime,
 nel sacro grembo delle sue acque.

Anche in *Wonne der Wehmut* (1827) di Goethe, poesia musicata sia da Beethoven che da Schubert (ma anche da altri), si coglie la necessità 'estetica' della lacrima in una canzone d'amore:

Trocknet nicht, trocknet nicht,
 Tränen der ewigen Liebe!
 Ach, nur dem halbgetrockneten Auge
 Wie öde, wie tot die Welt ihm erscheint!
 Trocknet nicht, trocknet nicht,
 Tränen unglücklicher Liebe!¹⁸⁴

Mai asciugarvi, mai dovrete,
 lacrime dell'imperituro amore!
 Ah, solo agli occhi aridi per metà
 il mondo è luogo desolato e morto!
 Mai asciugarvi, mai dovrete,
 lacrime dello sfortunato amore!*

Che le lacrime non devono asciugarsi se la storia d'amore vuole essere vera, sentita, lo sapeva benissimo già il suo *Werther*, a cui talvolta succede proprio di non riuscire più a piangere:

¹⁸¹ Ivi, p. 106; trad. it.: dai tuoi occhi escono furtivamente le perle di gocce di lacrima.

¹⁸² Ivi, p. 82 trad. it.: Appoggia la tua guancia alla mia guancia, / così le nostre lacrime scorrono insieme...

¹⁸³ A.W. Schlegel, *Lob der Tränen*, in F. Schubert, *The Complete Song Texts*, cit., p. 207.

¹⁸⁴ J.W. Goethe, *Wonne der Wehmut* (1827), Hamburger Ausgabe, Bd. I, *Gedichte und Epen I*, cit., p. 104; trad. it. di E. Battaglia, *Voluttà nella malinconia*, in V. Valente (a cura di), *Il libro dei Lieder...*, cit., pp. 506-507.

Ein unerträglicher Mensch hat mich unterbrochen. Meine Tränen sind getrocknet. Ich bin zerstreut [...].¹⁸⁵

[...] meine Augen sind trocken, und meine Sinne, die nicht mehr von erquickenden Tränen gelabt werden, ziehen ängstlich meine Stirn zusammen [...] Ich habe mich oft auf den Boden geworfen und Gott um Tränen gebeten wie ein Ackersmann um Regen [...].¹⁸⁶

Una persona insopportabile mi ha interrotto... le mie lacrime sono asciugate, sono distratto [...].*

[...] i miei occhi sono asciutti, ed i miei sensi che non sono più ristorati dal beneficio delle lacrime, danno una piega tetra alla mia fronte [...] mi avviene spesso di gettarmi a terra e supplicare Iddio di concedermi le lacrime, come un agricoltore invoca la pioggia [...].*

Qui il simbolismo delle lacrime è naturalmente diverso da quello di Heine nel *Buch der Lieder* e da quello di Müller nella *Schöne Müllerin*. Non sono 'decorative' ma prorompono direttamente dal cuore – dal *Quell* – del protagonista, inondando il linguaggio stesso. Le lacrime fanno, nel *Werther*, parte di una vastissima *Wassermetaphorik* che affonda le sue radici in gran parte nel Pietismo, di cui abbiamo sottolineato l'importanza nel primo capitolo della nostra tesi:

[...] ein Strom von Tränen bricht aus meinem gepressten Herzen, und ich weine trostlos einer finsternen Zukunft entgegen.¹⁸⁷

Oh, dass ich nicht an deinen Hals fliegen, Dir mit tausend Tränen und Entzückungen ausdrücken kann... die Empfindungen, die mein Herz bestürmen.¹⁸⁸

[...] un fiume di lacrime erompe dal mio cuore oppresso e piango sconcolato verso un futuro tetto.*

Oh, che io non possa volare al tuo collo, esprimerti con mille lacrime e delizie le sensazioni che assaltano il mio cuore.*

^{185*} J.W. Goethe, *Die Leiden des jungen Werther*, cit., p. 75; trad. it. di A. Spaini, *I dolori del giovane Werther*, cit., p. 94. Cfr. anche un altro celeberrimo *Lied* di Schubert, sempre su testo di Goethe, intitolato *Trost in Tränen* (1815): «[...] und hab ich einsam auch geweint, / so ist's mein eigner Schmerz, / Und Tränen fließen gar so süß, / Erleichtern mir das Herz» (J.W. Goethe, *Trost in Tränen*, in F. Schubert, *The Complete Song Texts*, cit., p. 33; trad. it.: [...] e anche se ho pianto solitario / è il mio dolore, / e le lacrime scorrono così dolcemente, / e mi alleggeriscono il cuore).

^{186*} J.W. Goethe, *Die Leiden des jungen Werther*, cit., p. 85; trad. it. di A. Spaini, *I dolori del giovane Werther*, cit., p. 103.

^{187*} Ivi, p. 53; trad. it. ivi, p. 57.

^{188*} Ivi, p. 56; trad. it. ivi, p. 63.

Wie ich mich gestern von Dir riß, [...] wie sich alles nach meinem Herzen drängte [...] ich warf mich außer mir auf meine Knie, und o Gott! Du gewährtest mir das letzte Labsal der bittersten Tränen!¹⁸⁹

[...] come ieri sera mi sono strappato da te... come tutto opprimeva il mio cuore [...] fuori di me mi gettai in ginocchia e, O Dio! Mi hai concesso l'ultimo balsamo delle amarissime lacrime.*

Come scrive Roland Barthes, l'innamorato, piangendo, rovescia i valori e ritrova il corpo bambino:

En libérant ses larmes sans contrainte, il suit les ordres du corps amoureux, qui est un corps baigné, en expansion liquide: pleurer ensemble, couler ensemble [...] Où l'amoureux prend-il le droit de pleurer, sinon dans un renversement des valeurs, dont le corps est la première cible? Il accepte de retrouver le corps enfant.¹⁹⁰

Dando libero sfogo alle lacrime, l'innamorato rispetta gli ordini del corpo amoroso, che è un corpo bagnato, in espansione liquida: piangere insieme, sciogliersi insieme [...] Chi dà all'innamorato il diritto di piangere, se non un rovesciamento dei valori, di cui il corpo è il primo a fare le spese? Egli accetta di ritrovare il corpo bambino.*

Due volte nel romanzo giovanile di Goethe succede che le lacrime del protagonista si mescolano e si fondono con quelle dell'amata (significativamente entrambe le volte la 'fusione' è preceduta e scaturisce dalla lettura – Klopstock prima, Ossian poi):

Ein Strom von Tränen, der aus Lottens Augen brach und ihrem gepreßten Herzen Luft machte, hemmte Werthers Gesang. Er warf das Papier hin, fasste ihre Hand und weinte die bittersten Tränen. [...] Sie fühlten ihr Elend in dem Schicksale der Edlen, fühlten es zusammen, und ihre Tränen vereinigten sie.¹⁹¹

Un fiume di lacrime che sgorgò dagli occhi di Lotte alleggerendo il suo cuore angosciato, interruppe il canto di Werther. Egli gettò via i fogli, le afferrò una mano piangendo amarissime lacrime. [...] Ritrovavano la loro sciagura nel destino dei nobili eroi, la ritrovavano insieme, e le loro lacrime li unirono.*

Anche se il suo amore per Lotte è fonte di sofferenza, le lacrime nel *Werther* sono in un certo senso lacrime utopiche, raccontano la possibilità e la speranza che gli uomini possano – attraverso la poesia e la lettura – comprendersi ed amarsi. Le lacrime notturne di Novalis nella terza *Hymne an die Nacht* invece parlano di una fusione con l'amata addirittura oltre la morte, di un «funkelndes, unzerreißliches Band» fatto, appunto, di *Tränen*:

¹⁸⁹ Ivi, p. 104; trad. it. ivi, p. 94.

¹⁹⁰ R. Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, cit., p. 213; trad. it. di R. Guidieri, *Frammenti di un discorso amoroso*, cit., p. 159.

¹⁹¹ J.W. Goethe, *Die Leiden des jungen Werther*, cit., p. 144; trad. it. di A. Spaini, *I dolori del giovane Werther*, cit., p. 127.

In ihren Augen ruhte die Ewigkeit –
ich faßte ihre Hände, und die Tränen wur-
den ein funkelndes, unzerreißliches Band.¹⁹²

Nei suoi occhi riposava l'eternità –
presi la sua mano e le lacrime tessero
un legame scintillante, indistruttibile.*

La fusione degli amanti attraverso le lacrime è, naturalmente, un *topos* molto diffuso nella letteratura settecentesca; durante lo *Sturm und Drang* e nel primo romanticismo si può tuttavia cogliere la prevalenza di una componente utopico-rigeneratrice delle lacrime. Nei primi libri del *Wilhelm Meister* le lacrime, spesso suscitate dalla poesia e dal canto, fanno parte di quell'utopia palingenetica propagata dall'arpista e da Mignon che canta la riconciliazione degli uomini e la potenza di *Eros*. Il secondo *Lied* dell'arpista, cantato con la voce quasi velata dalle lacrime, che, significativamente, comincia con le parole «Wer nie sein Brot mit Tränen aß»¹⁹³ tocca anche le corde dell'anima di Wilhelm:

Es schien ihm, als ob der Alte manchmal von Tränen gehindert würde fortzufahren; dann klangen die Saiten allein, bis sich wieder die Stimme leise in gebrochenen Lauten dareinmischte. Wilhelm stand an dem Pfosten, seine Seele war tief gerührt, die Trauer des Unbekannten schloß sein beklommenes Herz auf; er widerstand nicht dem Mitgefühl und konnte und wollte die Tränen nicht zurückhalten, die des Alten herzliche Klage endlich auch aus seinen Augen hervorlockte.¹⁹⁴

Gli pareva che in certi momenti le lacrime impedissero al vecchio di proseguire; allora risuonavano le sole corde, finché la voce si mescolava nuovamente, rotta e soffocata. Wilhelm stava appoggiato allo stipite, la sua anima era profondamente commossa, la tristezza dello sconosciuto dischiuse il suo cuore angosciato; non si oppose al sentimento di compassione, e non poté né volle trattenerne le lacrime che l'accorato lamento del vecchio finì per strappare anche ai suoi occhi.*

La fluidità emotiva delle lacrime ed il loro provenire da una sfera comunicativa anteriore alla parola sembrano contribuire a quella musicalizzazione della prosa che caratterizza i primi cinque libri del *Meister e*

¹⁹² Novalis, *Hymnen an die Nacht*, III, cit., p. 151; trad. it. di G. Bemporad, *Inni alla notte*, cit., p. 17.

¹⁹³ Le parole sono, notoriamente, calcate su quelle del Salmo 80: «Du speisest sie mit Tränenbrot / Und tränkest sie mit großem Krugvoll Tränen» (*Die Bibel. Nach Martin Luthers Übersetzung, neu bearbeitet*, Deutsche Bibelgesellschaft, Stuttgart 1985, p. 592; trad. it. di G. Ceronetti, *Il libro dei Salmi, versione e commento di G. Ceronetti*, Adelphi, Milano 1985, p. 245: «Pane di pianto gli fai mangiare / Di quante lacrime lo disseti»).

¹⁹⁴ J.W. Goethe, *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, Textkritisch durchgesehen und kommentiert von E. Trunz, Hamburger Ausgabe, Bd. VII, Deutscher Taschenbuch Verlag, München 2000, p. 137; trad. it. di I. Bellingacci, *Gli anni di apprendistato di Wilhelm Meister*, con un saggio di G. Baioni e uno scritto di M. Walser, Mondadori, Milano 2013, pp. 142-143.

che è assente negli ultimi tre¹⁹⁵. Una scena del romanzo goethiano in cui la forza travolgente e conciliatrice delle lacrime si mostra nella sua veste più erotica e sensuale ed è poi la ‘fusione’ attraverso le lacrime di Wilhelm e Mignon che precede l’*Italienlied*, la scena ‘acquatica’ in cui le *Tränen* scorrono con una violenza finora sconosciuta:

Er schloß sie an sein Herz und benetzte sie mit seinen Tränen. Auf einmal schien sie wie angespannt, wie eins, das den höchsten körperlichen Schmerz erträgt; [...] indem in ihrem Innersten wie ein gewaltiger Riß geschah, und in dem Augenblick floss ein Strom von Tränen aus ihren geschlossenen Augen in seinen Busen. [...] Sie weinte, und keine Zunge spricht die Gewalt dieser Tränen aus. Ihre langen Haare waren aufgegangen und hingen von der Weinenden nieder, und ihr ganzes Wesen schien in einem Bach von Tränen unaufhaltsam dahinzuschmelzen. [...] es ergoss sich ihr Innerstes, und in der Verwirrung des Augenblickes fürchtete Wilhelm, sie werde in seinen Armen zerschmelzen und er nichts von ihr übrig behalten.¹⁹⁶

Giaceva abbandonata fra le braccia di Wilhelm, che la stringeva al petto, bagnandola con le sue lacrime. All’improvviso ella tornò a irrigidirsi come chi provi un acuto dolore fisico [...] mentre nel suo intimo avveniva come uno strappo violento, e in quello stesso istante dai suoi occhi chiusi un torrente di lacrime sgorgò sul petto di Wilhelm. [...] la piccola piangeva e non ci sono parole per descrivere la violenza delle sue lacrime. I lunghi capelli si erano sciolti e scendevano sul viso piangente, tutto il suo essere sembrava fondersi in un fiume di lacrime inarrestabile. [...] il suo intimo uscì allo scoperto e nel turbamento di quel momento Wilhelm temette che si sarebbe liquefatta tra le sue braccia, e nulla più gli sarebbe rimasto di lei.*

La metafora acquatica del ‘fiume di lacrime’ riceve in questa scena una forte erotizzazione. I movimenti di Mignon, che prima erano stati descritti con parole come «scharf», «hart», «trocken», «heftig»¹⁹⁷, diventano qui fluidi ed acquatici, e anche i suoi capelli sciolti, fluttuanti, contribuiscono a darle un aspetto quasi di ninfa, di un’ondina che sembra dissolversi nella corrente vorticososa delle sue lacrime.

Nel romanzo di Fouqué, *Undine*, del 1811 l’abbraccio della ninfa e la violenza delle sue lacrime diventeranno invece fatali: il cavaliere Huldbrand ‘annega’ letteralmente nelle *Tränen* dell’amata creatura acquatica; erotismo e morte, *petite e grande morte* si fondono completa-

¹⁹⁵ Cfr. P. Collini, *Eretico, erotico, errante. L’utopia dell’arpista e di Mignon*, in Id., *Iconolatria e iconoclastia nella letteratura romantica*, cit., pp. 39-58, e G. Bevilacqua, *Introduzione al Lied come genere letterario*, cit., pp. XI-XIV.

¹⁹⁶ J.W. Goethe, *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, cit., p. 143; trad. it. di I. Bellingacci, *Gli anni di apprendistato di Wilhelm Meister*, cit., pp. 149-150.

¹⁹⁷ «Streng, scharf, trocken, heftig und in sanften Stellungen mehr feierlich als angenehm zeigte sie sich» (ivi, p. 116; trad. it. ivi, p. 120: «Appariva severa, asciutta, essenziale, impetuosa e, negli atteggiamenti teneri, più solenne che amabile»). È la famosa scena dello *Eiertanz* (fandango) che Mignon balla per Wilhelm.

mente nella umida *Hochzeitsnacht* (prima notte di nozze) che il cavaliere trascorre fra le braccia della sua *weinenden Wasserfrau*:

[...] aber sie ließ ihn nicht mehr los, sie drückte ihn inniger an sich, und weinte, als wolle sie ihre Seele fortweinen. Die Tränen drangen in des Ritters Augen, und wogten im lieblichen Wehe durch seine Brust, bis ihm endlich der Atem entging, und er aus den schönen Armen als ein Leichnam sanft auf die Kissen des Ruhebettes zurücksank. "Ich habe ihn totgeweint!" Sagte sie zu einigen Dienern, die ihr im Vorzimmer begegneten, und schritt durch die Mitte der Erschreckten langsam nach dem Brunnen hinaus.¹⁹⁸

[...] e non se ne sciolse più, ma lo strinse a sé sempre più forte e pianse, quasi volesse esalare col pianto la propria anima. Quelle lacrime penetrarono negli occhi del cavaliere e fluirono attraverso il suo petto, in un dolore dolce e caro; finché il respiro gli si spense, e il suo corpo esanime ricadde dolcemente dalle belle braccia di lei sopra i guanciali del letto. "L'ho ucciso col mio pianto!" disse ad alcuni servitori che l'incontrarono nell'anticamera e passò lentamente in mezzo a quella gente atterrita, diretta verso la fonte.*

In realtà questa morte liquida il protagonista l'aveva desiderata fin dal momento in cui Undine era tornata nell'acqua dissolvendosi fra le onde del Danubio; è proprio subito dopo che lei si è ricongiunta e fusa con l'elemento acquatico che Huldbrand giace «in heißen Tränen»¹⁹⁹, desiderando, poco più avanti, di sciogliersi completamente nelle sue lacrime.

Anfänglich konnte er nichts, als immer recht bitterlich weinen, wie die arme, freundliche Undine geweint hatte [...] und weinte immer wieder von neuem, wie sie. Er hegte die heimliche Hoffnung, endlich ganz in Tränen zu verrinnen.²⁰⁰

Dapprima non poteva altro che piangere sempre più amaramente, come aveva pianto la povera, dolce Ondina [...] e piangeva di nuovo, come lei. Nutriva la segreta speranza di poter alla fine sciogliersi tutto in lacrime.*

Le lacrime di Undine, del misterioso *Naturwesen*, sono diventate mortali per l'uomo; l'unione fra uomo e donna e la riconciliazione fra uomo e natura che ancora persisteva come utopia nelle *Tränen* di Werther, dell'ar-

¹⁹⁸ F. de la Motte Fouqué, *Undine*, cit., pp. 96-97; trad. it. di D. Dell'Omodarme, *Ondina*, 1038.

¹⁹⁹ «Und über den Rand der Barke schwand sie hinaus – Stieg sie hinüber in die Flut, verströmte sie darin, man wusste es nicht; es war wie beides und wie keins. Bald aber war sie in die Donau ganz verronnen [...] Huldbrand aber lag in heißen Tränen auf dem Verdecke des Schiffes [...]» (ivi, p. 95; trad. it. ivi, p. 1028: «E scomparve fuori dall'imbarcazione. Se spiccasse un salto nei flutti, o entro questi si dissolvesse, non si sa, tutte e due le cose forse, o forse nessuna delle due. Fatto sta che in un baleno flui insieme alle acque del Danubio. [...] Huldbrand giaceva piangendo sulla coperta della barca»).

