

p. 19: « Sotto la cuffia pieghettata ci guarda una faccia tonda col nasino a trombetta, il labbro superiore sporgente su quello inferiore, gli occhi sereni, luminosi, un tantinello bovini, sotto due folte sopracciglia ».

A questa dimensione sinceramente troppo privata fanno riscontro, per opposizione, frequenti anche se rapidi rinvii a una sorta di fatalità della storia tedesca e a una condizione ricorrente della Germania, con dei parallelismi che talvolta lasciano perplessi. Dietro al rapporto di Chiusano con Goethe insomma, fatto insieme di considerazione altissima e di impertinente irriverenza, spunta quello irrisolto e non sereno con i tedeschi e con la storia tedesca.

Infine, accanto a questo approccio così marcatamente privato, antieroico, antigundolfiano e anti giubilare, un altro elemento caratterizza forse ancor più nel profondo l'immagine goethiana di Chiusano: il convincimento, espresso soltanto tra le righe, che la laicità di Goethe nasconde un temperamento religioso e che da questa 'religio' sommersa, negata e sublimata nell'universale-umano, derivi la ricchezza, il respiro e il senso di mistero di questa esistenza. Probabilmente andranno cercate proprio in questo convincimento e in questo sforzo le ragioni più vere e sotterranee di questa biografia, probabilmente è questo ciò che più di ogni altra cosa Chiusano ha inteso cercare nelle pieghe di una vita che, nonostante tutti gli sforzi, rimane sempre irrimediabilmente laica e pagana. Le righe finali sono emblematiche di tale atteggiamento verso Goethe: « Goethe come *anima*. È così che lo videro amici che lo amarono in modo particolarmente profondo: Susanne von Klettenberg, Lavater, Auguste zu Stolberg, Sulpiz Boisserée. È un fargli violenza? Forse no. In fondo che cos'è il *Faust*, se non il dramma di un'anima da salvare e che si salva? Nulla di più goethiano di ciò che Goethe stesso dice nell'ultima delle sue grandi poesie, *Vermächtnis* [*Retaggio*]: 'Nessun essere può dissolversi in nulla [...] L'essere è eterno' ».

Una bibliografia selettiva, ma ampia e ragionata, con il compito di colmare la distanza dalle fonti primarie, conclude questo *Goethe* che, nella sostanza ultima, appare assai anti-goethiano, e si pone sulla linea propria di tutto un versante del rapporto italiano con lo scrittore tedesco, fatto di attrazione, di rispetto, e insieme di diffidenza.

MARIA FANCELLI

WILHELM HEINRICH WACKENRODER, *Fantasia sulla musica*, a cura di ENRICO FUBINI, Fiesole, Discanto Edizioni, 1981, 8°, XXVII-50 p., L. 4.000.

Il piccolo ma prezioso volumetto degli scritti musicali di Wilhelm Heinrich Wackenroder, curato da Enrico Fubini, ripropone al lettore

d'oggi la ben nota traduzione italiana, sensibile e precisa, di Bonaventura Tecchi, arricchita da un'ampia introduzione dello stesso curatore¹. Un Wackenroder rivisitato dunque non già dal germanista, bensì dal musicologo, a testimoniare — se pure ve n'era bisogno — della poliedricità e della coesistenza di cifre diverse all'interno della sua quantitativamente limitata, eppur densa opera.

Va detto subito che gli scritti sulla musica, le *Fantasie sulla musica*, non costituiscono momenti originariamente autonomi della produzione wackenroderiana. Tali scritti — al contrario — sono parte delle due raccolte che (accanto all'epistolario con l'amico Tieck) rappresentano l'opera completa di Wackenroder: le *Henzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, pubblicate anonime (probabilmente con una prefazione dello stesso Tieck) nel 1797 e le *Phantasien über die Kunst, für Freunde der Kunst*, apparse postume nel 1799. Le due raccolte furono in seguito riunite da Ludwig Tieck — collaboratore dell'amico per talune parti — sotto un solo titolo: *Phantasien über die Kunst von einem kunstliebenden Klosterbruder*, e come tali pubblicate nel 1814. Eppure, come ha notato lo stesso Fubini, l'estrapolazione degli scritti sulla musica dal loro contesto globale non è atto arbitrario e limitativo della comprensione dell'opera complessiva dello scrittore tedesco, perché

gli scritti sulla musica sono i più densi e pregnanti [...], quelli che forse offrono la chiave interpretativa di tutto il suo pensiero e che hanno lasciato la traccia più profonda nella cultura musicale romantica (p. IX).

Se l'operazione è quindi legittima dal punto di vista del musicologo, lo diventa anche da quello del germanista, quale utile momento di riflessione e di indagine su un aspetto fondamentale dell'opera, quale messa a fuoco di una tematica solo in apparenza settoriale, in realtà destinata a restituire al testo la sua complessità e profondità.

