

«DIE WORTE VERDERBEN DIE MUSIK»:
NARCISISMO, MUSICA ED EROS IN
DER ARME SPIELMANN DI FRANZ GRILLPARZER

di MARGHERITA VERSARI

Jakob, protagonista della novella di Grillparzer *Der arme Spielmann* (1848), è stato considerato come il tipico rappresentante del *Sonderling* nella letteratura del *Biedermeier*. Per citare solo alcuni esempi, Meyer vede in questa figura uno stretto parente dei musicisti hoffmanniani, trapiantato nell'atmosfera "abgeklärt" del sentire esistenziale del *Biedermeier*. Ma mentre in Hoffmann la musica nasce dal demoniaco, essa avrebbe in Grillparzer una funzione consolatoria — il povero suonatore è troppo debole e infantile per confrontarsi con la realtà:

Die Folge ist aber nicht die Hoffmannsche Zerrissenheit und Skurrilität, sondern nur die leise Scheu des in sich gekehrten, von der Brutalität des Lebens beleidigten Menschen; eine Scheu, die aber mit der in innerer Harmonie wurzelnden, kindlichen Heiterkeit vereinbar ist¹.

Se Jakob appare dunque come il rinunciatario ripiegato su se stesso, l'aggettivo "kindlich" lo sposta verso quella categoria di *Sonderlinge* idillici, del genere di Maria Wuz in Jean Paul, che Meyer presenta nel terzo capitolo del suo studio, e il requisito della sua povertà potrebbe farne un rappresentante secolarizzato della categoria evangelica dei 'poveri in spirito': di Jakob, infatti, sarà alla fine il Regno dei Cieli² nella beatitudine della musica.

¹ H. MEYER, *Der Sonderling in der deutschen Dichtung*, München 1963, p. 180.

² Se è vero (cfr. *ivi*, pp. 23-24) che il prototipo del *Sonderling* va ricercato nel concetto biblico di 'follia', è però plausibile individuarne una variante — destinata

Mittner legge nel racconto un invito «a ritornare al più dolce (e doloroso) Biedermeier» e interpreta la vicenda di Jakob come «la storia di un innocente dalla mente tarda, in nessun modo capace di bastare alle esigenze del mondo e di resistere agli inganni degli uomini»³. Di Stefano, pur notando lo straniamento di una musica che, aspirando al divino, viene recepita come «infernale» (definizione su cui varrà la pena soffermarci), conclude, sulla scia di Alewyn, che il povero suonatore è il ritratto estremo del suddito esemplare dell'epoca metternichiana, l'uomo isolato, impolitico, che sublima nella musica i suoi conflitti con il mondo⁴.

Ora, non vogliamo certo confutare la consolidata linea interpretativa secondo cui il protagonista di *Der arme Spielmann* è un soggetto ripiegato che imposta la sua sopravvivenza entro il confine di sicurezza (la famosa linea tracciata col gesso per sancire il suo spazio nella stanza) garantitogli dalla progettazione minimalista della propria esistenza⁵. In tal senso il testo parla chiaro. Ma ci sono anche altri indizi che ci inducono a formulare un'ipotesi diversa — ogni testo letterario vive pur sempre di pluriallusività — ossia a supporre che il 'raggrinzimento' esistenziale di Jakob sia invece la strategia che gli consente di 'espandere' la sua interiorità fino ad agganciarla alle cose ultime, al divino, al *noumeno*, alla *volontà*, a quella *volontà*

a depositarsi in letteratura nella versione del 'semplice' — nella beatitudine evangelica della povertà. Se in Luca la povertà, priva di ulteriori specificazioni, può riferirsi alla pura condizione di indigenza materiale, in Matteo la discussa aggiunta "in spirito" include mitezza e umiltà di cuore, le stesse qualità che sono riferite a Cristo. Cfr. S. LÉGASSE, *I poveri di spirito*, Brescia 1976, pp. 23-25 e J. DUPONT, *Le Beatitudini*, Cinisello Balsamo 1992, vol. III, p. 605 ss.

³ L. MITTNER, *Storia della letteratura tedesca. Dal Biedermeier al fine secolo (1820-1890)*, Torino 1971, tomo I, p. 75.

⁴ Cfr. G. DI STEFANO, *La vita come musica. Il mito romantico del musicista nella letteratura tedesca*, Venezia 1991, p. 129.