²⁰⁰ Ivi, p. 87; trad. it. ivi, p. 1029.

pista e di Mignon, adesso si è capovolta nel suo contrario²⁰¹. Huldbrand piange come Undine, ma forse piange anche come Laerte nell'*Amleto* di Shakespeare che dopo aver saputo della morte 'acquatica' di Ofelia pronuncia queste significative parole:

Too much of water hast thou,
poor Ophelia,
And therefore I forbid my tears; but yet
It is our trick, nature her custom holds,
Let shame say what it will. When there
are gone,
The woman will be out [...].²⁰²

Povera Ofelia, hai in te anche troppa acqua: e io perciò mi proibisco le lacrime. E non di meno è un tratto della nostra natura umana, che vuol serbare il suo costume: dica poi la vergogna quel che vuole. Quando queste lacrime saranno piante, tutto quello che in me v'è di femminile sarà completamente esaurito [...].*

È come se qui l'anima, la parte 'femminile' nell'uomo, si esprime e si esaurisce attraverso il pianto. Anche nella *Winterreise*, se all'inizio le *Tränen* sono un tema centrale, man mano che esse si asciugano e non vengono più nominate, anche il ricordo della donna amata sembra attenuarsi²⁰³. Così come Laerte, anche il *Winterwanderer* sa che se le sue lacrime 'sciolgono' l'immagine femminile fissa dentro il suo cuore ghiacciato, quest'immagine di donna – la sua 'anima' – scorrerà via con loro:

Mein Herz ist wie erstorben,
Kalt starrt ihr Bild darin.
Schmilzt je das Herz mir wieder
Fließt auch ihr Bild dahin.²⁰⁴

Il mio cuore è come morto,
la sua immagine è congelata;
ma se il mio cuore dovesse rinvenire,
anche la sua immagine svanirebbe!*

²⁰¹ Ciò che in Fouqué viene espresso attraverso la tragica scena della morte di Huldbrand nelle lacrime di Undine, Heine lo esprime con parole ironiche in una poesia del suo *Buch der Lieder* che sarà poi musicata da Schubert nel suo ultimo ciclo *Schwannengesang* (1828): «Seit jener Stunde verzehrt sich mein Leib, / Die Seele stirbt vor Sehnen; / Mich hat das unglückselge Weib / Vergiftet mit ihren Tränen» (H. Heine, *Am Meer*, in Id., *Buch der Lieder*, cit., p. 124; trad. it. di E. Battaglia, *In riva al mare*, in V. Valente, a cura di, *Il libro dei Lieder...*, cit., p. 394: «Da allora il mio corpo si consuma, / la mia anima muore dal desiderio; / quella donna funesta mi ha / avvelenato con le sue lacrime»).

²⁰² W. Shakespeare, *Hamlet*, IV, 7, vv. 184-187; trad. it. e cura di A. Serpieri, *Amleto*, edizione con testo a fronte, Marsilio, Venezia 1997, pp. 133-134.

²⁰³ A proposito della *Bedeutsamkeit* (importanza) dell'amata che cresce via via che il ricordo di lei svanisce, cfr. il saggio di Jochen Hörisch, „*Fremd bin ich eingezogen*“. *Die Erfahrung des Fremden und die fremde Erfahrung in der „Winterreise“*, cit., p. 67.

²⁰⁴ W. Müller, *Erstarrung*, in W. Müller, F. Schubert, *Die schöne Müllerin. Die Winterreise*, cit., p. 42; trad. it. di V. Gorla, *Congelamento*, in I. Bostrige, *Il viaggio d'inverno di Schubert...*, cit., p. 79.

4.5. Gefrorene Tränen

Se nella *Schöne Müllerin* le lacrime erano state un elemento soprattutto ‘decorativo’, nella *Winterreise* esse diventano – almeno nei tre *Lieder Gefrorene Tränen*, *Erstarrung* e *Wasserflut* – vere e proprie protagoniste. È come se si staccasse-ro dal testo, diventassero oggetti plastici disgiunti da colui che le ha piante:

Gefrorne Tropfen fallen
Von meinen Wangen ab.
Ob es mir denn entgangen
Dass ich geweinet hab?

Gelide gocce cadono
dalle mie guance:
forse non mi sono accorto
che stavo piangendo?

Ei Tränen, meine Tränen
Und seid ihr gar so lau
Dass ihr erstarrt zu Eise
Wie kühler Morgentau?²⁰⁵

Ah lacrime, mie lacrime,
siete tanto tiepide
da farvi solide ghiacciando
come rugiada mattutina?^{*}

Il viandante si rivolge alle sue lacrime – alle sue acque interiori²⁰⁶ – come prima si era rivolto al fiume. Ma la cosa più strana e commovente sembra il fatto che egli non si è accorto di aver pianto: «Ob es mir denn entgangen / Dass ich geweinet hab’?»^{*}. Piangere senza accorgersene e senza sapere perché. È questa la condizione del *Winterreisender* che naturalmente ci fa tornare in mente le famose parole di Adorno a proposito della musica schubertiana:

Vor Schuberts Musik stürzt die Träne aus dem Auge, ohne erst die Seele zu befragen: so unbildlich und real fällt sie in uns ein. Wir weinen, ohne zu wissen warum; weil wir noch nicht sind, wie jene Musik es verspricht, und im unbenannten Glück, dass sie nur so zu sein braucht, dessen uns zu versichern, dass wir einmal so sein werden. Wir können sie nicht lesen; aber dem schwindenden, überfluteten Auge hält sie vor die Chiffren der endlichen Versöhnung.²⁰⁷

Davanti alla musica di Schubert la lacrima si precipita dall’occhio, senza chiedere prima il permesso all’anima: ci coglie in maniera così reale, così senza immagine. Piangiamo senza sapere perché; perché non siamo ancora come quella musica lo promette, e nella felicità indicibile che solo lei possa essere così, e assicurandoci che un tempo lo saremo anche noi. Non siamo in grado di leggerla, ma essa mostra all’occhio traboccante di lacrime le cifre della futura riconciliazione.

²⁰⁵ W. Müller, *Gefrorene Tränen*, ivi, p. 41; trad. it. di V. Gorla, *Lacrime ghiacciate*, ivi, p. 63.

²⁰⁶ Cfr. P. Härtling, *Das Wandende Wasser. Musik und Poesie der Romantik. Salzburger Vorlesungen*, Radius, Stuttgart 1994, p. 114: «Aus der Brust des Wanderers quillt jetzt die Antwort auf das Bächlein. Die bewegte Seele, das flüssige Element des Wesens übernimmt die Rolle des Baches. Und merkwürdig entfernt beobachtet der Wanderer den Tränenstrom, als schau er tatsächlich hinunter zu einem Fluß» (trad. it.: Dal petto del viandante sgorga adesso la risposta al ruscello. L’anima commossa, l’elemento fluido dell’essere prende adesso il posto del ruscello. E il viandante osserva il flusso di lacrime come da lontano, come se, in effetti, stesse guardando in basso verso un fiume).

²⁰⁷ T.W. Adorno, *Schubert*, cit., p. 33.

La lacrima schubertiana per Adorno non scorre, «fließt» (come di solito si descrive lo scendere della lacrima sulla guancia), ma «stürzt», si precipita violentemente «aus dem Auge» come un torrente vorticoso, senza aver chiesto «prima il permesso all'anima». «Ohne es zu wissen» – senza saperlo – piange anche lo spettatore alla fine della parabola kafkiana, *Auf der Galerie*²⁰⁸. E, recitando fra sé e sé (e probabilmente ascoltando 'dentro di sé' la musica di Schubert) un *Lied* della *Winterreise*, addirittura a un tipo psicologico apparentemente piuttosto freddo e analitico come Adrian Leverkühn nel *Doktor Faustus* si inumidiscono gli occhi, forse senza che egli se ne accorga (se ne accorge invece con grande stupore il suo amico Serenus Zeitblom):

Schuberts immer zwielfichtiges, vom Tode berührtes Genie aber suchte er dort mit Vorliebe auf, wo es einem gewissen nur halb definierten, aber unabwendbaren Einsamkeitsverhängnis zu höchstem Ausdruck verhilft, wie in jenem "Was vermeid ich denn die Wege, wo die andren Wanderer gehn" aus der *Winterreise*, mit dem allerdings ins Herz schneidenden Strophenbeginn: "Habe ja doch nichts begangen / Daß die Menschen sollte scheu'n" -. Diese Worte habe ich ihn, nebst den anschließenden: "Welch ein törichtes Verlangen / treibt mich in die Wüstenei'n?" die melodische Diktion andeutend, vor sich hinsprechen hören und dabei, zu meiner unvergessenen Bestürzung, Tränen in seine Augen treten sehen.²⁰⁹

Il genio di Schubert, sempre ambiguo, sfiorato dalla morte, Adrian lo cercò con predilezione là dove porta ad altissima espressione artistica un destino di solitudine soltanto a metà definito ma inevitabile, come in quel: "perché evito i sentieri degli altri viandanti" del *Viaggio d'inverno* con quell'inizio di strofa sconsolato: "non ho commesso nulla / perché io debba evitare l'uomo". Queste parole, insieme alle seguenti "quale assurda brama, mi spinge nei luoghi deserti?" le ho sentite sussurrare a Adrian tra sé e sé, accennando la dizione melodica, e per mio indimenticabile sconvolgimento ho visto i suoi occhi riempirsi di lacrime.*

È un'immagine moderna che descrive la dissociazione dell'uomo dalle sue emozioni più profonde. Questa dissociazione è già presente nel quarto *Lied* dell'arpista goethiano, ma in questo caso è una dissociazione fra colui che canta solitario e coloro che, ascoltandolo, versano «Eine Träne»:

²⁰⁸ «[...] da dies so ist, legt der Galeriebesucher das Gesicht auf die Brüstung und, im Schlussmarsch wie in einem schweren Traum versinkend, weint er, ohne es zu wissen» (F. Kafka, *Auf der Galerie* [1919], in Id., *Ein Landarzt und andere Prosa*, hrsg. von M. Müller, Reclam, Stuttgart 1995, p. 17; trad. it. di E. Pocar, *In loggione*, in F. Kafka, *Racconti*, Mondadori, Milano 1973, p. 234: «Quando questo avviene, il frequentatore del loggione posa il viso sul parapetto e, naufragando nella marcia finale, come in un grave sogno, piange senza saperlo»).

²⁰⁹ T. Mann, *Doktor Faustus* (1947), Fischer, Frankfurt 1965, pp. 106-107.

Jeder wird sich glücklich preisen
 Wenn mein Bild vor ihm erscheint.
 Eine Träne wird er weinen
 Und ich weiß nicht, was er weint.²¹⁰

Chiunque mi vedrà si riterrà felice,
 vedendo apparire la mia immagine;
 una lacrima gli scenderà sul viso
 e io non capirò di che piange.*

L'arpista «non capir[à] di che piange» il suo ascoltatore. L'amore e la comprensione reciproca fra gli uomini di cui sono espressione sia i primi *Lieder* dell'arpista, sia la commozione e le lacrime che essi suscitano in Wilhelm, sono in questo quarto *Lied* intitolato *An die Türen will ich schleichen* come capovolti²¹¹ e deformati, ma certo non cancellati. Il cantore è ormai un *Wanderer* senza dimora che va errando di casa in casa. In questo senso l'arpista è davvero un precursore del *Winterreisenden* mülleriano e schubertiano.

Anche nella musica schubertiana di *Gefrorene Tränen* si sente – nello *staccato* delle note introduttive del pianoforte – lo staccarsi delle perle dure e ghiacciate dalla guancia. Per chi è solo la *Träne* può diventare una sorta di 'tu' a cui rivolgersi. In un *Lied* di Heine, *Was will die einsame Träne* (1827), anch'esso musicato da Schubert, la 'solitudine' della lacrima, unica rimasta delle tante sorelle che aveva, esprime in maniera dolce ed ironica la solitudine del poeta stesso²¹². Ma Heine esprime nel verso finale anche il desiderio che quest'ultima lacrima solitaria finalmente si sciogla («Du alte, einsame Träne, / zerfließe jetzt under auch!») mentre in Müller essa si ghiaccia, forse per trattenere meglio il ricordo di un amore/dolore che costituisce il sottofondo del suo errare solitario. Secondo Iosif Brodskij, una lacrima viene versata proprio perché si vuole «trattenere» – anche soltanto per un attimo – qualcosa di «più grande» di se stessi (nel suo caso la bellezza di Venezia):

²¹⁰ J.W. Goethe, *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, cit., p. 335; trad. it. di I. Bellingacci, *Gli anni di apprendistato di Wilhelm Meister*, cit., p. 359.

²¹¹ Cfr. P. Collini, *Eretico, erotico, errante...*, cit., p. 46.

²¹² «Was will die einsame Träne? / Sie trübt mir ja den Blick. / Sie blieb aus alten Zeiten / In meinem Auge zurück. // Sie hatte viel leuchtende Schwestern, / Die alle zerflossen sind, / Mit meinen Qualen und Freuden, / Zerflossen in Nacht und Wind. // Wie Nebel sind auch zerflossen / Die blauen Sternelein, / Die mir jene Freuden und Qualen / Gelächelt ins Herz hinein. // Ach, meine Liebe selber / Zerfloß wie eitel Hauch! / Du alte, einsame Träne, / Zerfließe jetzt under auch!» (H. Heine, *Die Heimkehr*, in Id., *Buch der Lieder*, cit., p. 131; trad. it.: Che vuoi, solitaria lacrima? / Mi turbi lo sguardo / sei rimasta una superstite / dei tempi lontani nei miei occhi. / Avevi molte sorelle luccicanti / che tutte sono svanite, / con i miei dolori e le mie gioie / sono di svanite nella nebbia e nel vento. // Come la nebbia si sono dissolte / anche le stelline azzurre, / che hanno portato con un sorriso / nel mio cuore quelle gioie e quei dolori. Ahimè! Il mio steso amore / è svanito come un vano sospiro! / Vecchia, solitaria lacrima, / svanisci anche tu).

[...] la lacrima ne è la dimostrazione. Perché noi andiamo e la bellezza resta. Perché noi siamo diretti verso il futuro mentre la bellezza è l'eterno presente. La lacrima è una regressione, un omaggio del futuro al passato. Ovvero ciò che rimane sottraendo qualcosa di superiore a qualcosa di inferiore: la bellezza all'uomo. Lo stesso vale per l'amore, perché anche l'amore è superiore, anch'esso è più grande di chi ama.²¹³

In parole diverse e in un contesto diverso Brodskij esprime un concetto simile a quello di Adorno riguardante le lacrime: esse traboccano spontaneamente dagli occhi al cospetto di un'esperienza 'sovrumana' come la bellezza, la musica o l'amore; la *Träne*, sempre per usare le parole di Brodskij, «è il modo con cui la retina – come la lacrima stessa – ammette la propria incapacità di trattenerne la bellezza».

Segno della modernità delle lacrime nella *Winterreise* è anche la 'solitudine del viandante' che le piange. In questo senso esse differiscono nettamente da quelle di tutta la letteratura *larmoyante* che miravano soprattutto a commuovere qualcuno, soprattutto il lettore. Ciò che scrive Roland Barthes nel già citato capitolo sulle lacrime non sembra essere vero per le *Tränen* del *Winterwanderer*:

En pleurant, je veux impressionner quelqu'un, faire pression sur lui ("Vois ce que tu fais de moi"). Ce peut être – et c'est communément – l'autre que l'on contraint ainsi à assumer ouvertement sa commisération ou son insensibilité; mais ce peut être aussi moi-même: je me fais pleurer, pour me prouver que ma douleur n'est pas une illusion [...].²¹⁴

Piangendo voglio impressionare qualcuno, fare pressione su di lui ("Guarda che cosa hai fatto di me"). Questo qualcuno potrebbe essere – ed è quasi sempre – l'altro, che si vuole in questo modo costringere ad assumere apertamente la sua commiseraazione o la sua insensibilità; ma potrei anche essere io stesso: mi faccio piangere per provare a me stesso che il mio dolore non è un'illusione [...].*

Le lacrime del viandante sono in un certo senso gratuite. Ma quel che appunto ci interessa è che esse ricevono una 'plasticità' e una vita propria. Nella solitudine invernale esse diventano interlocutori. La *Einsamkeit* e la *Fremdheit* esistenziale sembrano generare, in letteratura, una lacrima particolare, a cominciare dall'arpista²¹⁵. Anche nella già citata terza *Hymne*

²¹³ I. Brodskij, *Fondamenta degli incurabili* (1989), Adelphi, Milano 1991, p. 108.

²¹⁴ R. Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, cit., p. 215; trad. it. di R. Guidieri, *Frammenti di un discorso amoroso*, cit., p. 160.

²¹⁵ Il terzo *Lied* dell'arpista ha come tema proprio l'*Einsamkeit* del cantore: «Wer sich der Einsamkeit ergibt, / Ach! Der ist bald allein; / Ein jeder lebt, ein jeder liebt, / Und läßt ihn seiner Pein. // Ja! Lasst mich meiner Qual! / Und kann ich erst einmal / Recht einsam sein, / Dann bin ich nicht allein. // Es schleicht ein Liebender lauschend, sacht, / Ob seine Freundin allein? / So überschleicht bei Tag und Nacht / Mich Einsamen die Pein, / Mich Einsamen die Qual. / Ach wird' ich erst einmal / Einsam im Grabe sein, / Da lässt sie mich

an die Nacht le lacrime che dopo costituiranno un legame indistruttibile con l'amata sgorgano dalla solitudine:

Einst da ich bittre Thränen vergoß, da
in Schmerz aufgelöst meine Hoffnung
zerrann, [...] Einsam wie noch kein
Einsamer war, von unsäglicher Angst
getrieben [...].²¹⁶

Un giorno, che versavo amare lacrime,
che in dolore disciolta svaniva la mia
speranza, [...] solitario come nessuno
era mai stato, sospinto da indicibile
angoscia [...].*

Einsamkeit (solitudine) e *Tränen* – in questo caso sono *Tränen* che si avvicinano nella loro 'corporeità', nella loro intensa fluidità voluttuosa a quelle di Mignon – sono descritte in maniera indimenticabile anche nel racconto *Lenz* di Georg Büchner del 1839:

Er ging auf sein einsames Zimmer.
Er war allein, allein! Da rauschte die
Quelle, Ströme brachen aus seinen
Augen, er krümmte sich in sich, es
zuckten seine Glieder, es war ihm als
müsse er sich auflösen, er konnte kein
Ende finden der Wollust.²¹⁷

Tornò alla sua camera solitaria. Era
solo, solo! Allora rumoreggiò la fonte,
torrenti eruppero dai suoi occhi, si
piegò in se stesso, le sue membra
tremavano, gli sembrava di doversi
sciogliere, non sapeva trovare una fine
alla voluttà.*

Nella straordinaria opera büchneriana – una *Winterreise* anch'essa – è descritto addirittura il processo di 'glaciazione' delle lacrime che è sinonimo del processo psicologico che sottostà alla storia 'invernale' di *Lenz*, ma anche a quella del viandante mülleriano:

[...] er lag in den heißesten Thränen,
und dann bekam er plötzlich eine Stär-
ke, und erhob sich kalt und gleichgül-
tig, seine Thränen waren ihm dann wie
Eis, er mußte lachen.²¹⁸

[...] giaceva immerso in lacrime bru-
cianti, e poi gli veniva improvvisamente
una grande energia, e si alzava freddo e
indifferente; le sue lacrime gli sembrava
ora che fossero ghiaccio, e doveva ridere.*

allein!> (J.W. Goethe, *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, cit., p. 138; trad. it. di I. Bellingacci, *Gli anni di apprendistato di Wilhelm Meister*, cit., p. 144: «Chi s'abbandona alla solitudine / ben presto sarà solo; / gli altri vivono, amano, / e lo lasciano alla sua pena. // Ah, lasciatemi al mio tormento! / E se mi par una volta / davvero solitario essere potrò, / allora solo non sarò. // Come furtivo amante s'avvicina piano, / spiando se l'amica è sola, / così di giorno e di notte / in me solingo s'insinua il dolore, / in me solingo s'insinua il tormento. / E quando un giorno nella mia tomba / in solitudine giacerò, / allora infine solo resterò!>). *Einsamkeit* si intitola anche il dodicesimo *Lied* della *Winterreise* che conclude la prima parte del ciclo.