Wilhelm Heinrich Wackenroder, figura di primo piano agli albori dell'età romantica, vive la sua funzione di protagonista in modo del tutto inconsapevole. Lontano dalle posizioni teoriche dei primi romantici, da un Friedrich Schlegel che conobbe appena e solo superficialmente, legato da profondi sentimenti di amicizia solamente a Ludwig Tieck (quell'amicizia che sarà in futuro fecondo momento catalizzatore del pensiero poetico e filosofico di numerosi romantici), Wackenroder seppe captare e intuire, esprimendoli al di là di una meditata riflessione intellettuale, i nuovi valori e le nuove sollecitazioni che, alle soglie dell' '800', si andavano definendo nel panorama culturale tedesco. Se ne appropriò, ma — come dicevamo — spesso inconsapevolmente. Come scrive Fubini,

¹ Cfr. inoltre E. FUBINI, *Razionalismo e misticismo nel pensiero musicale di Wackenroder*, in « Studi Germanici », n.s., a. XVII-XVIII (1979-80), pp. 165-177.

queste meditazioni sul filo del sogno, del libero fantasticare, della parabola [...], sono densissime di riferimenti non esplicitati, di segrete allusioni, di polemiche appena suggerite, di cui lo scrittore forse non è neppure sempre cosciente, tanto da assumere, pur nella loro apparente evanescenza, una collocazione storica ben precisa e diventare un modello per tutta una generazione di critici musicali romantici sino a Schumann, Jean Paul Richter, Hoffmann ecc. (p. XI).

È questo il significato dell'opera di Wackenroder, quale emerge in primo luogo dagli scritti musicali. Non già quindi una precisa presa di posizione critica, né poetica, perché « la sua opera sfiora la poesia così come sfiora la critica » (p. XI), bensì

assenza assoluta d'ogni teoria; anzi se di teoria e di sistemi qualche volta si parla, è nella polemica aperta contro ogni raziocinio, è nella ripugnanza assoluta da ogni teoria e da ogni sistema².

Wilhelm Heinrich Wackenroder, vissuto negli ultimi decenni del XVIII secolo, è, per un verso, 'preparatore' del nuovo secolo, nella sua veste romantica, ma rappresenta altresì una sintesi matura di quella *Aufklärung* che in ambito culturale tedesco si era venuta sviluppando secondo linee direttrici diverse e spesso contrastanti.

Se la voce di Wackenroder si leva per prima, alle soglie dell' '800' a invocare il carattere 'divino' della musica, al suo pensiero non sono neppure estranee talune posizioni estetico-filosofiche di stampo razionalistico che, nel filone cosiddetto pitagorico, facevano capo a Rameau. Tuttavia

l'armonia che per Rameau rappresentava il fondamento della razionalità e quindi dell'espressività della musica, conserva ancora un ruolo dominante nella concezione della musica di Wackenroder, ma si è trasformata in un elemento irrazionale, magico, religioso³.

E se già l'illuminismo europeo e la *Aufklärung* tedesca non si erano esauriti nella loro essenza prettamente razionalista (si pensi a Diderot e a Rousseau in Francia, a Herder in Germania, autori tutti citati da Fubini in un contesto culturale musicale), tanto più risulta con vigore ed efficacia il senso profondo dell'opera di quel Wackenroder che, non certo 'conciliatore' consapevole di opposte tendenze, ha saputo tuttavia sviluppare — nel segno di una finissima sensibilità — una propria idea dell'arte (della musica, in questo caso) che preannuncia i nuovi tempi ai quali la cultura tedesca va incontro.

Enrico Fubini ricorda le significative parole di Friedrich Schlegel che scriveva, tra l'altro, nell'« Athenäum »:

² B. TECCHI, *Introduzione a W. H. WACKENRODER, Scritti di poesia e di estetica*, trad. it., Firenze 1967², p. VI.

³ E. FUBINI, *L'estetica musicale dal Settecento a oggi*, Torino 1968⁶, p. 83.

Ma chi ha senso per le mirabili affinità di tutte le arti e scienze, non vorrà considerare le cose dal piatto punto di vista della cosiddetta naturalezza, secondo la quale la musica deve essere soltanto il linguaggio del sentimento, e troverà in sé non impossibile una certa tendenza di tutta la musica strumentale verso la filosofia... (p. XIV).