²¹⁶ Novalis, *Hymnen an die Nacht*, III, cit., p. 151; trad. it. di G. Bemporad, *Inni alla notte*, III, cit., p. 17.

²¹⁷ G. Büchner, *Lenz* (1839), Deutscher Taschenbuch Verlag, München 1984, p. 22; trad. it. di G. Dolfini, *Lenz*, Adelphi, Milano 1989, p. 29.

²¹⁸ Ivi, p. 37; trad. it. ivi, p. 51.

Il ghiacciarsi della lacrima è, appunto, il tema di *Gefrorene Tränen*, del terzo *Lied* della *Winterreise*. Due sono le caratteristiche di una lacrima che rendono estremamente difficile la loro glaciazione: il loro calore e il loro alto contenuto di sale. È più facile che, come nel citato passo del *Werther*, si prosciughino. Il ghiacciarsi della lacrima umana è un processo quasi ‘contro natura’, come minimo è un processo *lappländisch*²¹⁹, visto che al Nord anche il mare (che è salato, ma non caldo) si ghiaccia. La glaciazione delle lacrime esprime, insieme al fatto che non ci si accorge di piangere, l’estrema estraneità del viandante invernale nei confronti di se stesso e soprattutto della propria parte emotiva, liquida e cangiante. Le lacrime fanno parte dell’elemento acquatico di Undine. Stranamente però la ninfa ‘impara’ a piangere soltanto dagli uomini. Lo zio Kühleborn, appartenente come lei agli spiriti elementari dell’acqua, deride e non tollera le lacrime della sua nipote; Undine invece sa che sono proprio queste ‘acque interiori’ a legarla al suo amato e non vuole smettere di piangere²²⁰. È attraverso le *Tränen* che Undine rimane legata a Huldbrand²²¹ anche dopo il suo ritorno nell’acqua (quasi come Novalis a Sophie) e il cavaliere non può che morire annegando metaforicamente nel ‘fiume di lacrime’ della sua ondina. Cosa succede invece nella *Winterreise*? Ciò che è liquido e ‘animato’ viene sottoposto ad un processo di glaciazione. La storia d’amo-

²¹⁹ E.T.A. Hoffmann chiamava «lappländische Arbeit» (*Ritter Gluck. Erinnerung aus dem Jahre 1809*, in Id., *Werke*, Bd. I, Winkler, München 1960, p. 14; trad. it.: lavoro da lapponi) il processo formale di rendere in parole l’universo fluido ed inafferrabile della musica. Cfr. P. Collini, *Tempo della musica, tempo dell’amore nel racconto musicale di E.T.A. Hoffmann*, in Id., *Iconolatria e iconoclastia nella letteratura romantica*, cit., p. 154. Cfr. anche in Id., *L’Odissea psichica di E.T.A. Hoffmann. Fra musica e letteratura*, ivi, pp. 147-153. È naturalmente significativo in questo contesto il fatto che *Undine*, prima opera romantica, sia stata composta proprio da Hoffmann su testo di Fouqué. La stesura del capolavoro musicale di Hoffmann cade fra l’altro negli anni 1813-1815, che sono anche gli anni dei primi grandi *Lieder* schubertiani.

²²⁰ «Indessen war Kühleborn zu ihr getreten, und wollte sie über ihr Weinen ausschelten [...] Wenn ich hier auch unter den Wassern wohne, sagte sie, so hab ich doch meine Seele mit heruntergebracht. Und darum darf ich wohl weinen, wenn du auch gar nicht erraten kannst, was solche Tränen sind. Auch die sind selig, wie alles selig ist, dem, in welchem treue Seele lebt» (F. de la Motte Fouqué, *Undine*, cit., p. 91; trad. it. di D. Dell’Omodarme, *Ondina*, cit., pp. 1033-1034: «Intanto Frescofonte le si era avvicinato per rimproverarla delle sue lacrime [...] Anche se io abito qui sotto le acque, disse, tuttavia ho portato con me la mia anima. E perciò mi è lecito piangere, anche se tu non puoi spiegarti che cosa siano queste lacrime. Anch’esse sono beate, poiché tutto è beatitudine per coloro in cui vive un’anima fedele»).

²²¹ La notte nel sogno le lacrime di Undine si fondono con le sue, anticipando così la, ‘dolce morte’ della scena finale: «Dafür kam auch um diese Zeit oftmals die gute Undine zu Huldbrands Träumen; sie streichelte ihn sanft und freundlich, und ging dann stillweinand wieder fort, so dass er beim Erwachen oftmals nicht recht wusste, wovon seine Wangen so nass waren: kam es von ihren oder bloß von seinen Tränen?» (ivi, p. 87; trad. it. ivi, p. 1030: «In quel tempo spesso apparve la buona Ondina nei sogni di Huldbrand, lo accarezzava va affettuosa e soave, poi piangendo in silenzio spariva di nuovo. Cosicché al risveglio egli non sapeva bene di che cosa erano bagnate le sue guance: del pianto di lei o semplicemente delle sue lacrime?»).

re, la bella e la lacrima vengono come fissate dentro il cuore del viandante. Il «Frauenbild» del *Lied* intitolato *Die Wetterfahne* («So hätt er nimmer suchen wollen / Im Haus ein treues Frauenbild»)²²² è diventato veramente un 'Bild', un quadro inanimato se non addirittura una statua di ghiaccio. La seconda strofa di *Gefrorene Tränen* ci riporta però alla caratteristica più 'vera' delle lacrime: il loro calore. Nella musica di Schubert si coglie il passaggio dal momento della glaciazione fredda e statica al prorompere del caldo fiume di lacrime attraverso il cambiamento dalla tonalità minore a quella maggiore (mezzo espressivo tipico di Schubert che ricorre ripetutamente e che abbiamo già incontrato nel *Lied Tränenregen*):

Und dringt doch aus der Quelle
Der Brust so glühend heiß
Als wolltet ihr zerschmelzen
Des ganzen Winters Eis!²²³

Eppure dalla fonte del mio petto
Sgorgate tanto roventi,
quasi voleste sciogliere
il ghiaccio di tutto l'inverno!*

L'opposizione fra «glühend heiß» ed «eisig kalt», e l'oscillare fra questi due estremi, percorre tutto il ciclo²²⁴, ma è particolarmente evidente in quest'immagine delle lacrime nella neve. È come se non esistesse una via di mezzo – sono temperature estreme che qui s'incontrano e si è tentati di pensare che non siano che due facce della stessa medaglia. In *Erstarrung*, il *Lied* che segue *Gefrorene Tränen* e che fin dal titolo a esso si omologa, l'immagine s'intensifica ancora di più:

Ich will den Boden küssen
Durchdringen Eis und Schnee
Mit meinen heißen Tränen,
Bis ich die Erde seh.²²⁵

Voglio baciare il suolo,
perforare con lacrime bollenti
la crosta di ghiaccio e di neve,
finché non trovo la terra.*

²²² W. Müller, *Die Wetterfahne*, in Id., *Die schöne Müllerin. Die Winterreise*, cit., p. 40; trad. it. di V. Gorla, *La banderuola*, in I. Bostrige, *Il viaggio d'inverno di Schubert...*, cit., p. 45: «non sarebbe più andato / a cercarvi una donna fedele».

²²³ W. Müller, *Gefrorene Tränen*, ivi, p. 41; trad. it. di V. Gorla, *Lacrime ghiacciate*, ivi, p. 63.

²²⁴ «Es brennt mir unter beiden Sohlen / tret ich auch schon auf Eis und Schnee» (W. Müller, *Rückblick*, ivi, p. 46; trad. it. di V. Gorla, *Uno sguardo indietro*, ivi, p. 143: «Sento scottarmi i piedi, / Anche se cammino su ghiaccio e neve»). «Es war zu kalt zum Stehen [...]» «So brennen meine Wunden» (W. Müller, *Rast*, ivi, p. 48; trad. it. di V. Gorla, *Sosta*, ivi, p. 159: «Faceva troppo freddo per fermarsi [...] tanto bruciano le ferite»). «Und rote Feuerflammen [...] der Winter kalt und wild!» (W. Müller, *Der stürmische Morgen*, ivi, p. 5; trad. it. di V. Gorla, *Mattina tempestosa*, ivi, p. 279: «E rossi bagliori di fuoco [...] freddo e selvaggio inverno!»). «Die hinter Eis und Nacht und Graus / Ihm weist ein helles, warmes Haus» (W. Müller, *Täuschung*, ivi, p. 58; trad. it. di V. Gorla, *Illusione*, ivi, p. 285: «Che dietro ghiaccio, notte e orrore / gli mostra un chiaro e caldo focolare»).

²²⁵ W. Müller, *Erstarrung*, ivi, p. 41; trad. it. di V. Gorla, *Congelamento*, ivi, p. 63.

È come una sorta di lotta fra caldo e freddo, fra lacrima e neve, fra l'emozione viva, 'animata', e la sua glaciazione, fra il desiderio di 'sciogliersi' e l'impossibilità di farlo²²⁶. Il gesto di baciare la neve e di volerla sciogliere con le sue lacrime è come una ribellione, un ultimo tentativo di vincere il ghiaccio per trovare la 'traccia dell'amata'. *Wasserflut*, il terzo *Lied* in cui le lacrime hanno un ruolo centrale, comincia di nuovo con l'opposizione del calore corporeo e del freddo invernale:

Manche Trän aus meinen Augen
Ist gefallen in den Schnee;
Seine kalten Flocken saugen
Durstig ein das heiße Weh!²²⁷

Qualche lacrima dai miei occhi
È caduta nella neve:
assetati, i freddi fiocchi
assorbono il cocente dolore.*

Qui la neve è addirittura descritta come «assetata», desiderosa di bere il liquido caldo delle lacrime²²⁸.

²²⁶ Dell'effetto psicologicamente consolante e benefico di uno scioglimento in lacrime Schubert era forse ben consapevole. Alla fine del 1827, lo stesso anno della *Winterreise*, compone *Das Weinen*, un *Lied* poco noto che però esprime sia nel testo che soprattutto nella musica – in Re Maggiore – la *Erlösung* costituita dal pianto: «Gar köstlich kommt geronnen / der Tränen heil'ger Quell, / Recht wie ein Heilungsbronnen, / So bitter, heiß und hell. Darum du Brust voll Wunden / Voll Gram und stiller Pein, / Und willst du bald gesunden, / So tauche da hinein. Es wohnt in diesen Wellen / Geheime Wunderkraft, / Die ist für wehe Stellen / Ein linder Balsamsaft». Il testo è di Karl Gottfried von Leitner (K.G.R. von Leitner, *Das Weinen*, in F. Schubert, *The Complete Song Texts*, cit., p. 361; trad. it.: Deliziosamente mi scorre incontro / la sacra sorgente delle lacrime / Come un'acqua che guarisce, / così amara, calda e chiara. Perciò, o petto pieno di ferite / di dolori e di pene silenziose, / se vuoi guarire presto / allora immergiti là dentro. Abita dentro queste onde / una forza segreta che guarisce, / la quale, per le ferite / è come un balsamo che lenisce). L'impossibilità di poter piangere come espressione della più grande disperazione si trova anche nell'opera di Donizetti del 1835, *Lucia di Lammermoor*: al culmine della sua disperazione, poco prima di perdere la ragione, Lucia esclama: «Vorrei piangere, e non posso, / M'abbandona il pianto ancor!», parte seconda, atto I, scena VI (S. Cammarano, G. Donizetti, *Lucia di Lammermoor*, in P. Mioli, a cura di, *Il grande libro dell'opera lirica. I cento migliori libretti della tradizione operistica*, Newton Compton, Roma 2001, p. 631).

²²⁷ W. Müller, *Wasserflut*, in W. Müller, F. Schubert, *Die schöne Müllerin. Die Winterreise*, cit., p. 44; trad. it. di V. Gorla, *Flutti d'acqua*, in I. Bostrige, *Il viaggio d'inverno di Schubert...*, cit., p. 116.

²²⁸ Jean Paul descrive in modo impressionante il dolore stesso come 'assetato' di lacrime: «Es gibt einen Schmerz, der sich mit einem groszen Saugestachel ans Herz legt und Thränen durstig zieht – das ganze Herz rinnt und quillt und drückt zuckend die innersten Fasern zusammen, um zu einem Thränenstrom zu werden» (Jean Paul, *Hesperus oder 45 Hundposttage* [1795], in Id., *Werke*, Bd. I, hrsg. von N. Miller, Carl Hanser Verlag, München 1975, p. 110; trad. it.: Esiste un dolore, che si attacca al cuore con un grande pungiglione e succhia le lacrime con una gran sete – tutto il cuore trabocca e sprema, tremante, le fibra più intime per diventare un fiume di lacrime).

Esiste una sorprendente ed interessante analogia – alla rovescia – fra questo opporsi di un calore ardente ed un freddo glaciale nella *Winterreise* e certi passi di *Rom, Römer und Römerinnen*, la *Italienische Reise* di Wilhelm Müller²²⁹. In questo libro si racconta a un certo punto dell'estremo caldo che in estate avvolge la città intera e l'unico modo per difendersene sembra essere, appunto, il provvedersi di una quantità bastante di «Eis und Schnee»:

Die großen Springbrunnen, besonders die Fontana di Trevi, bieten die kühlestn Lagerstätten auf den breiten Steinen, die sie umgeben. Daneben hat der Wasserverkäufer seine Bude aufgeschlagen und hält Eis und Schnee, mit einigen Tropfen Limoniensaft, für die Erwachenden in Bereitschaft. [...] Der Bettler bittet nicht mehr um Geld zu Brot, sondern um ein Glas Eiswasser, und wer könnte ihm das verweigern?²³⁰

Le grandi fontane, soprattutto la Fontana di Trevi, offrono giacigli freschi di riposo sulle lunghe pietre che le circondano. Accanto un venditore d'acqua ha aperto la sua bancarella e offre a chi si risveglia del ghiaccio e della neve con alcune gocce di limone. [...] Il mendicante non chiede soldi per il pane, ma un bicchiere di acqua ghiacciata, e chi mai potrebbe rifiutarglielo?*

È significativo il fatto che sia proprio il *Bettler* – una sorta di *Leiermann* alla rovescia – a chiedere un bicchiere di acqua ghiacciata. «und wer könnte ihm das verweigern?» – parole che significano che in Italia la voce degli 'ultimi' era accolta in maniera decisamente più calda che non nella Germania della Restaurazione²³¹. Una Germania che accoglie il poeta al ritorno dal suo viaggio in Italia (dallo «Schönes Land, von dem das Herz mir so voll ist», e per cui prova una vera «Leidenschaft»²³²) nel 1818 con «Reif, Schnee und Nebel» (brina, neve e nebbia).

Senza dubbio il processo di glaciazione delle lacrime nella *Winterreise* può essere letto tanto in chiave psicologica²³³, quanto politica – e

²²⁹ A questo proposito cfr. l'interessante tesi di Gernot Gad che definisce la *Winterreise* una «Italienische Reise unter verkehrten Vorzeichen» (trad. it.: viaggio in Italia capovolto). G. Gad, *Wilhelm Müller. Selbstbehauptung und Selbstverleugnung*, Freie Universität, Berlin 1989, p. 186.

²³⁰ W. Müller, *Rom, Römer und Römerinnen*, cit., p. 17.

²³¹ Cfr. P. Collini, *Der Leiermann di Wilhelm Müller*, in Id., *Il marmo, la fontana, il precipizio. Poesie tedesche sull'Italia*, Le Lettere, Firenze 2012, pp. 78-83.

²³² W. Müller, *Rom, Römer und Römerinnen*, cit., p. 8; trad. it.: il bel paese di cui il mio cuore è così colmo; passione.

²³³ Rolf Vollmann scrive nel suo *Nachwort* all'edizione Reclam dei due cicli mülleriani: «Die *Winterreise* lässt einen ratlos. Das wird dadurch noch verstärkt, dass es, anders als bei Rückerts ähnlich unvermuteten *Kindertotenliedern*, im Leben Müllers, soweit man das überblickt, nicht den geringsten Anlass für den Ton der *Winterreise* gibt» (R. Vollmann, *Wilhelm Müller und die Romantik*, cit., p. 79; trad. it.: La *Winterreise* ci lascia senza parole. Questo sentimento viene rafforzato dal fatto che, diversamente che nei *Kindertotenlieder* di Rückert, nella vita di Müller, apparentemente, non ci sia nessun motivo per il tono della *Winterreise*). A nostro avviso bisognerebbe tuttavia non dimenticare che Wilhelm Müller

quest'ultima stava sicuramente più a cuore al democratico *Griechen-Müller*. La metaforica *Winterzeit* riguarda sia i cuori, sia soprattutto la situazione storico-politica della Germania della Restaurazione.

Nelle ultime due strofe del *Lied* intitolato *Wasserflut*, confluiscono i tre elementi 'acquatici' della *Winterreise*: il ruscello, la neve e le lacrime:

Schnee, du weißt von meinem Sehnen:
Sag, wohin doch geht dein Lauf?
Folg nach nur meinen Tränen,
Nimm dich bald das Bächlein auf.
Wirst mit ihm die Stadt durchziehen,
Muntre Straßen ein und aus –
Fühlst du meine Tränen glühen,
Da ist meiner Liebsten Haus!²³⁴

Neve, tu conosci le mie ansie;
dimmi, dove vai andando?
Segui le mie lacrime,
e subito arriverai al ruscello.
Con lui arriverai in città,
ne vedrai le vie animate;
ma quando sentirai le mie lacrime bruciare,
là è la casa della mia amata.*

E con quest'ultimo ardere dentro il ruscello alimentato dalla neve sciolta, le lacrime fuoriescono dalla *Winterreise*; – dopo questo *Lied* gli occhi del viandante non s'inumidiscono più. Egli adesso ha acquisito una *Stärke* come quella di Lenz, e invece di piangere canta «hell und munter», ma con un sottotono di rabbia nei confronti del suo destino tragico che non interessa alla gente che dorme tranquillamente nei propri letti biedermeieriani²³⁵:

Wenn mein Herz im Busen spricht,
Sing ich hell und munter.
Höre nicht was es mir sagt;
Habe keine Ohren,
Höre nicht, was es mir klagt,
Klagen ist für Toren!²³⁶

Se il cuore mi parla nel petto,
canto con voce chiara e allegra.
Non ascolto quel che mi dice,
non sento;
non avverto i suoi lamenti,
lamentarsi è da stolti!*

ha visto morire non solo i suoi sei piccoli fratelli, ma anche sua madre all'età di quattordici anni. Hans J. Fröhlich, nel suo libro su Schubert si richiama più volte al grande dolore che il compositore ha per tutta la vita sentito per la morte precoce di sua madre e di molti suoi fratelli. Se per Schubert è così, perché dovrebbe essere diversamente per Müller?

²³⁴ W. Müller, *Wasserflut*, in W. Müller, F. Schubert, *Die schöne Müllerin. Die Winterreise*, cit., p. 44; trad. it. di V. Gorla, *Flutti d'acqua*, in I. Bostrige, *Il viaggio d'inverno di Schubert...*, p. 116.

²³⁵ «Es bellen die Hunde, es rasseln die ketten / Es schlafen die Menschen in ihren Betten, / Träumen sich manches was sie nicht haben, / Tun sich im Guten und Argen erlaben [...] Ich bin zu Ende mit allen Träumen – / was will ich unter den Schläfern säumen?» (W. Müller, *Im Dorfe*, ivi, p. 56; trad. it. di V. Gorla, *Nel paese*, ivi, p. 271: «Abbaiano i cani, stridono le catene / dormono gli uomini nei loro letti, / sognano ciò che non hanno, / nel bene e nel male si ristorano [...] Io, ho finito, io, di sognare: / che ci sto a fare fra coloro che dormono?»).

²³⁶ W. Müller, *Mut*, ivi, p. 61; trad. it. di V. Gorla, *Coraggio*, ivi, p. 117.

5
UNA FRAGILE BELLEZZA

Il motivo delle lacrime al quale abbiamo dedicato l'ultima parte del nostro studio non è, come si è visto, da considerarsi né in Müller né in Schubert un motivo puramente 'sentimentale'. Contiene, anzi, a differenza di molte poesie del periodo biedermeieriano, una componente rivoluzionaria e ribelle. La concentrazione di calore umano di cui è espressione la lacrima è, nel ciclo della *Winterreise*, una sorta di segreta *Wärmequelle* (fonte di calore), che si oppone al ghiaccio e alla neve del paesaggio circostante. È l'unica acqua che continua a scorrere. In un'atmosfera 'glaciale' come quella della Germania della Restaurazione, il simbolismo delle *Tränen* (lacrime) esprime non tanto un *Weltschmerz* generale e tenebroso, quanto una concentrazione di sofferenza individuale e di 'sapore amaro e salato' per una situazione politica che porta l'uomo alla *Erstarrung* (congelamento). Wilhelm Müller scrive nella prefazione al suo libro italiano *Rom, Römer und Römerinnen*: «Wer in dieser Zeit nicht handeln kann, der kann doch ruhen und trauern»¹.

Abbiamo visto che il motivo dell'acqua nella letteratura cambia a seconda della situazione culturale, sociale e politica di un paese. Essendo una metafora talmente 'universale' e onnipresente, è chiaro che il simbolismo acquatico – fluido e flessibile com'è – si carica via via di significati diversi, cambia con il cambiare della Storia.

Dato che in questo lavoro ci siamo soprattutto limitati alla letteratura tedesca del periodo a cavallo fra Sette e Ottocento, abbiamo incontrato soltanto alcune delle manifestazioni letterarie che l'acqua può assumere. Tuttavia è stato possibile osservare dei cambiamenti significativi. Le acque stürmeriane, come quelle di Herder e del giovane Goethe – pur essendo diversissime fra loro – hanno in comune la dinamicità, il movimento accelerato di qualcosa che 'spinge' in avanti e travolge. Questa 'spinta' acquatica si trasmette anche allo stile letterario: la scrittura erratica che procede per lampi ed illuminazioni del *Journal* herderiano sembra dettata dalle onde irregolari del mare in tempesta, mentre quella del

¹ W. Müller, *Rom, Römer und Römerinnen*, cit., p. 3; trad. it.: Chi non può agire in questo momento può comunque soffrire silenziosamente.

Werther rispecchia piuttosto i moti travolgenti dell'anima che straripano come lo stesso *Waldbach* (ruscello nel bosco) che fa parte del paesaggio poetico. L'eros, che già nel *Werther* si rivela strettamente imparentato con le immagini acquatiche, nell'opera di Novalis ed in particolare nei *Die Lehrlinge zu Sais* mostra la sua origine liquida: «Das Wasser [...] kann seinen wollüstigen Ursprung nicht verleugnen!»². Tutte le 'percezioni piacevoli' del corpo sono, secondo Novalis, sensazioni 'liquide' che tendono alla *Zerfließung* (liquefazione). Questa liquefazione completa di corpo e anima che abbiamo già incontrato negli *Schwindelgefühle* del *Werther* («[...] dass ich keinen Umriß packen kann»³) trae la propria origine, come si è visto, da un linguaggio che originariamente derivava da un lessico pietistico-religioso: la metafora acquatica passa impercettibilmente da un campo simbolico all'altro.

Abbiamo visto come il genere artistico più affine all'elemento liquido non sia tuttavia la letteratura bensì la musica: in uno scrittore come Wackenroder, infatti, la 'musicalizzazione del linguaggio poetico' avviene anche grazie a una ricchissima *Wassermetaphorik* (metafora acquatica) che suona e risuona come le onde di un fiume.

Nel *Lied* romantico, che di questo studio costituisce il centro, musica e parola si fondono in una simbiosi perfetta. Nei *Lieder* 'acquatici' di Franz Schubert abbiamo visto come il simbolismo liquido si mostra nelle sue manifestazioni più varie, dando luogo a una vera e propria *Wasserlandschaft* (paesaggio acquatico) all'interno della sua creazione *liederistica*.

Abbiamo visto come l'acqua nella sua essenza mutevole, cangiante e inafferrabile si presti particolarmente bene come sottofondo poetico-musicale al genere del *Lied* romantico. Nel genere musicale 'd'occasione' per eccellenza, la fragile bellezza dell'istante pienamente vissuto – vissuto per lo più all'interno di un soggetto lirico – e della sua caducità, viene come sottolineata ed esaltata dalla costante presenza del motivo acquatico. Nessun elemento è, come l'acqua, adatto a portarci davanti agli occhi (e alle orecchie) la bellezza 'occasionale' di un istante nella sua pienezza transitoria. Siano il brillare e luccicare momentaneo del tramonto sull'acqua tinta di rosso, il veloce guizzare su e giù di un pesce argenteo, scivoloso e inafferrabile, o il gorgogliare inarrestabile musicale di sorgenti, ruscelli e fiumi, l'elemento liquido esalta – come il *Lied* – 'l'attimo fuggente' in tutta la sua misteriosa bellezza.

² Novalis, *Die Lehrlinge zu Sais*, cit., p. 92; trad. it. di E. Pocar, *Gli adepti di Sais*, cit., p. 122: «L'acqua [...] non può negare la sua origine voluttuosa».

³ J.W. Goethe, *Die Leiden des jungen Werther*, cit., p. 41; trad. it. di A. Spaini, *I dolori del giovane Werther*, cit., p. 43: «[...] Non riesco a disegnare un profilo».

INDICE DEI NOMI

- Accardi, Silvia 225
Aderhold, Werner 222
Adorno, T.W. 156n., 171n., 203-204, 203n., 206, 219
Agazzi, Elena 11n.-12n., 56n., 59n., 164n., 219
Allen, P.S. 137n., 144
Ammer, Andreas 167n., 216
Anger, Alfred 219
Arnim, Achim 86n., 215
Auden, W.H. 219
Auerbach, Erich 33n., 215
Aurigemma, Luigi 12n., 224
- Bachelard, Gaston 15, 15n., 19-28, 19n.-27n., 31, 32n.-33n., 33, 36, 36n., 40-41, 41n., 44, 47-48, 47n.-48n., 52, 52n., 65n., 67, 67n., 79n., 80, 82n., 88, 89n., 102, 103n.-104n., 104, 106, 106n., 113, 114n., 159n., 170n., 176n., 178n., 184, 184n., 192n.-193n., 219, 221-225
- Badt, Kurt 36n., 220
Baioni, Giuliano 45n., 199n., 216, 220
Barthes, Roland 186, 187n., 198, 198n., 206, 206n., 220
Battaglia, Erich 47n., 50n., 65n., 67n.-68n., 70n., 72n., 76n., 78n., 83n., 85n.-86n., 88n., 91n., 98n.-100n., 106n.-107n., 109n.-110n., 117n., 119, 122n., 125n., 127n.-128n., 131n.-132n., 136n., 138n.-139n., 142n., 144n.-145n., 147n., 149n., 151n., 153n., 156n.-158n., 160n., 162n., 164n., 166n., 168n., 170n.-171n., 173n.-175n., 181n., 186n., 188n.-196n., 202n., 215
- Baudelaire, Charles 33n., 215
Bauer, Moritz 73n.-74n., 220
Baumann, Lutz 24n., 220
Bauni, Axel 63n., 66n., 74n., 100n., 108n., 111n., 116n.-117n., 121n., 124n., 132n., 143n., 148n., 156n., 220
- Becagli Calamai, Carla 86n., 91n.-92n., 163n., 176n., 223
Beguín, Albert 220
Bellingacci, Isabella 199n.-200n., 205n., 207n., 216
Bemporad, Giovanna 13n., 51n.-52n., 114n., 126n., 133n., 199n., 207n., 218
- Benedetti, Andrea 11n., 219
Berkenbusch, Gisela 190n., 220
Bertaux, Pierre 53n.
Bertoncini, Simonetta 222
Bevilacqua, Giuseppe 43n., 61n., 63n., 200n., 216-217, 220, 224
Blumenberg, Hans 14n., 33n., 220
Blum-Heisenberg, Barbara 220
Bode, Dietrich 163n., 217
Bodendorff, Werner 91n., 220

- Böhme, Hartmut 26n., 34n., 46n., 220
- Bonaparte, Marie 22, 22n., 220
- Borie, Jean 23n., 225
- Bortolotto, Mario 54n., 62-63, 62n.-63n., 68n.-69n., 87n., 111n., 133n., 220
- Bossi, Maurizio 51n., 225
- Bostrige, Ian 101n., 136n., 141n., 155n., 172n.-173n., 177n., 179n.-181n., 185n., 187n.-189n., 191n., 194n., 202n., 209n.-210n., 212n., 220
- Bottiroli, Giovanni 220
- Bourin, François 225
- Bozzetti, Elmar 220
- Bredemeyer, Ute 168n., 171n., 191n., 220, 226
- Brentano, Clemens 86n., 94, 94n., 215
- Brinkmann, Reinhold 220
- Brodskij, Iosif 55, 55n., 205-206, 206n., 221
- Bruce, Lincoln 221
- Brusatti, Otto 90n., 221
- Büchner, Georg 192n., 207, 207n., 215, 221
- Budde, Elmar 63n., 221
- Bulcão, Marly 24n., 221, 225
- Bülow, Ulrich von 220
- Cacciapaglia, Giacomo 169n., 218
- Caillois, Roger 23n.-24n., 221
- Cammarano, Salvatore 210n., 215
- Canetti, Elias 193n., 215
- Cappelletto, Sandro 61n., 135n., 221
- Carson, Rachel 221
- Casalegno, Andrea 172n., 216
- Castellani, Emilio 33n., 217
- Castelli Gattinara, Enrico 25n., 219
- Ceronetti, Guido 199n., 217
- Chiore, Valeria 24n., 221
- Chochlow, J.N. 90n., 221
- Ciocca, Antonio 22n., 220
- Citterio, Mariella 21n., 219
- Cohen Hems, Marta 15n., 19n.-23n., 26n., 32n.-33n., 36n., 41n., 47n.-48n., 52n., 65n., 67n., 79n., 82n., 89n., 103n.-104n., 106n., 114n., 159n., 170n., 176n., 178n., 184n., 192n.-193n., 219
- Coletti, Carla 23n., 221
- Colli, Giorgio 29n., 53n., 114n., 218
- Collini, Patrizio 221
- Colwell, F.S. 221
- Cornalba, Lucia 27n., 224
- Cottrell, A.P. 221
- Cuniberto, Flavio 53n., 222
- Cusatelli, Giorgio 11n., 13n., 218
- Dagognet, François 24n., 221
- Dahlhaus, Carl 221
- Danckert, Werner 161n., 166n.-167n., 221
- Declodet, Leopold 221
- Dell'Omodarme, Diana 194n., 201n., 208n., 217
- Delvaux, Peter 221
- de Nardis, Luigi 33n., 215
- De Risio, Sergio 22n., 220
- Deutsch, O.E. 61n., 154n., 222-223
- De Villiers, Marq 222
- Dierkmann, Friedrich 61n., 222
- Dietze, Walter 223
- Dolfini, Giorgio 207n., 215
- Donizetti, Gaetano 210n., 215
- Dürhammer, Ilija 62n., 222
- Dürr, Walther 63, 63n., 68n., 71n., 111n., 118n., 129n., 131n., 134n., 222
- Eichendorff, Joseph von 160, 163n., 215, 226
- Eichner, Hans 9n., 218, 226
- Einstein, Alfred 222
- Eisler, R.M. 83n., 222

- Fabre, Michel 24n., 222
 Feil, Arnold 138, 138n.-139n.,
 143n., 146n., 222
 Felicio, V.L. 24n., 222
 Ferenczi, Sándor 222
 Fertonani, Roberto 167n., 216
 Fischer-Dieskau, Dietrich 63, 63n.,
 69n., 72n., 79n., 84n.-85n., 90n.,
 92, 93n., 96n., 98-99, 98n.-99n.,
 101n., 103n.-105n., 110, 110n.,
 125n.-126n., 129n., 131n., 140,
 140n., 143n., 146, 146n., 149n.,
 185n., 194n., 222
 Fontane, Theodor 177, 178n., 215
 Forti, Gilberto 55n., 221
 Frank, Manfred 53n., 114n., 222,
 225-226
 Freud, Sigmund 21, 22n., 121, 123,
 220, 223
 Fröhlich, H.J. 61n., 85, 86n., 91n.-
 92n., 92, 163n., 176n., 212n.,
 223
- Gad, Gernot 211n., 223
 Gagey, Jaques 24n., 223
 Gail, Wilhelm 73n.-74n.
 Ganni, Enrico 223
 Gellhaus, Axel 165n., 223
 Georgiades, Thrasybolus 90n., 223
 Gerstenberg, Walter 129n., 154n.,
 223
 Giametta, Sossio 157n., 218
 Giavotto Künkler, A.L. 169n., 218
 Gibbs, C.H., 71n., 223
 Ginestier, Paul 24n., 223
 Givone, Sergio 53n., 222
 Glockner, Hermann 157n., 218
 Goeres, Achim 223
 Goethe, J.W. von 10, 13, 13n., 17,
 33-34, 34n.-38n., 37, 39, 40n.,
 42-43, 42n.-43n., 45-47, 45n.-
 47n., 49n., 51, 55, 59, 59n.,
 62-63, 63n.-65n., 68-71, 68n.,
 70n.-71n., 73, 73n., 82, 82n., 87-
 90, 88n.-89n., 92, 94, 94n., 99,
 101, 105-106, 106n.-107n., 119,
 120n., 121-122, 122n., 124-
 125, 124n., 131n., 137n., 144n.,
 156n., 167n., 172n., 174n.,
 192n.-193n., 196, 196n.-200n.,
 198, 205n., 207n., 213, 214n.,
 215-216, 220, 224-225
 Goldammer, Peter 223
 Gorla, Valeria 101n., 136n., 141n.,
 155n., 172n.-173n., 177n.,
 179n.-181n., 185n., 187n.-
 189n., 191n., 194n., 202n.-
 203n., 209n.-210n., 212n., 220
 Gramit, David 134, 134n., 223
 Gruber, Gernot 61n., 116n., 223
 Guaraldo, Francesca 222
 Guidieri, Renzo 187n., 198n.,
 206n., 220
 Gülke, Peter 61n., 223
 Gumbrecht, H.U. 220
- Hanold, Alexander 165n.
 Härtling, Peter 203n., 223
 Hartung, Günther 223
 Hatfield, J.T. 137n., 217
 Heine, Heinrich 90-92, 91n.-92n.,
 137, 137n., 190n., 195, 195n.,
 197, 202n., 205, 205n., 216, 224
 Heinse, Wilhelm 57-58, 57n.-58n.,
 216
 Heinz, Nicolai 65n., 216, 218, 227
 Hendrik, Birus 223
 Herder, J.G. 12, 12n., 16, 16n., 28-
 34, 28n.-29n., 31n.-32n., 48, 50,
 70, 213, 216
 Hesse, Hermann 182, 183n., 216
 Hinrichsen, H.J. 61n., 223
 Hirt, Friedrich 97-98, 98n., 137n.,
 216
 Hoffmann, E.T.A., 193n., 208n.,
 216
 Hölderlin, Friedrich 17, 53, 53n.,
 94, 95n., 180, 180n., 217