E poi E.T.A. Hoffmann, che in pieno romanticismo considererà la musica « la più romantica di tutte le arti », fino a Schopenhauer che porrà l'arte dei suoni al di sopra e al di fuori della gerarchia di tutte le altre:

Se tutte le arti oggettivano la volontà in modo *mediato* « la musica è dell'intera volontà oggettivazione e immagine, tanto diretta com'è il mondo; o anzi come sono le idee; il cui fenomeno moltiplicato costituisce il mondo dei singoli oggetti. La musica non è quindi affatto, come le altre arti, l'immagine delle idee, bensì immagine della volontà stessa, della quale sono oggettività anche le idee. Perciò l'effetto della musica è tanto più potente e insinuante di quello delle altre arti: imperocché queste ci danno appena il riflesso, mentre questa esprime l'essenza »⁴.

Ma a quale musica si riferiscono le meditazioni wackenroderiane? Di certo, la concezione della musica non ha in lui la sistematicità di quella schopenhaueriana. Il suo discorso procede piuttosto per 'illuminazioni'. E tuttavia proprio in tali 'illuminazioni' sta la sua originalità.

Wackenroder, « il poeta mancato [...] dolorosamente consapevole della propria incapacità di esprimersi »⁵ non concede alla parola — strumento della ragione — accoglienza nella sfera dell'arte. Nucleo centrale di tale sfera è invece la musica, della quale non è dato parlare — in virtù della limitatezza della parola stessa — se non attraverso la metafora o, ancor più, la parabola, come dimostra *La meravigliosa favola orientale di un santo ignudo*. A questa 'favola' — « summa in chiave metaforica del pensiero musicale di Wackenroder » (p. XIX) il curatore dedica alcune tra le più significative pagine del suo saggio introduttivo. Sono qui presenti taluni dei *topoi* fondamentali del pensiero letterario-filosofico del romanticismo a venire. È questa la concezione del tempo come « creativo e vitale ritmo interiore », il rivelarsi della natura ambigua della musica nella sua aspirazione all'infinito, il senso metafisico dell'atto creativo, il suo significato mistico-religioso quale già si era espresso nelle lettere-confessione che il compositore Joseph Berglinger scriveva al suo protettore. È ancora — in queste ultime — il trionfo della musica 'assoluta', come partecipazione del singolo all'armonia dell'universo, è la tensione tra

⁴ *Ivi*, p. 95.

⁵ L. MITTNER, *Storia della letteratura tedesca. Dal Pietismo al Romanticismo (1700-1820)*, Torino 1964, p. 737.

i due poli opposti di una *musica instrumentis* e di una *musica mundana*, la prima come frutto effettivo della creazione dell'artista, la seconda come ideale e metafisico punto di arrivo di una tensione infinita che trova il suo coronamento solo nella morte come redenzione totale, armonia perfetta (p. XXII).

È — come si legge nello scritto *Dei diversi generi di ogni arte e specialmente delle diverse maniere di musica sacra* — il contrasto tra la musica dei salotti e delle corti, retaggio di una prassi e di una tradizione settecentesche, e quella musica che più di tutte incarna il « distacco metafisico dai significati terreni » (p. XXVI), la musica sacra,

quella vecchia musica corale, che risuona come un eterno *miserere mei, Domine* e le cui note, lente e profonde, si fanno avanti, nell'ombra della chiesa, come una schiera di pellegrini, carichi di peccati, nel profondo di una valle... (p. 39).

Per tutti questi motivi i saggi di Wackenroder si pongono come momento di grande significato nell'additare un futuro alla cultura musicale dell'intero romanticismo: il riconoscimento cioè di una creazione che, nelle forme della musica 'pura', assegna al linguaggio musicale una propria definitiva autonomia.

MADDALENA FUMAGALLI

Wilhelm von Humboldt nella cultura contemporanea, a cura di L. HEILMANN, Bologna, Il Mulino, 1976, 8°, 436 p., L. 6.000.

Nella presentazione del primo fascicolo dell'annata 1973 (vol. VIII) della rivista « Lingua e stile » Luigi Heilmann annunciava l'intenzione di raccogliere il materiale concernente Wilhelm von Humboldt, disponibile per la stampa nei tre numeri dell'annata 1973, in un 'Quaderno', « il primo di una serie che affiancherà la rivista e che, con buon auspicio, si aprirà nel nome di Humboldt ». A distanza di tre anni l'impegno è stato mantenuto. Il 'Quaderno' riveste un notevole interesse per un duplice ordine di motivi: anzitutto perché presenta, nella traduzione di Giulia Cantarutti, due importanti testi linguistici di Humboldt, per la prima volta tradotti in italiano — accanto ad altri due già pubblicati nel citato numero 1, VIII, 1973 della rivista —; in secondo luogo perché fornisce, attraverso contributi di particolare rilievo — alcuni già noti (quelli di L. Marino, *W. von Humboldt e l'antropologia comparata*, di P. Ramat, *Del problema della tipologia linguistica in W. von Humboldt e d'altro ancora*, di E. Picardi, *Organismo linguistico e organismo vivente*, di J. Viertel, *The Concept of 'Diversity' in Humboldt's*