- Honold, Alexander 223
 Hörisch, Jochen 194n., 202n., 224
- Iannaccaro, Gabriele 45n., 227
 Ibsen, Henrik 176n., 217
- Jäger, Klaus 24n., 135, 149, 166, 224
- Jean Paul 210n., 217
 Johnson, Graham 67n.
 Jolle, Jonas 224
 Jung, C.G. 11, 11n.-12n., 157n., 224
- Jung, Lorenz 11n., 224
 Just, Martin 43n., 61n.-62n., 70, 70n., 216, 220, 224
- Kafka, Franz 27, 27n., 204n., 217
 Károlyi, Ottó 224
 Kerner, Justinus 162, 163n., 217
 Kiermeier-Debre, Joseph 13n., 215, 218
 Kirsten, Wulf 169n., 217
 Klessmann, Eckart 225
 Klopstock, F.G. 39, 39n., 51, 119-121, 198, 217
 Kluckhohn, Paul 11n., 218
 Koch, H.-G. 27n., 217
 Kohlhäufel, Michael 50n., 63n., 84n., 222, 224
- König, Rosemarie 176n., 219
 Kortländer Bernd 216
 Kramer, Richard 92n., 224
 Krause, Andreas 63, 68n., 71n., 111n., 118n., 129n., 131n., 134n., 222
- Krebs, H.M. 224
 Krusche, Dorit 14n., 220
 Kruse, B.A. 221
 Kube, Michael 63n., 222
 Kunz, Joseph 34n., 215
- La Face Bianconi, Giuseppina 63, 63n., 73n., 77n., 84n., 101n., 135n., 140n.-141n., 144n.-145n., 150n.-151n., 153n., 162n., 170n., 173n.-174n., 224
- La Manna, Federica 11n., 219
 Landolfi, Tommaso 13n., 17n., 23n., 47n.-48n., 127n., 218
 Lange, Christiane 168n., 171n., 191n., 220, 226
- Langen, August 37, 37n., 43n., 224
 Lappe, K.G. 117-118, 117n.
 LaRue, Jan 79n., 154n., 223, 226
 Lavagetto, Andreina 169n., 218
 Lecourt, Dominique 24n., 224
 Leistner, M.-V. 218
- Leitner, C.G.R. von 67n., 76n., 77, 78n., 79, 128, 128n., 210n., 217
 Lescuré, Jean 21n., 24n., 219, 224
 Libis, Jean 24n., 221, 224
 Loeckle, Wolf 226
- Lo Presti, Carlo 61n., 93n., 95n.-96n., 135n., 224
 Lowen, Alexander 26n., 224
 Luthers, Martin 199n., 217
 Lutz, Tom 190n., 220, 224, 226
- Maggiulli, Silvia 222
 Magris, Claudio 43n., 61n., 64n., 80n., 193n., 215-216, 220, 224-225
- Mähl, H.-J. 11n., 20n., 218
 Mahr, Johannes 11n., 218
 Malzew, Helena 225
 Maneglier, Hervé 225
 Mann, Thomas 33n., 75, 136, 169, 180, 189, 204n., 217
- Mansuy, Michel 225
 Mari, Alberto 225
 Masini, Ferruccio 13n., 29n., 218
 Massarotti Piazza, Vanna 43n., 61n., 64n., 124n., 216, 220, 224
- Mattenkott, Gert 172n., 216
 Mauron, Charles 225
 Max, F.R. 224-225
 Mayer, Andreas 135n., 225

- Mayrhofer, Johann 54, 63, 72-77, 73n.-74n., 77n., 82-83, 83n.-84n., 93, 93n., 99-102, 99n.-100n., 105, 115, 130-131, 130n.-131n., 217, 220
 Mazzucchetti, Lavinia 124n., 217
 Meinrts, H.J. 215
 Michelet, Jules 9, 23, 23n., 50, 50n., 81, 81n., 225
 Mila, Massimo 183n., 216
 Miller, Norbert 68n., 70n., 120n., 210n., 217, 221, 225
 Mioli, Piero 210n., 215
 Misture, Stefano 223
 Mitscherlich, Alexander 223
 Mittner, Ladislao 94n., 101n., 225
 Mommsen, Katharina 12n., 216
 Montinari, Mazzino 29n., 53n., 114n., 218
 Moore, Gerald 66n., 225
 Mörike, Eduard 86n.
 Moser, Christian 165n., 223
 Motte Fouqué, Friedrich de la 16, 194n., 201n., 208n., 217
 Müller, Curt 81n., 217
 Müller, Michael 27, 204n., 217
 Müller, Wilhelm 10n., 15, 42n., 62, 73, 75n., 81, 81n., 98n., 125n., 132n., 135-136, 135n.-139n., 141n.-142n., 144n.-145n., 147n., 149n., 151n., 153n., 155, 155n.-158n., 160n., 162n., 164n.-175n., 177n., 179n.-181n., 183n.-195n., 202n.-203n., 209n.-213n., 211, 213, 221-223, 225-227
 Müller-Seidel, Walter 216
 Muratori, Emanuela 45n., 227
 Nehring, Wolfgang 11n., 56n., 219
 Neumann, P.H. 225
 Nietzsche, Friedrich 29n., 53n., 114n., 156, 157n., 218
 Ninck, Martin 225
 Novalis 11, 11n., 13, 13n., 17n., 19, 20n.-21n., 23-24, 23n., 30, 30n., 42n., 47n.-49n., 48-53, 51n.-55n., 55, 62, 112, 114, 114n., 125, 126n.-127n., 127, 132-134, 133n., 158n.-159n., 161n., 182, 182n., 198, 199n., 207n., 208, 214, 214n., 218, 225
 Oehlmann, Werner 63n., 66n., 74n., 100n., 108n., 111n., 116n.-117n., 121n., 124n., 132n., 143n., 148n., 156n., 220
 Paasley, Malcolm 27n., 217
 Padrutt, Hanspeter 92n., 225
 Pahlen, Kurt 176n., 219
 Pannofino, Gianni 224
 Pannuti, Ulrico 220
 Parinaud, André 24n., 225
 Paul, Jean 210n., 217-218, 223
 Paumgartner, Bernhard 85, 225
 Peduzzi, A.C. 15n., 19n.-23n., 26n., 32n.-33n., 36n., 41n., 47n.-48n., 52n., 65n., 67n., 79n., 82n., 89n., 103n.-104n., 106n., 114n., 159n., 170n., 176n., 178n., 184n., 192n.-193n., 219
 Pellegrino, Antonio 21n., 25n., 219
 Perales, J.G. 51n., 225
 Perrot, Maryvonne 24n., 225
 Pestelli, Giorgio 224
 Pichois, Claude 33n., 215
 Pinelli, Carlo 216
 Pocar, Ervino 11n., 27n., 30n., 42n., 49n., 51n.-53n., 55n., 158n.-159n., 161n., 182n., 204n., 214n., 217-218
 Poe, E.A. 20n., 22-23, 22n.-23n., 27, 192n., 220
 Poggi, Stefano 51n., 225
 Pouliquen, J.-L. 24n., 221, 225
 Préclaire, Madelaine 24n., 225
 Prefumo, Danilo 225

- Rabenlechner, M.M. 73n.-74n., 217
- Rattalino, Piero 226
- Rehm, Wolfgang 154n., 223
- Reininghaus, Frieder 92n., 226
- Reitani, Luigi 53n., 95n., 180n., 217
- Rellstab, H.F.L. 91n., 96-97, 97n., 110, 110n.
- Rémy, Ludger 226
- Rilke, R.M. 169n., 218
- Ritter, Heinz 11n., 51n., 120, 208n., 216, 218
- Roebling, Irmgard 226
- Roeseler, Albrecht 226
- Roesner, E.H., 79n., 226
- Röhrich, Lutz 226
- Rothschild, Thomas 226
- Rubini, Luisa 225
- Ryan, Judith 220
- Saathen, Friedrich 226
- Sablich, Sergio 61n., 226
- Sacerdoti, Gilberto 219
- Safranski, Rüdiger 28n., 32n.-33n., 226
- Sambo, Barbara 21n., 219
- Samuel, Richard 11n., 20n., 218
- Santoli, Vittorio 13n., 59n., 106n., 195n., 215-216
- Saul, Nicholas 51n., 226
- Schall, Sybille 54, 80n., 226
- Schanzer, Elena 12n., 157n., 224
- Schieb, Roswitha 191n., 226
- Schlegel, A.W. 20n., 196, 196n.
- Schlegel, Friedrich 9n., 58n., 99, 102-104, 102n.-103n., 114-116, 114n.-115n., 123, 126-127, 127n.
- Schleiden, K.A. 39n., 217
- Schmidt, Hartmut 156n., 227
- Schmitz-Emans, Monika 226
- Schneider, Frank 226
- Schneider, H.J. 94n., 165n., 223, 226
- Schosslar, Anton 217
- Schreiber, A.W. 116n., 116
- Schröder-Devrient, Wilhelmine 71n.
- Schubart, C.F.D. 14, 84-86, 85n.
- Schubert, Franz 9, 10n., 12, 14-15, 42n., 47, 54, 59, 61-66, 61n., 63n., 66n.-68n., 69-77, 71n.-80n., 79-80, 82-83, 85, 85n.-86n., 88, 90-96, 90n.-93n., 95n.-97n., 98-100, 101n.-103n., 104-109, 106n.-107n., 109n.-111n., 111-120, 114n.-117n., 123-126, 125n.-129n., 128-129, 131-140, 131n.-132n., 134n.-147n., 143-145, 148-149, 149n., 151-153, 151n., 153n., 155n.-158n., 160n., 162n.-166n., 168n., 170n.-177n., 171, 177, 179n.-181n., 183-185, 183n., 185n., 187n.-197n., 194-196, 202n.-203n., 203-205, 209, 209n.-210n., 212n., 213-214, 217-228
- Schüddekopf, Carl 58n., 216
- Schulze, Joachim 226
- Schulz, Gerhard 218
- Schulz, Reinhard 226
- Schwab, Gustav 168n., 167
- Schwab, H.W. 227
- Schwandt, Christoph 57n., 216
- Schweikert, Uwe 63n., 222
- Scuyler, Philip 217
- Seebass, Tilman 79n., 226
- Seidl, J.G. 91n.
- Selbmann, Sibylle 26n., 41n., 227
- Serpa, Franco 54n., 113n., 219
- Serpieri, Alessandro 202n., 219
- Shakespeare, William 202n., 202, 219
- Silvestri Stevan, Giovanna 21n., 25n., 219
- Sloterdijk, Peter 26n., 227
- Sorcinelli, Paolo 227
- Spaini, Alberto 13n., 28n., 35n., 37n.-38n., 40n., 42n.-43n., 63n.-64n., 82n., 89n., 107n., 131n., 144n., 174n., 192n., 197n.-198n., 214n., 215

- Sprau, Kilian 63n., 66n., 74n.,
 100n., 108n., 111n., 116n.-
 117n., 121n., 124n., 132n.,
 143n., 148n., 156n., 220
 Sprawson, Charles 44, 45n., 227
 Stahmer, K.H. 63n., 66n., 74n.,
 100n., 108n., 111n., 116n.-
 117n., 121n., 124n., 132n.,
 143n., 148n., 156n., 220
 Starobinski, Jean 227
 Stein, Charlotte von 45n.
 Steiner, Stefanie 63n., 222
 Stock, Hermann 176n., 217
 Stoffer, Hellmut 227
 Straalen, Berendina van 51n., 225
 Stuby, A.M. 227

 Tabucchi, Antonio 23n., 225
 Tadday, Ulrich 56n., 227
 Teti, Vito 227
 Thalmann, Albert 176n., 219
 Theweleit, Klaus 227
 Tieck, Ludwig 9, 9n., 219
 Tiedemann, Rolf 156n., 219
 Traverso, Leone 34n., 215
 Treder, Uta 86n., 163n., 223
 Trunz, Erik 13n., 172n., 199n., 215-216

 Uhde, Jürgen 227

 Vago, Amalia 195n., 216

 Valente, Valentina 47n., 50n., 65n.,
 67n.-68n., 70n., 72n., 75n.-76n.,
 78n., 83n., 85n.-86n., 88n., 91n.,
 98n.-100n., 106n.-107n., 109n.-
 110n., 117n., 119, 122n., 125n.,
 127n.-128n., 131n.-132n., 136n.,
 138n.-139n., 142n., 144n.-145n.,
 147n., 149n., 151n., 153n.,
 156n.-158n., 160n., 162n., 164n.,
 166n., 168n., 170n.-171n., 173n.-
 175n., 181n., 186n., 188n.-196n.,
 202n., 215

 Valentin, Erich 80n., 218
 Valeri, Diego 13n., 34n., 36n., 106n.,
 216
 Valesi, Aurelio 23n., 50n., 81n., 225
 Vivarelli, Vivetta 221
 Vollmann, Rolf 10n., 138n., 193n.,
 211n., 218, 222
 von Bruchmann, Franz 72
 von Collin, Matthäus 125n., 125
 von Quandt, J.G. 156n.
 von Salis-Seewis, J.G.F. 109n.
 von Stolberg, F.L. 46-47, 68
 Voss, Egon 54n., 113n., 219

 Wackenroder, W.H. 11-12, 11n.-
 12n., 14, 17, 54-58, 56n., 59n.,
 60, 96, 160, 163-164, 164n., 214,
 219
 Wackerl, Georg 12n., 216
 Wagner, Richard 9, 54, 54n., 113n.,
 176n., 219
 Walser, Martin 199n., 216
 Walwei-Wiegelmann, Hedwig 156n.,
 227
 Wellbery, D.E. 220
 West, Ewan 227
 Wetzel, Heinz 135n., 227
 Wieland, Renate 227
 Wigmore, Richard 67n., 114n.-117n.,
 119, 125n., 127n.-128n., 131n.,
 219
 Wildberger, Jaques 137n., 227
 Wilke, Sabine 227
 Wittkop, Christiane 180n., 227
 Wölfel, Kurt 178n., 215
 Wolf, E.K. 79n., 226

 Youens, Susan 77n., 79, 79n., 228

 Zagari, Bianca 193n., 215
 Zagari, Luciano 193n., 215
 Zanchi, Sandro 66n., 225
 Zaniboni, Eugenio 59n., 216
 Zenck, Martin 228

BIBLIOGRAFIA

Letteratura primaria

- Baudelaire Charles, *Les fleurs du mal* (1857), in Id., *Œuvres complètes*, vol. VIII, t. 1, édition de Claude Pichois, Gallimard, Paris 1996. Trad. it. e cura di Luigi de Nardis, *I fiori del male*, in Charles Baudelaire, *I fiori del male. I relitti. Supplemento ai Fiori del male*, saggio introduttivo di Erich Auerbach, con testo a fronte, Feltrinelli, Milano 1964.
- Brentano Clemens, *Des Antonius von Padua Fischpredigt* (1806), in Clemens Brentano, Achim Arnim, *Des Knaben Wunderhorn*, Bd. I, Reclam, Stuttgart 1993, pp. 31-32. Trad. it. di Erick Battaglia, *La predica ai pesci di Sant'Antonio da Padova*, in Valentina Valente (a cura di), *Il libro dei Lieder. Con il testo tedesco a fronte e 45 tavole fuori testo. 1111 poesie tradotte off-line da Erik Battaglia*, Analogon, Milano 2014, pp. 146-147.
- Büchner Georg, *Lenz* (1839), hrsg. von Joseph Kiermeier-Debre, Deutscher Taschenbuch Verlag, München 1984. Trad. it. e cura di Giorgio Dolfini, *Lenz*, Adelphi, Milano 1989.
- Cammarano Salvatore, Donizetti Gaetano, *Lucia di Lammermoor*, in Piero Mioli (a cura di), *Il grande libro dell'opera lirica. I cento migliori libretti della tradizione operistica*, Newton Compton, Roma 2001, pp. 628-623.
- Canetti Elias, *Die Komödie der Eitelkeit* (1950), in Id., *Dramen*, Fischer, Frankfurt am Main 1999, pp. 75-184. Trad. it. di Bianca Zagari, *La commedia della vanità*, prefazione di Claudio Magris, con uno scritto di Luciano Zagari, Einaudi, Torino 1975.
- Eichendorff Joseph von, *Gesammelte Werke in zwei Bänden*, hrsg. von H.J. Meinrths, Bd. I, *Einleitung Gedichte*, C. Bertelsmann Verlag, München 1959.
- Fontane Theodor, *Effi Briest* (1896), mit ein Nachwort von Kurt Wölfel, Reclam, Stuttgart 1969.
- Goethe J.W. von, *Die Leiden des jungen Werther* (1774), in Id., *Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*, Textkritisch durchgesehen und kommentiert von Erich Trunz, Bd. VI, *Romane und Novellen I*, Deutscher Taschenbuch Verlag, München 2000, pp. 7-124. Trad. it. di Alberto Spaini, *I dolori del giovane Werther*, Einaudi, Torino 1943.
- *Torquato Tasso* (1790), in Id., *Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*, Textkritisch durchgesehen und kommentiert von Erich Trunz, Bd. V, *Dramatischen Dichtungen III*, hrsg. von Josef Kunz, Deutscher Taschenbuch Verlag, München 2000, pp. 499-577. Trad. it. di Leone Traverso, *Torquato Tasso*, in J.W. von Goethe, *Opere*, a cura di Vittorio Santoli, Sansoni, Firenze 1970, pp. 203-245.

- , *Römische Elegien* (1795), in Id., *Erotische Gedichte: Gedichte, Skizzen und Fragmente*, hrsg. von Andreas Ammer, Insel Verlag, Frankfurt am Main 1991, pp. 45-69. Trad. it. e cura di Roberto Fertonani, *Elegie romane*, Mondadori, Milano 1979.
- , *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1796), in Id., *Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*, Textkritisch durchgesehen und kommentiert von Erich Trunz, Bd. VII, Deutscher Taschenbuch Verlag, München 2000. Trad. it. di Isabella Bellingacci, *Gli anni di apprendistato di Wilhelm Meister*, con un saggio di Giuliano Baioni e uno scritto di Martin Walser, Mondadori, Milano 2013.
- , *Faust. Der Tragödie erster Teil* (1808), Reclam, Stuttgart 1984. Trad. it. di Andrea Casalegno, *Faust*, in J.W. von Goethe, *Faust. Urfaust*, introduzione di Gert Matenklott, prefazione di Erich Trunz, traduzione, note e commenti di Andrea Casalegno, testo originale a fronte, Garzanti, Milano 1990, pp. 2-409.
- , *Italienische Reise* (1816-1817), Insel Verlag, Frankfurt am Main-Leipzig 1976. Trad. it. di Eugenio Zaniboni, *Viaggio in Italia*, in J.W. von Goethe, *Opere*, a cura di Vittorio Santoli, Sansoni, Firenze 1970, pp. 247-545.
- , *Dichtung und Wahrheit* (1833), in Id., *Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*, Textkritisch durchgesehen und kommentiert von Erich Trunz, Bd. X, *Autobiografische Schriften II*, hrsg. von Erich Trunz, Deutscher Taschenbuch Verlag, München 2000.
- , *Gedichte in zeitlicher Folge*, hrsg. von Nicolai Heinz, Insel Verlag, Frankfurt am Main 1982. Trad. it. e cura di Vanna Massarotti Piazza, *Poesie*, in Ead. (a cura di), *Lieder. Testi originali e traduzioni*, prefazione di Claudio Magris, testi introduttivi di Giuseppe Bevilacqua, Martin Just, Garzanti, Milano 1982, pp. 41-84.
- , *Gedichte und Epen I*, in Id., *Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*, Textkritisch durchgesehen und kommentiert von Erich Trunz, Bd. I, Deutscher Taschenbuch Verlag, München 2000. Trad. it. di Diego Valeri, *Poesie*, in J.W. von Goethe, *Opere*, a cura di Vittorio Santoli, Sansoni, Firenze 1970, pp. 1197-1381.
- Herder J.G., *Plastik. Einige Wahrnehmungen über Form und Gestalt aus Pygmalions bildendem Träume*, Hartknoch, Leipzig 1778.
- , *Journal meiner Reise im Jahr 1796* (1846), hrsg. von Katharina Mommsen, unter Mitarbeit von Momme Mommsen und Georg Wackerl, Reclam, Stuttgart 2002.
- Heine Heinrich, *Buch der Lieder* (1827), hrsg. von Bernd Kortländer, Reclam, Stuttgart 1994. Trad. it. di Amalia Vago, *Il Libro dei canti*, introduzione di Vittorio Santoli, Einaudi, Torino 1983.
- , *Briefe, erste Gesamtausgabe nach den Handschriften* (1949), Bd. I, *Briefe*, hrsg. von Friedrich Hirt, Kupferberg, Mainz 1950, pp. 269-271.
- , *Sämtliche Schriften*, hrsg. von Günter Häntzschel, Bd. II, *Seetzen, Ulrich Jasper: Sämtliche gedruckte Schriften*, Carl Hanser, München 1969.
- Heinse Wilhelm, *Tagebuch einer Reise nach Italien* (1783), hrsg. von Christoph Schwandt, Insel Verlag, Frankfurt am Main-Leipzig 2002.
- , *Am Rheinfall von Schaffhausen. An Johann Wilhelm Ludwig Gleim, 15. August 1780*, in Id., *Sämtliche Werke*, hrsg. von Carl Schüddekopf, Bd. IX, *Briefe. Erster Band. Bis zur italiänischen Reise*, Insel Verlag, Frankfurt am Main-Leipzig 1910.
- Hesse Hermann, *Siddharta* (1922), hrsg. und mit einem Nachwort von Volker Michels, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2007. Trad. it. di Massimo Mila, *Siddhartha*, Frassinelli, Torino 1962.
- Hoffmann E.T.A., *Ritter Gluck. Erinnerung aus dem Jahre 1809*, in Id., *Werke*, Bd. I, *Fantasia- und Nachtstücke* (1816-1817), hrsg. von Walter Müller-Seidel, Winkler, München 1960, pp. 14-24. Trad. it. di Carlo Pinelli, *Il cavaliere Gluck*, in E.T.A. Hoffmann, *Romanzi e racconti*, a cura di Carlo Pinelli, Einaudi, Torino 1969, pp. 9-18.

- Hölderlin Friedrich, *Gedichte* (1963), in Id., *Werke, Briefe, Dokumente*, Ausgewählt und mit einem Nachwort versehen von Wickler, München 1990, pp. 1-216. Trad. it. di Luigi Reitani, *Tutte le liriche*, Mondadori, Milano 2001.
- Ibsen Henrik, *Peer Gynt. Et dramatisk digt*, Norwegisch-Deutsch, Zweisprachige Ausgabe, Ondefo-Verlag, Hagenow 1867; trad. ted. di Hermann Stock, *Peer Gynt*, Reclam, Stuttgart 1953.
- Jean Paul, *Hesperus oder 45 Hundposttage* (1795), in Id., *Werke*, Bd. I, hrsg. von Norbert Miller, Carl Hanser, München 1975, pp. 471-1236.
- Kafka Franz, *Tagebücher. In der Fassung der Handschrift* (1909-1912, Bd. 1; 1912-1914, Bd. 2), hrsg. von H.-G. Koch, Michael Müller, Malcolm Paasley, Fischer, Frankfurt am Main 1990. Trad. it. di Ervino Pocar, *Diari*, Mondadori, Milano 1977.
- , *Auf der Galerie* (1919), in Id., *Ein Landarzt und andere Prosa*, hrsg. von Michael Müller, Reclam, Stuttgart 1995, pp. 174-175. Trad. it. di Ervino Pocar, *In loggione*, in Franz Kafka, *Racconti*, Mondadori, Milano 1973, pp. 233-234.
- Kerner Justinus, *Fünfzig Gedichte der Romantik* (1813), hrsg. von Dietrich Bode, Reclam, Stuttgart 2001.
- Klopstock F.G., *Die Frühlingsfeier* (1771), in Id., *Ausgewählte Werke*, hrsg. von K.A. Schleiden, Carl Hanser Verlag, München 1962, pp. 39-40.
- Leitner C.G.R. von, *Gedichte*, hrsg. von Anton Schlossar, Philipp Reclam, Leipzig 1909.
- Luthers Martin, *Der Psalter*, in *Die Bibel. Nach Martin Luthers Übersetzung, neu bearbeitet*, Deutsche Bibelgesellschaft, Stuttgart 1985, pp. 1035-1207. Trad. it. e commento di Guido Ceronetti, *Il libro dei Salmi*, Adelphi, Milano 1985.
- Mann Thomas, *Der Tod in Venedig* (1912), in Id., *Sämtliche Erzählungen in vier Bänden*, Bd. I, Fischer, Frankfurt am Main 2002, pp. 463-516. Trad. it. di Emilio Castellani, *La morte a Venezia*, Mondadori, Milano 1955.
- , *Doktor Faustus* (1947), Fischer, Frankfurt am Main 1965. Trad. it. di Ervino Pocar, *Doctor Faustus*, introduzione di Lavinia Mazzucchetti, Mondadori, Milano 1949.
- Mayrhofer Johann, *Johann Mayrhofer's (des Freundes v. Franz Schubert) "Gedichte, Wien, Bey Friedrich Volke 1824"*, hrsg. von M.M. Rabenlechner, Wiener Bibliophilen-Gesellschaft, Wien 1938.
- Motte Fouqué Friedrich de la, *Undine* (1811), Reclam, Stuttgart 2001. Trad. it. di Diana Dell'Omodarme, *Ondina*, in Giuseppe Bevilacqua (a cura di), *I romantici tedeschi*, vol. I, Rizzoli, Milano 1995, pp. 951-1042.
- Müller Wilhelm, *Sieben und siebenzig Gedichte aus den hinterlassenen Papieren eines reisenden Waldhornisten*, Christian Georg Ackermann, Dessau 1824.
- , *Gedichte. Gesamtausgabe mit einer biographischen Einleitung und einem Vorwort* (1826), hrsg. von Curt Müller, Philipp Reclam Junior, Leipzig 1894.
- , *Rom, Römer und Römerinnen* (1820), hrsg. von Wulf Kirsten, Rütten und Loening, Berlin 1978.
- , *Diary and Letters. With Explanatory Notes and a Biographical Index*, ed. by Philip Scuyler, James Taft Hatfield, Chicago 1903.

- , *Werke, Tagebücher, Briefe*, hrsg. von Maria-Verena Leistner, Gatzka, Berlin 1994.
- Müller Wilhelm, Schubert Franz, *Die schöne Müllerin. Die Winterreise*, Nachwort von Rolf Vollmann, Reclam, Stuttgart 2001.
- Nietzsche Friedrich, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (1872), mit einem Nachwort von Hermann Glockner, Reclam, Stuttgart 1993. Trad. it. di Sossio Giametta, *La nascita della tragedia*, Adelphi, Milano 1978.
- , *Die fröhliche Wissenschaft* (1882), in Id., *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, Bd. III, *Morgenröte. Idyllen aus Messina. Die fröhliche Wissenschaft*, Deutscher Taschenbuch Verlag, München 1980, pp. 7-274. Trad. it. di Ferruccio Masini, Mazzino Montinari, *La Gaia Scienza*, in Friedrich Nietzsche, *Opere*, edizione italiana diretta da Giorgio Colli, Mazzino Montinari, vol. V, t. 2, Adelphi, Milano 1965.
- , *Also sprach Zarathustra* (1891), in Id., *Werke in drei Bänden*, Bd. I, Carl Hanser, München 1977, pp. 275-562. Trad. it. di Giorgio Colli, Mazzino Montinari, *Così parlò Zarathustra*, in Friedrich Nietzsche, *Opere*, edizione italiana diretta da Giorgio Colli, Mazzino Montinari, vol. VI, t. 1, Adelphi, Milano 1973.
- Novalis, *Chemische Hefte* (1798), in Id., *Schriften. Historisch-kritische Ausgabe*, hrsg. von Paul Kluckhohn, Richard Samuel, Mitarbeit von Heinz Ritter, Gerhard Schulz, Bd. III, *Das Philosophische Werk II*, Kohlhammer, Stuttgart 1960, pp. 34-94.
- , *Hymnen an die Nacht* (1800), in Id., *Gedichte. Die Lehrlinge zu Sais*, hrsg. von Johannes Mahr, Reclam, Stuttgart 1984, pp. 266-281. Trad. it. di Giovanna Bemporad, *Inni alla notte*, in Novalis, *Inni alla notte. Canti spirituali*, introduzione di Ferruccio Masini, Garzanti, Milano 1986, pp. 2-36.
- , *Die Lehrlinge zu Sais* (1802), in Id., *Gedichte. Die Lehrlinge zu Sais*, hrsg. von Johannes Mahr, Reclam, Stuttgart 1984, pp. 61-102. Trad. it. di Ervino Pocar, *Gli adepti di Sais*, in Novalis, *Opere*, a cura di Giorgio Cusatelli, Ugo Guanda Editore, Milano 1982, pp. 97-128.
- , *Gedichte* (1802), in Id., *Gedichte. Die Lehrlinge zu Sais*, hrsg. von Johannes Mahr, Reclam, Stuttgart 1984, pp. 3-60, 103-182.
- , *Heinrich von Ofterdingen* (1802), hrsg. von Joseph Kiermeier-Debre, Deutscher Taschenbuch Verlag, München 1997. Trad. it. di Tommaso Landolfi, *Enrico di Ofterdingen*, in Novalis, *Opere*, a cura di Giorgio Cusatelli, Ugo Guanda Editore, Milano 1982, pp. 129-268.
- , *Die Christenheit oder Europa* (1826), Reclam, Stuttgart 1996. Trad. it. di Ervino Pocar, *Il cristianesimo o l'Europa*, in Novalis, *Opere*, a cura di Giorgio Cusatelli, Ugo Guanda Editore, Milano 1982, pp. 563-582.
- , *Werke, Tagebücher und Briefe*, Bd. I, *Das dichterische Werk, Tagebücher und Briefe*, hrsg. von Hans-Joachim Mähl, Richard Samuel, Hanser Verlag, München 1978, pp. 656-657.
- Rilke R.M., *Poesie (1907-1926)*, edizione con testo a fronte a cura di Andreina Lavagetto, trad. it. di Giacomo Cacciapaglia, Anna Lucia Giavotto Künkler, Einaudi, Torino 2000 (ed. orig. R.M. Rilke, *Die Laute*, in Id., *Neue Gedichte. Anderer Teil*, Insel Verlag, Leipzig 1918).
- Schlegel Friedrich, *Literarische Notizen 1789-1801. Literary Notebooks* (1957), hrsg. von Hans Eichner, Ullstein, Frankfurt am Main 1980.
- Schubert Franz, *Briefe, Tagebuchnotizen, Gedichte*, hrsg. von Erich Valentin, Diogenes, Zürich 1997.

- , *The Complete Song Texts. Texts of the Lieder and Italian Songs, with English Translations*, ed. by Richard Wigmore, Hyperion, London 2005.
- Shakespeare William, *Amleto / Hamlet*, traduzione e cura di Alessandro Serpieri, edizione con testo a fronte, Marsilio, Venezia 1997.
- Tieck Ludwig, *Franz Sternbalds Wanderungen (1798)*, hrsg. von Alfred Anger, Reclam, Stuttgart 1994.
- Wackenroder W.H., *Phantasien über die Kunst (1799)*, hrsg. von Wolfgang Nehring, Reclam, Stuttgart 2005. Trad. it. di Elena Agazzi, *Fantasia sull'arte*, in W.H. Wackenroder, *Opere e lettere. Scritti di arte, estetica e morale*, a cura di Elena Agazzi, traduzioni, apparati critici e note di Elena Agazzi, Federica La Manna, Andrea Benedetti, Bompiani, Milano 2014, pp. 329-557.
- Wagner Richard, *Tristan und Isolde. Textbuch mit Varianten der Partitur (1865)*, hrsg. von Egon Voss, Reclam, Stuttgart 2003. Trad. it. di Franco Serpa, *Tristano e Isotta*, programma di sala della stagione lirica 1988-1989, Teatro Comunale di Firenze.
- , *Das Rheingold. Der Ring des Nibelungen (1869)*, Dieser Opernführer verfasst und hrsg. von Kurt Pahlen unter Mitarbeit von Rosemarie König. Die Diskographie Würde von Albert Thalmann Zusammenestellt, Schott, Mainz 1999.

Letteratura critica

- Adorno T.W., *Schubert (1928)*, in Id., *Gesammelte Schriften*, Bd. XVII, *Musikalische Schriften IV. Moments musicaux. Impromptus*, hrsg. von Rolf Tiedemann, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1982, pp. 60-87.
- Auden W.H., *The Enchafed Flood: Or the Romantic Iconography of the Sea*, Random House, New York 1950. Trad. it. e cura di Gilberto Sacerdoti, *Gl'irati flutti*, Arsenal, Venezia 1987.
- Bachelard Gaston, *La formation de l'esprit scientifique. Contribution à une psychanalyse de la connaissance objective*, J. Vrin, Paris 1938. Trad. it. di Enrico Castelli Gattinara, *La formazione dello spirito scientifico. Contributo a una psicoanalisi della conoscenza oggettiva*, Cortina, Milano 1995.
- , *La psychanalyse du feu (1938)*, Gallimard, Paris 2011. Trad. it. di Giovanna Silvestri Stevan, Antonio Pellegrino, *L'Intuizione dell'istante. La Psicoanalisi del fuoco*, introduzione di Jean Lescuré, revisione di Barbara Sambo, Edizioni Dedalo, Bari 2010.
- , *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière (1942)*, José Corti, Paris 1993. Trad. it. di Marta Cohen Hems, Anna Chiara Peduzzi, *Psicoanalisi delle acque. Purificazione, morte e rinascita*, Red edizioni, Como 1992.
- , *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, J. Corti, Paris 1943. Trad. it. di Marta Cohen Hems, *Psicoanalisi dell'aria*, Red edizioni, Milano 2007.
- , *La terre et les rêveries de la volonté (1948)*, J. Corti, Paris 2005. Trad. it. di Mariella Citterio, Anna Chiara Peduzzi, *La terra e le forze. Le immagini della volontà*, Red edizioni, Milano 1989.
- , *La terre et les rêveries du repos (1948)*, Gallimard, Paris 2005. Trad. it. di Mariella Citterio, Anna Chiara Peduzzi, *La terra e il riposo. Un viaggio tra le immagini dell'intimità*, Red edizioni, Milano 2007.

- Badt Kurt, *Wolkenbilder und Wolkengeschichte der Romantik*, de Gruyter, Berlin 1960.
- Baioni Giuliano, *Il giovane Goethe*, Einaudi, Torino 1996.
- Barthes Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, Seuil, Paris 1977. Trad. it. di Renzo Guidieri, *Frammenti di un discorso amoroso*, Einaudi, Torino 1979.
- , *L'obvie et l'obtuse. Essais critiques III* (1964), Seuil, Paris 1992. Trad. it. di Giovanni Bottioli, *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III*, Einaudi, Torino 1985.
- Bauer Moritz, *Johann Mayrhofer*, «Zeitschrift für Musikwissenschaft», V, 2, 1922-1923, pp. 79-99.
- Baumann Lutz, *Gaston Bachelards materialistischer Transzendentalismus*, Lang, Frankfurt am Main-Bern-New York 1987.
- Bauni Axel, Oehlmann Werner, Sprau Kilian, Stahmer Klaus Hinrich (Hrsgg.), *Reclams Liedführer* (1976), Reclam, Stuttgart 2008.
- Beguïn Albert, *L'Âme romantique et le rêve: essai sur le romantisme allemand et la poésie française*, Éditions des Cahiers du Sud, Marseille 1937. Trad. it. di Ulrico Pannuti, *L'anima romantica e il sogno. Saggio sul romanticismo tedesco e la poesia francese*, Il Saggiatore, Milano 1967.
- Berkenbusch Gisela, *Zum Heulen. Kulturgeschichte unserer Tränen*, Transit, Berlin 1985.
- Bevilacqua Giuseppe, *Introduzione al Lied come genere letterario*, in Vanna Massarotti Piazza (a cura di), *Lieder. Testi originali e traduzioni*, prefazione di Claudio Magris, testi introduttivi di Giuseppe Bevilacqua, Martin Just, Garzanti, Milano 1982, pp. IX-XIV.
- Blumenberg Hans, *Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher* (1979), Suhrkamp, Frankfurt am Main 1997.
- , *Die Sorge geht über den Fluß*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1987.
- , *Quellen, Ströme, Eisberge. Beobachtungen an Metaphern*, hrsg. von Ulrich von Bülow, Dorit Krusche, Suhrkamp, Berlin 2012.
- Blum-Heisenberg Barbara, *Die Symbolik des Wassers. Baustein der Natur-Vielfalt der Bedeutung*, Kösel, München 1988.
- Bodendorff Werner (Hrsg.), *Franz Schubert – die Texte seiner einstimmig und mehrstimmig komponierten Lieder und ihre Dichter*, Bd. I, Hildesheim, Zürich-New York-Olms 2006.
- Bonaparte Marie, *Edgar Allan Poe. Étude psychanalytique*, préface de Sigmund Freud, Denoël, Paris 1933. Trad. it. di Antonio Ciocca, Sergio De Risio, *Edgar Allan Poe. Studio Psicoanalitico*, Newton Compton, Roma 1976, 2 voll.
- , *La légende des eaux sans fond*, «Revue Française de Psychoanalyse», XIV, 1, 1950, pp. 164-173.
- Bortolotto Mario, *Introduzione al Lied romantico* (1962), Adelphi, Milano 1984.
- Bostrige Ian, *Schubert's Winter Journey. Anatomy of an Obsession*, Alfred A. Knopf, New York 2015. Trad. it. di Valeria Gorla, *Il viaggio d'inverno di Schubert. Anatomia di un'ossessione*, Il Saggiatore, Milano 2015.
- Bozzetti Elmar, „Am Brunnen vor dem Tore...“. *Die Befreiung eines Liedes aus dem Klischee des Idyllischen*, «Zeitschrift für Musikpädagogik», XVIII, 7, 1982, pp. 36-43.
- Böhme Hartmut (Hrsg.), *Kulturgeschichte des Wassers*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1988.
- Bredemeyer Ute, Lange Christiane (Hrsgg.), *Kunst kann die Zeit nicht formen: 1. Internationale Wilhelm Müller-Konferenz, Berlin, 1994*, Internationale Wilhelm-Müller-Gesellschaft, Berlin 1996.
- Brinkmann Reinhold, *Schuberts politische Landschaft*, in D.E. Wellbery, Judith Ryan, H.U. Gumbrecht et al. (Hrsgg.), *Eine neue Geschichte der Deutschen Literatur*, Berlin UP, Köln 2007, pp. 681-687.

- Brodskij Iosif, *Fondamenta degli incurabili* (1989), traduzione di Gilberto Forti, Adelphi, Milano 1991.
- Bruce Lincoln, *Waters of Memory, Waters of Forgetfulness*, «Fabula», XXIII, 1, 1982, pp. 19-34.
- Büchner Georg, *Woyzeck* (1879), in Id., *Leonce und Lena. Dantons Tod. Woyzeck*, Fischer Bücherei, Frankfurt am Main 1962, pp. 100-160.
- Budde Elmar, *Schuberts Liederzyklen. Ein musikalischer Werkführer* (2003), C.H. Beck, München 2012.
- Bulcão Marly (ed.), *Bachelard: razão e imaginação*, Universidade Estadual de Feira Santana, Feira Santana 2005.
- , *Bachelard. Lautréamont et Caillois dinanzi alle linee di forza dell'immaginazione*, «Bachelardiana», II, 4, 2007, pp. 19-28.
- , *Bachelard. Un regard brésilien*, entretiens et présentation de Jean-Luc Pouliquen, préface de François Dagognet, l'Harmattan, Paris-Budapest-Kinshasa 2007.
- , *Promenade brésilienne dans la poétique de Gaston Bachelard*, préface de François Dagognet, l'Harmattan, Paris 2010.
- Caillois Roger, *L'écriture des pierres*, Skira-Flammarion, Paris 1970. Trad. it. di Carla Coletti, *La scrittura delle pietre*, Marietti, Genova 1986.
- Cappelletto Sandro, *Franz Schubert. L'ultimo anno. Da straniero inizio il cammino*, Accademia Perosi, Biella 2014.
- Carson Rachel, *Il mare intorno a noi*, Casini, Roma 1952.
- Chiore Valeria, *Il poeta, l'alchimista, il demone. La dottrina tetraivalente dei temperamenti poetici di Gaston Bachelard*, prefazione di Jean Libis, Il Melangolo, Genova 2004.
- Chochlow J.N., *Zur Frage vom Verhältnis der Musik und des poetischen Textes in Schuberts Liedern*, in Otto Brusatti (Hrsg.), *Bericht. Schubert-Kongress. Wien 1978*, veranstaltet von der österreichischen Gesellschaft für Musikwissenschaft gemeinsam mit d. Wiener Festwochen. Im Auftrag der Österreichischen Gesellschaft für Musikwissenschaft, Akademische Drucks- und Verlagsanstalt, Graz 1979, pp. 353-362.
- Collini Patrizio, *Wanderung. Il viaggio dei romantici* (1993), Feltrinelli, Milano 1996.
- , *Iconolatria e iconoclastia nella letteratura romantica*, Pacini, Pisa 2004.
- , *Der Leiermann di Wilhelm Müller*, in Id., *Il marmo, la fontana, il precipizio. Poesie tedesche sull'Italia*, a cura di B.A. Kruse, Vivetta Vivarelli, Le Lettere, Firenze 2012, pp. 78-83.
- Colwell F.S., *Rivermen: A Romantic Iconography of the River and the Source*, McGill-Queen's UP, Kingston-Montreal-London 1989.
- Cottrell A.P. (ed.), *Wilhelm Müller's Lyrical Song-Cycles. Interpretations and Texts*, University of North Carolina Press, Chapel Hill 1970.
- Dahlhaus Carl, *Studien zu romantischen Symphonien*, «Jahrbuch des staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz», III, 1972, pp. 104-119.
- , *Europäische Romantik in der Musik*, Bd. II, Metzler, Weimar-Stuttgart 2007.
- Dahlhaus Carl, Norbert Miller (Hrsgg.), *Beziehungszauber. Musik in der modernen Dichtung*, Carl Hanser, München-Wien 1988.
- Danckert Werner, *Unehrliche Leute. Die verfeimten Berufe*, Francke, Bern-München 1963.
- Declodet Leopold, Delvaux Peter (Hrsgg.), *Wessen Strom? Ansichten vom Rhein*, Roldopi, Amsterdam-New York 2001.

- Deutsch O.E., *Schubert. Die Erinnerungen seiner Freunde* (1957), Breitkopf & Härtel, Leipzig-Paris-Wiesbaden 1983.
- Deutsch O.E., Aderhold Werner, *Franz Schubert. Deutsch-Verzeichnis. Studienausgabe*, Bärenreiter Verlag, Kassel 2013.
- De Villiers Marq, *Water: The Fate of Our Most Precious Resource*, McClelland & Stewart, Boston-New York 1999. Trad. it. di Simonetta Bertoncini, Francesca Guaraldo, *Acqua, storia e destino di una risorsa in pericolo*, Sperling & Kupfer, Milano 2003.
- Dierkmann Friedrich, *Franz Schubert. Eine Annäherung*, Insel Verlag, Frankfurt am Main-Leipzig 1996.
- Dürr Walther, „Ausweichungen ohne Sinn, Ordnung und Zweck“ – Zu Tonart und Tonalität bei Schubert, in E.W. Partsc (Hrsg.), *Franz Schubert - der Fortschrittliche? Analysen - Perspektiven - Fakten*, mit einem Geleitwort von Claudio Abbado, Schneider, Tutzing 1989, pp. 73-103.
- , *Sprache und Musik: Geschichte, Gattungen, Analysemodelle*, Bärenreiter, Kassel-Basel-London-New York-Prag 1994.
- Dürr Walther, Krause Andreas (Hrsgg.), *Schubert Handbuch. Ungekürzte Sonderausgabe* (1997), Bärenreiter-JB Metzler, Kassel-Hess 2010.
- Dürr Walther, Kube Michael, Schweikert Uwe, Steiner Stefanie, Kohlhäufel Michael, *Schubert-Liedlexikon*, Bärenreiter, Kassel-Basel-London-New York-Prag 2012.
- Dürhammer Ilja, Schlegel, Schelling und Schubert. *Romantische Beziehungen und Bezüge in Schuberts Freundeskreis*, «Schubert durch die Brille», XII, 16-17, 1996, pp. 55-93.
- , *Schuberts literarische Heimat. Dichtung und Literaturrezeption der Schubert-Freunde*, Böhlau, Wien-Köln-Weimar 1999.
- Einstein Alfred, *Schubert. Ein musikalisches Porträt*, Pan Verlag, Zürich 1952.
- , *Die Romantik in der Musik* (1950), mit einem Nachwort von Arnold Feil, Metzler, Stuttgart-Weimar 1992.
- Eisler Robert, *Der Fisch als Sexuelsymbol*, «Imago», III, 2, 1914, p. 14.
- Fabre Michel, *Bachelard educateur*, PUF, Paris 1995.
- , *Gaston Bachelard. La formation de l'homme moderne*, Hachette éducation, Paris 2001.
- Feil Arnold, *Franz Schubert. Die Schöne Müllerin. Winterreise*, mit einem Essay "Wilhelm Müller und die Romantik" von Rolf Vollmann, Reclam, Stuttgart 1975.
- Felicio V.L., *A imaginação simbólicas quatro elementos bachelandianos*, Editora da Universidade de São Paulo, São Paulo 1994.
- Ferenczi Sándor, *Versuch einer Genitaltheorie*, International Psychoanalytischer Verlag, Leipzig 1924. Trad. it. di Silvia Maggiulli, *Thalassa. Psicoanalisi delle origini della vita sessuale. Maschio e Femmine*, Astrolabio Ubaldini, Roma 1965.
- Fischer-Dieskau Dietrich, *Franz Schubert und seine Lieder* (1966), Insel Verlag, Frankfurt am Main 1999.
- , *Auf den Spuren der Schubertlieder. Werden, Wesen, Wirkung* (1971), Deutscher Taschenbuch Verlag, München 1996.
- (Hrsg.), *Texte Deutscher Lieder aus drei Jahrhunderten*, Deutscher Taschenbuch Verlag, München 2010.
- Frank Manfred, *Der kommende Gott. Vorlesungen über die neue Mythologie*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1982. Trad. it. di Flavio Cuniberto, *Il dio a venire. Lezioni sulla Nuova Mitologia*, introduzione di Sergio Givone, Einaudi, Torino 1994.

- Freud Sigmund, *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie* (1905), Sigmund Freud Ausgewählt und mit einem Nachwort von Alexander Mitscherlich, Fischer Bücherei, Frankfurt am Main-Hamburg 1961.
- , *Das Unbehagen in der Kultur* (1930), Reclam, Stuttgart 2010. Trad. it. di Enrico Ganni, *Il disagio nella civiltà*, a cura di Stefano Misture, Einaudi, Torino 2010.
- Fröhlich H.J., *Schubert*, Carl Hanser, München-Wien 1978. Trad. it. di Carla Becagli Calamai, *Franz Schubert*, a cura di Uta Treder, Studio Tesi, Pordenone 1990.
- Gad Gernot, *Wilhelm Müller. Selbstbehauptung und Selbstverleugnung*, Freie Universität Dissertation, Berlin 1989.
- Gagey Jaques, *Gaston Bachelard ou la conversion à l'imaginaire*, M. Rivière et Cie, Paris 1969.
- Georgiades Thrasybolus, *Schubert. Musik und Lyrik*, Vandenhoeck und Ruprecht, Göttingen 1967.
- Gerstenberg Walter, *Schubertiade. Anmerkungen zu einigen Liedern*, in Walter Gerstenberg, Jan LaRue, Wolfgang Rehm (Hrsgg.), *Festschrift Otto Erich Deutsch zum 80. Geburtstag am 5. September 1963*, Bärenreiter, Kassel-Basel-Paris-London-New York 1963, pp. 234-240.
- Gibbs C.H., „Komm geh mit mir“. *Schubert's Uncanny Erlkönig*, «19th Century Musik», XIX, 2, 1995, pp. 115-135.
- Goeres Achim, „Was will ich unter den Schläfern säumen?“ *Gedanken zu Schuberts „Winterreise“*, conferenza tenuta il 6.6.1998 a Zangberg, <www.goeres.de/textgrafik/winterreise.htm> (11/2017).
- Ginestier Paul, *Pour connaître la pensée de Bachelard*, Bordas, Paris 1968.
- Gramit David, *Schubert and the Biedermeier: The Aesthetics of Johann Mayrhofer's „He-liopolis“*, «Modern Language», 74, 1993, pp. 355-382.
- Gruber Gernot, *Schubert. Schubert? Leben und Musik*, Bärenreiter, Kassel-Basel-London-New York-Praha 2010.
- Gülke Peter, *Franz Schubert und seine Zeit*, Laaber Verlag, Laaber 2003.
- Hartung Günther, „Am Brunnen vor dem Tore...“ – *Rede über ein Lied von Milhelm Müller und Franz Schubert*, in Walter Dietze, Peter Goldammer (Hrsgg.), *Impulse. Aufsätze, Quellen, Berichte zur deutschen Klassik und Romantik*, Aufbau-Verlag, Berlin-Weimar 1981, pp. 250-267.
- Härtling Peter, *Schubert. Zwölf moments musicaux und ein Roman* (1992), Deutscher Taschenbuch Verlag, München 1996.
- , *Das wandernde Wasser. Musik und Poesie der Romantik. Salzburger Vorlesungen*, Radius-Verlag, Stuttgart 1994.
- Hendrik Birus, *Goethes Reisen in die Rhein-und Main-Gegenden*, «Goethe-Jahrbuch», CXX, 2003, pp. 157-166.
- Hinrichsen H.J., *Franz Schubert* (2011), C.H. Beck, München 2014.
- Honold Alexander, *Lied-Wandel. Zu Franz Schuberts Liederzyklen »Die Schöne Müllerin« und »Winterreise«*, in Axel Gellhaus, Christian Moser, H.J. Schneider (Hrsgg.),

- Kopflandschaften – Landschaftsgänge. Kulturgeschichte und Poetik des Spaziergangs*, Böhlau, Köln-Weimar-Wien 2007, pp. 161-184.
- Hörisch Jochen, „Fremd bin ich eingezogen“. *Die Erfahrung des Fremden und die fremde Erfahrung in der „Winterreise“*, «Athenäum, Jahrbuch für Romantik», I, 1991, pp. 41-67.
- Jäger Klaus, *Die Phänomenologie der poetischen Imagination bei Gaston Bachelard*, Lang, Frankfurt am Main-Berlin-Bern-Bruxelles-New York-Oxford-Wien 2009.
- Jolle Jonas, *The River and its Metaphors: Goethe's "Mahomets Gesang"*, «MLN-Modern Language Notes», CXIX, 3, 2004, pp. 431-450.
- Jung C.G., *Wandlungen und Symbole der Libido. Beiträge zur Entwicklungsgeschichte des Denkens* (1912), Deutscher Taschenbuch Verlag, München 1997.
- , *Archetypen* (1934), hrsg. von Lorenz Jung, Deutscher Taschenbuch Verlag, München 2001. Trad. it. di Elena Schanzer, *Gli archetipi e l'inconscio collettivo*, in C.G. Jung, *Opere*, edizione in nove volumi diretta da Luigi Aurigemma, vol. IX, t. 1, *Gli archetipi e l'inconscio collettivo*, Boringhieri, Torino 1980.
- Just Martin, *L'evoluzione del Lied da Haydn a Mozart fino ad Anton von Webern*, in Vanna Masarotti Piazza (a cura di), *Lieder. Testi originali e traduzioni*, prefazione di Claudio Magris, testi introduttivi di Giuseppe Bevilacqua, Martin Just, Garzanti, Milano 1982, pp. XV-XXVII.
- Károlyi Ottó, *Introducing Music*, Penguin, London 1965. Trad. it. di Giorgio Pestelli, *La grammatica della musica. La teoria, le forme e gli strumenti musicali*, Einaudi, Torino 2010.
- Kohlhäuf Michael, *Poetisches Vaterland, Dichtung und politisches Denken im Freundeskreis Franz Schuberts*, Bärenreiter, Kassel-Basel-London-New York-Paris 1999.
- Kramer Richard, *Schuberts Heine*, «19th Century Music», VIII, 8, 1985, pp. 7-31.
- Krebs Harald, *Tonart und Text in Schuberts Liedern mit abweichenden Schlüssen*, «Archiv für Musikwissenschaft», XLVII, 4, 1990, pp. 264-271.
- La Face Bianconi Giuseppina, *La casa del mugnaio. Ascolto e interpretazione della Schöne Müllerin*, Olschki, Firenze 2003.
- Langen August, *Der Wortschatz des deutschen Pietismus*, Max Niemeyer, Tübingen 1954.
- Lecourt Dominique, *Bachelard. Le jour et la nuit*, Bernard Grasset, Paris 1974.
- Lescure Jean, *Bachelard, Epistémologie, textes choisis par Dominique Lecourt* (1974), Presses Universitaires de France, Paris 1996.
- , *Un été avec Bachelard*, Luneau Ascot, Paris 1983.
- , *Bachelard aujourd'hui*, Clancier-Guénaud, Paris 1986.
- Libis Jean, *Gaston Bachelard un rationaliste romantique*, Éditions universitaires de Dijon, Dijon 1997.
- Lo Presti Carlo, *Franz Schubert. Il viandante e gli inferi. Trasformazione del mito nel Lied schubertiano*, Le Lettere, Firenze 1995.
- Lowen Alexander, *Bioenergetics* (1975), Penguin, London 1976. Trad. it. di Lucia Cornalba, *Bioenergetica*, Feltrinelli, Milano 2004.
- Lutz Tom, *Crying. The Natural and Cultural History of Tears*, W.W. Norton, New York-London 1999. Trad. it. di Gianni Pannofino, *Storia delle lacrime. Aspetti naturali e culturali del pianto*, Feltrinelli, Milano 2002.

- Magris Claudio, *Il mito asburgico nella letteratura austriaca moderna*, Einaudi, Torino 1963.
- , *Danubio*, Garzanti, Milano 1986.
- Malzew Helena, *Menschenmann und Wasserfrau. Ihre Beziehung in der Literatur der Deutschen Romantik*, Weißensee-Verlag, Berlin 2004.
- Mansuy Michel, *Gaston Bachelard et les éléments* (1965), José Corti, Paris 1967.
- Mari Alberto, Rubini Luisa, *Il mare e le sue leggende*, Mondadori, Milano 1988.
- Mauron Charles, *Sagesse de l'eau* (1945), Robert Laffont, Paris 1974.
- Maneglier Hervé, *Histoire de l'eau. Du mythe à la pollution*, François Bourin, Paris 1991.
Trad. it. di Silvia Accardi, *Storia dell'acqua*, SugarCo, Carnago 1994.
- Max Frank Reiner (Hrsg.), *Undinenzauber. Geschichten und Gedichte von Nixen, Nymphen und anderen Wasserfrauen* (1991), Einl. von Eckart Klessmann, Reclam, Stuttgart 2009.
- Mayer Andreas, *Der psychoanalytische Schubert. Eine kleine Geschichte der Deutungskonkurrenzen in der Schubert-Biographik, dargestellt am Beispiel des Textes „Mein Traum“*, «Schubert durch die Brille», V, 9, 1992, pp. 7-31.
- Michelet Jules, *La mer* (1861), Gallimard, Paris 1937. Trad. it. di Aurelio Valesi, *Il mare*, a cura di Jean Borie, con una nota di Antonio Tabucchi, Il Melangolo, Genova 1992.
- Miller Norbert, *Die ungeheure Gewalt der Musik. Goethe und seine Komponisten*, Carl Hanser, München 2009, pp. 40-41.
- Mittner Ladislao, *Storia della letteratura tedesca*, vol. I, *Dal pietismo al romanticismo*, Einaudi, Torino 1960.
- Moore Gerald, *The Schubert Song Cycles. With Thoughts on Performance*, Hamish Hamilton, London 1975. Trad. it. di Sandro Zanchi, *I cicli di Lieder di Schubert. Con pensieri sull'interpretazione*, Analogon, Asti 2013.
- Neumann Peter Horst, *Singend verkannt? Wilhelm Müller und das literarische Rezeptions-Dilemma der Sangverslyrik*, «Aurora. Jahrbuch der Eichendorff-Gesellschaft für die klassisch-romantische Zeit», XL, 1995, pp. 169-181.
- Ninck Martin, *Die Bedeutung des Wassers im Kult und Leben der Alten: eine Symbolgeschichtliche Untersuchung* (1921), Darmstadt Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1960.
- Padrutt Hanspeter, *Der epochale Winter. Zeitgemäße Betrachtungen* (1979), Diogenes, Zürich 1990.
- Parinaud André, *Gaston Bachelard* (1953), Flammarion, Mesnil-sur-l'Estrée 1996.
- Paumgartner Bernhard, *Franz Schubert* (1943), Atlantis Verlag, Zürich 1989.
- Perales J.G., *La voluptuosidad en los alambiques: el uso de términos químicos en la obra Die Lehrlinge zu Sais de Novalis*, «Ibérica», V, 6, 2003, pp. 135-143.
- Perrot Maryvonne, *Bachelard et la poétique du temps*, Peter Lang, Frankfurt am Main-Bern-New York 2000.
- Poggi Stefano, Bossi Maurizio (eds), *Romanticism in Science. Science in Europe, 1790-1840*, with the editorial assistance of Berendina van Straalen, Kluwer Academic, Dordrecht-London 1994.
- Pouliquen J.-L., *Gaston Bachelard ou le rêve des origines*, préface de Marly Bulcão, L'Harmattan, Paris 2007.
- Préclaire Madelaine, *Une poétique de l'homme. Essai sur d'imagination d'après l'œuvre de Gaston Bachelard*, Les Éditions Bellarmin, Montréal 1971.
- Prefumo Danilo, *Invito all'ascolto di Franz Schubert*, Mursia, Milano 1992.

- Rattalino Piero, *Storia del pianoforte. Lo strumento, la musica, gli interpreti*, Il Saggiatore, Milano 1982.
- Reininghaus Frieder, *Winterreise und Vormärz*, «Spuren. Zeitschrift für Kunst und Gesellschaft», 1, 1978, pp. 10-13.
- , *Schubert und das Wirtshaus. Musik unter Metternich* (1979), Oberbaum Verlag, Berlin 1980.
- Rémy Ludger, *Inwiefern Plus mal Plus ein Minus ergibt. Persönliche Betrachtungen eines Musikers zur „Winterreise“*, in Ute Bredemeyer, Christiane Lange (Hrsgg.), *Kunst kann die Zeit nicht formen. 1. Internationale Wilhelm Müller-Konferenz, Kongressbericht, Berlin 1994*, Internationale Wilhelm-Müller-Gesellschaft, Berlin 1996, pp. 168-173.
- Roebing Irmgard (Hrsg.), *Sehnsucht und Sirene. Vierzehn Abhandlungen zu Wasserphantasien*, Centaurus-Verlag-Ges., Pfaffenweiler 1992.
- Röhrich Lutz, *Wasserfrauen und Wassermänner*, «Märchenspiegel. Zeitschrift für internationale Märchenforschung und Märchenpflege», XXII, 2, 2011, pp. 22-40.
- Rothschild Thomas, *Winterreise und Liebesflug. Zeitgefühl und die Aktualität des Liedes*, «Musica», XXXIX, 4, 1985, pp. 370-372.
- Saathen Friedrich, *Wandererfantasie. Ein Schubertbuch*, mit Zeichnungen Moritz von Schwinds und anderen zeitgenössischen Darst., Ueberreute, Wien 1996.
- Sablich Sergio, *L'altro Schubert*, EDT, Torino 2002.
- Safranski Rüdiger, *Romantik. Eine deutsche Affäre* (2007), Hanser, Frankfurt am Main 2010.
- Saul Nicholas (Hrsg.), *Die Deutsche Literarische Romantik und die Wissenschaften*, Iudicium, München 1991.
- Schall Sybille, *Immer sauber Bleiben...: Eine Kulturgeschichte vom Bad und vom Baden*, Stapp Verlag, Berlin 1977.
- Schieb Roswitha, *Metaphernreflexion im Liederzyklus „Die Schöne Müllerin“*, in Ute Bredemeyer, Christiane Lange (Hrsgg.), *Kunst kann die Zeit nicht formen: 1. Internationale Wilhelm Müller-Konferenz, Berlin, 1994*, Internationale Wilhelm-Müller-Gesellschaft, Berlin 1996, pp. 329-335.
- Schlegel Friedrich, *Literarische Notizen 1789-1801. Literary Notebooks*, hrsg. von Hans Eichner, Ullstein, Frankfurt am Main 1980.
- Schmitz-Emans Monika, *Seetiefen und Seelentiefen. Literarische Spiegelungen innerer und äußerer Fremde*, Königshausen und Neumann, Würzburg 2003.
- Schneider Frank (Hrsg.), *Im Spiel der Wellen. Musik nach Bildern*, Prestel, München-London-New York 2000.
- Schneider H.J. (Hrsg.), *Der Rhein. Eine Reise mit Geschichten und Gedichten* (1966), Insel Verlag, Frankfurt am Main-Leipzig 1997.
- Schulz Reinhard, *Rückhaltlos neues Hören in die Stille – mit Seitenbetrachtungen zum Lied „Abschied“*, in Wolf Loeckle, Albrecht Roeseler (Hrsgg.), *Thema Musik live*, Bd. II, *Franz Schubert-heute?*, ConBrio Verlagsgesellschaft, Regensburg 1994, pp. 7-21.
- Schulze Joachim, *„O Bächlein meiner Liebe“: zu einem unheimlichen Motiv bei Eichendorff und Wilhelm Müller*, «Poetica», IV, 1971, pp. 215-223.
- Schwab H.W., *Sangbarkeit, Popularität und Kunstlied. Studien zu Lied und Liedästhetik der mittleren Goethezeit 1770-1814*, Bosse, Regensburg 1965.
- Seebass Tilman, *Classical and Romantic Principles in Schubert's Lieder „Auf dem See“ and „des Fischers Liebesglück“*, in E.K. Wolf, E.H. Roesner (eds), *Studies in Musical Sources and Styles. Essays in Honor of Jan LaRue*, A-R Editions, Madison 1990, pp. 481-504.

- Selbmann Sibylle, *Mythos Wasser. Symbolik und Kulturgeschichte*, Badenia-Verlag, Karlsruhe 1995.
- Sloterdijk Peter, *Weltfremdheit*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1993.
- Sorcinelli Paolo, *Storia sociale dell'acqua. Riti e culture*, Mondadori, Milano 1998.
- Sprawson Charles, *Haunts of the Black Masseur. The Swimmer as Hero*, Jonathan Cape, London 1992. Trad. it. di Gabriele Iannaccaro, Emanuela Muratori, *L'ombra del massaggiatore nero. Il nuotatore, questo eroe*, Adelphi, Milano 1995.
- Starobinski Jean, *Sur la chlorose*, «Romantisme. Revue du dix-neuvième siècle», XXXI, 11, 1981, pp. 113-130.
- Stoffer Hellmut, *Die Magie des Wassers. Eine Tiefenpsychologie und Anthropologie des Waschens, Badens und Schwimmens*, Hain, Meisenheim am Glan 1966.
- Stuby Anna Maria, *Liebe, Tod und Wasserfrau. Mythen des Weiblichen in der Literatur*, Westdeutscher Verlag, Wiesbaden 1992.
- Tadday Ulrich, „Und ziehe mich still in das Land der Musik, als in das Land des Glaubens, zurück“. *Zu den pietistischen Grundlagen der Musikanschauung Wilhelm Heinrich Wackenroders*, «Archiv für Musikwissenschaft», LVI, 2, 1999, pp. 101-109.
- Teti Vito (a cura di), *Storia dell'acqua. Mondi materiali e universi simbolici*, Donzelli, Roma 2003.
- Theweleit Klaus, *Männerphantasien*, vol. I, *Frauen, Fluten, Körper, Geschichte*, Verlag Roter Stern, Frankfurt am Main 1977.
- Uhde Jürgen, Wieland Renate, *Schubert. Späte Klaviermusik. Spuren ihrer inneren Geschichte*, Bärenreiter, Kassel-Basel-London-New York-Praha 2014.
- Walwei-Wiegelmann Hedwig (Hrsg.), *Goethes Gedanken über Musik. Eine Sammlung aus seinen Werken, Briefen, Gesprächen und Tagebüchern*, mit zahlreichen Abbildungen Insel Taschenbuch. erl. von Hartmut Schmidt, Insel Verlag, Frankfurt am Main 1985.
- West Ewan, *Schuberts Lieder im Kontext – Einige Bemerkungen zur Liedkomposition in Wien nach 1820*, «Schubert durch die Brille», 12, 1994, pp. 5-19.
- Wetzel Heinz, *Wilhelm Müller „Die Schöne Müllerin“ und „Die Winterreise“: Die Frage nach den Zusammenhängen*, «Aurora. Jahrbuch der Eichendorff-Gesellschaft für die klassisch-romantische Zeit», LIII, 1993, pp. 139-171.
- , *Wintereinsamkeiten bei Caspar David Friedrich und Wilhelm Müller*, «Aurora. Jahrbuch der Eichendorff-Gesellschaft für die klassisch-romantische Zeit», LV, 1995, pp. 183-216.
- , *Das volle Herz im Zwang der Reime. Zur Form in der Lyrik Wilhelm Müllers*, in *Kunst kann die Zeit nicht formen 1. Internationale Wilhelm Müller-Konferenz, Kongressbericht, Berlin 1994*, Internationale Wilhelm-Müller-Gesellschaft, Berlin 1996, pp. 122-140.
- Wildberger Jaques, *Verschiedene Schichten der musikalischen Wortdeutung in den Liedern Franz Schuberts*, «Schweizerische Musikzeitung», 109, 1996, pp. 4-9.
- Wilke Sabine, *Die Zähmung der grausamen Frau: Seelenlose Wasserkreaturen und ihre Welt des Imaginären*, «Text & Kontext», XXI, 1, 1998, pp. 145-171.
- Wittkop Christiane, *Polyphonie und Kohärenz. Wilhelm Müllers Gedichtzyklus „Die Winterreise“*, M und P Verlag, Stuttgart 1994.
- , *Orpheus im Winter-Zur poetologischen Bedeutung des Leiermanns in der „Winterreise“*, in *Kunst kann die Zeit nicht formen 1. Internationale Wilhelm Müller-Kon-*

ferenz, *Kongressbericht, Berlin 1994*, Internationale Wilhelm-Müller-Geschaft, Berlin 1996, pp. 141-154.

Youens Susan, *Schubert: Die Schöne Müllerin*, Cambridge UP, Cambridge 1992.

—, *Schubert's Poets and the Making of Lieder*, Cambridge UP, Cambridge 1996.

—, *Schubert's Late Lieder. Beyond the Song-Cycles*, Cambridge UP, Cambridge 2002.

Zenck Martin, *Die romantische Erfahrung der Fremde in Schuberts „Winterreise“*, «Archiv für Musikwissenschaft», XLIV, 2, 1987, pp. 141-160.

Opere pubblicate

*I titoli qui elencati sono stati proposti alla Firenze University Press dal
Coordinamento editoriale del Dipartimento di Lingue, Letterature e Studi Interculturali
e prodotti dal suo Laboratorio editoriale Open Access*

Volumi ad accesso aperto

(<<http://www.fupress.com/comitatoscientifico/biblioteca-di-studi-di-filologia-moderna/23>>)

- Stefania Pavan, *Lezioni di poesia. Iosif Brodskij e la cultura classica: il mito, la letteratura, la filosofia*, 2006 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 1)
- Rita Svandrik (a cura di), *Elfriede Jelinek. Una prosa altra, un altro teatro*, 2008 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 2)
- Ornella De Zordo (a cura di), *Saggi di anglistica e americanistica. Temi e prospettive di ricerca*, 2008 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 66)
- Fiorenzo Fantaccini, *W. B. Yeats e la cultura italiana*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 3)
- Arianna Antonielli, *William Blake e William Butler Yeats. Sistemi simbolici e costruzioni poetiche*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 4)
- Marco Di Manno, *Tra sensi e spirito. La concezione della musica e la rappresentazione del musicista nella letteratura tedesca alle soglie del Romanticismo*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 5)
- Maria Chiara Mocali, *Testo. Dialogo. Traduzione. Per una analisi del tedesco tra codici e varietà*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 6)
- Ornella De Zordo (a cura di), *Saggi di anglistica e americanistica. Ricerche in corso*, 2009 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 95)
- Stefania Pavan (a cura di), *Gli anni Sessanta a Leningrado. Luci e ombre di una Belle Époque*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 7)
- Roberta Carnevale, *Il corpo nell'opera di Georg Büchner. Büchner e i filosofi materialisti dell'Illuminismo francese*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 8)
- Mario Materassi, *Go Southwest, Old Man. Note di un viaggio letterario, e non*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 9)
- Ornella De Zordo, Fiorenzo Fantaccini, *altri canoni / canoni altri. pluralismo e studi letterari*, 2011 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 10)
- Claudia Vitale, *Das literarische Gesicht im Werk Heinrich von Kleists und Franz Kafkas*, 2011 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 11)
- Mattia Di Taranto, *L'arte del libro in Germania fra Otto e Novecento: Editoria biblioflica, arti figurative e avanguardia letteraria negli anni della Jahrhundertwende*, 2011 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 12)
- Vania Fattorini (a cura di), *Caroline Schlegel-Schelling: «Ero seduta qui a scrivere»*. Lettere, 2012 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 13)
- Anne Tamm, *Scalar Verb Classes. Scalarity, Thematic Roles, and Arguments in the Estonian Aspectual Lexicon*, 2012 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 14)
- Beatrice Töttösy (a cura di), *Fonti di Weltliteratur. Ungheria*, 2012 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 143)
- Beatrice Töttösy, *Ungheria 1945-2002. La dimensione letteraria*, 2012 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 15)

- Diana Battisti, *Estetica della dissonanza e filosofia del doppio: Carlo Dossi e Jean Paul*, 2012 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 16)
- Fiorenzo Fantaccini, Ornella De Zordo (a cura di), *Saggi di anglistica e americanistica. Percorsi di ricerca*, 2012 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 144)
- Martha L. Canfield (a cura di), *Perù frontiera del mondo. Eielson e Vargas Llosa: dalle radici all'impegno cosmopolita = Perú frontera del mundo. Eielson y Vargas Llosa: de las raíces al compromiso cosmopolita*, 2013 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 17)
- Gaetano Prampolini, Annamaria Pinazzi (eds), *The Shade of the Saguario / La sombra del saguario: essays on the Literary Cultures of the American Southwest / Ensayos sobre las culturas literarias del suroeste norteamericano*, 2013 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 18)
- Ioana Both, Ayşe Saraçgil, Angela Tarantino (a cura di), *Storia, identità e canoni letterari*, 2013 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 152)
- Valentina Vannucci, *Lecture anticanoniche della biofiction, dentro e fuori la metafinzione*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 19)
- Serena Alcione, *Wackenroder e Reichardt. Musica e letteratura nel primo Romanticismo tedesco*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 20)
- Lorenzo Orlandini, *The relentless body. L'impossibile elisione del corpo in Samuel Beckett e la noluntas schopenhaueriana*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 21)
- Carolina Gepponi, *Un carteggio di Margherita Guidacci*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 22)
- Valentina Milli, «*Truth is an odd number*». *La narrativa di Flann O'Brien e il fantastico*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 23)
- Diego Salvadori, *Il giardino riflesso. L'erbario di Luigi Meneghello*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 24)
- Sabrina Ballestracci, Serena Grazzini (a cura di), *Punti di vista - Punti di contatto. Studi di letteratura e linguistica tedesca*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 25)
- Massimo Ciaravolo, Sara Culeddu, Andrea Meregalli, Camilla Storskog (a cura di), *Forme di narrazione autobiografica nelle letterature scandinave. Forms of Autobiographical Narration in Scandinavian Literature*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 26)
- Ioana Both, Ayşe Saraçgil, Angela Tarantino (a cura di), *Innesti e ibridazione tra spazi culturali*, 2015 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 170)
- Lena Dal Pozzo (ed.), *New information subjects in L2 acquisition: evidence from Italian and Finnish*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 27)
- Sara Lombardi (a cura di), *Lettere di Margherita Guidacci a Mladen Machiedo*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 28)
- Giuliano Lozzi, *Margarete Susman e i saggi sul femminile*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 29)
- Ilaria Natali, «*Remov'd from human eyes*»: *Madness and Poetry 1676-1774*, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 30)
- Antonio Civaridi, *Linguistic Variation Issues: Case and Agreement in Northern Russian Participial Constructions*, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 31)
- Tesfay Tewelde, *DPs, Phi-features and Tense in the Context of Abyssinian (Eritrean and Ethiopian) Semitic Languages* (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 32)
- Arianna Antonielli, Mark Nixon (eds), *Edwin John Ellis's and William Butler Yeats's The Works of William Blake: Poetic, Symbolic and Critical. A Manuscript Edition, with Critical Analysis*, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 33)
- Augusta Brettoni, Ernestina Pellegrini, Sandro Piazzesi, Diego Salvadori (a cura di), *Per Enza Biagini*, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 34)
- Silvano Boscherini, *Parole e cose: raccolta di scritti minori*, a cura di Innocenzo Mazzini, Antonella Ciabatti, Giovanni Volante, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 35)
- Ayşe Saraçgil, Letizia Vezzosi (a cura di), *Lingue, letterature e culture migranti*, 2016 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 183)
- Michela Graziani (a cura di), *Trasparenze ed epifanie. Quando la luce diventa letteratura, arte, storia, scienza*, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 36)
- Caterina Toschi, *Dalla pagina alla parete. Tipografia futurista e fotomontaggio dada*, 2017 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 37)

Diego Salvadori, *Luigi Meneghello*, 2017 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 38)
Sabrina Ballestracci, *Teoria e ricerca sull'apprendimento del tedesco L2*, 2017 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 194)
Michela Landi, *La double séance. La musique sur la scène théâtrale et littéraire / La musica sulla scena teatrale e letteraria*, 2017 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 39)
Fulvio Bertuccelli (a cura di), *Soggettività, identità nazionale, memorie. Biografie e autobiografie nella Turchia contemporanea*, 2017 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 40)

Riviste ad accesso aperto
(<http://www.fupress.com/riviste>)

«Journal of Early Modern Studies», ISSN: 2279-7149
«LEA – Lingue e Letterature d'Oriente e d'Occidente», ISSN: 1824-484X
«Quaderni di Linguistica e Studi Orientali / Working Papers in Linguistics and Oriental Studies», ISSN: 2421-7220
«Studi Irlandesi. A Journal of Irish Studies», ISSN: 2239-3978