⁵ Il motivo del 'confine' è uno dei più frequenti nel racconto; in tutti i passi in cui compare «deutet das häufige Vorkommen von Grenzen, Gittern und Türen auf Jakobs Ziel der Isolierung von der als bedrohlich gesehenen Welt» (cfr. L. HOVERLAND, *Speise, Wort und Musik in Grillparzers Novelle 'Der arme Spielmann' mit einer Betrachtung zu Kafkas Hungerkünstler*, in «Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft», III s., vol. 13 [1978], p. 65).

che, intesa in senso schopenhaueriano, può essere colta solo attraverso la musica che, a sua volta, è l'eterna melodia oscillante fra "Ruhe" e "Unruhe", i poli della dialettica dell'amore sessuale.

È utile, per cercare di far luce sul rapporto che Jakob intrattiene con la musica, ripercorrere brevemente i tratti della sua personalità, e quindi della sua arte, separando la percezione esterna (quella che di lui ha l'osservatore) da quella interna, che Jakob ha di se stesso.

Il narratore-drammaturgo — che introduce in prima persona la *Rahmenerzählung* per poi passare la voce al suonatore nella *Binnenerzählung* — avverte subito la singolarità di Jakob, di cui nota soprattutto, oltre all'attrezzatura musicale «ungewöhnlich», l'atteggiamento illogico che lo porta ad abbandonare il suo posto di musicante proprio quando, con l'arrivo della gente, avrebbe potuto guadagnare qualcosa⁶. Egli imbecca infatti la direzione opposta al flusso della processione festiva, a indicare sia il suo essere controcorrente, sia la sua misantropia che per l'appunto contrasta col dichiarato interesse antropologico del narratore di primo grado (p. 5). In famiglia lo definiscono lento e incapace (p. 20); Barbara gli rimprovera debolezza e dispersività, infantilismo e indecisione, nonché femminilità di carattere (p. 45); il pubblico anonimo deride la sua apparenza fisica e la sua arte.

Jakob, dal canto suo, non mostra certo autostima, quanto piuttosto un compiaciuto autolesionismo che lo porta a condividere ogni sorta di critica paterna o sociale, e a caricarsi di infondati sensi di colpa per la morte del padre. Egli si dichiara senza storia (p. 19), definendo così l'opacità di un'esistenza che non ha conosciuto (apparentemente) eventi eccezionali o prove estreme, e che si ripete uguale a se stessa in un invecchiamento senza crescita. Ora, già fermandoci su questi elementi, ci troviamo di fronte all'ambiguità del 'caso Jakob', perché se è vero

⁶ Cfr. F. GRILLPARZER, *Der arme Spielmann*, a cura di H. Bachmaier, Stuttgart 1996, p. 8. D'ora in avanti indicheremo nel testo il rinvio alle pagine.

che con pochi tratti è fornito il quadro di una personalità 'diversa' per la sua sprovvedutezza nell'affrontare il mondo, è anche lecito dubitare della specchiata innocenza di una remissività senza difese, che non tenti una perorazione finale almeno di fronte a se stesso. Insomma, non è in agguato il peccato di *hybris* anche e proprio dietro ogni forma di umiltà estrema? E inoltre, non sono proprio la rinuncia e l'accondiscendenza assolute (al padre, alla sorte avversa) a consentire paradossalmente a Jakob la conservazione della sua libertà, o meglio, della sua totalità narcisistica? Il risvolto positivo del tragico essere ignorati dal mondo consiste nel potersi sottrarre a ogni sorta di richiesta sociale, senza per giunta doversi giustificare, dal momento che questo è il risultato della sottomissione completa al mondo. In questa prospettiva non stupisce che Jakob faccia solo passi falsi per conquistare Barbara, e che da ultimo si senta sollevato quando la sa sposata a un altro uomo: la generosità che gli consente di gioire per la salvezza di Barbara coincide con la desistenza da ogni battaglia per la sua riconquista:

Daß sie nun alles Kummers los war, Frau im eigenen Hause, und nicht nötig hatte, wie wenn sie ihre Tage an einen Herd- und Heimatlosen geknüpft hätte, Kummer und Elend zu tragen, das legte sich wie ein lindernder Balsam auf meine Brust, und ich segnete sie und ihre Wege (p. 51).

Jakob, abbiamo detto, si umilia fino all'autolesionismo, ma nello stesso tempo la sua diversità non è solo schiva, bensì anche orgogliosa ed elitaria: ad esempio, egli non prende il denaro direttamente in mano, ma esige che sia messo nel cappello, e assume un atteggiamento di gravità e importanza quando si accinge a raccontare la sua vicenda (p. 19). Abbiamo già ricordato il confine con cui egli intende separare misura e moralità dal disordine e dall'intemperanza dei compagni di stanza; un altro confine è adombrato nella porta di vetro su cui egli imprime il bacio virtuale e che serve a salvaguardarne la castità, o meglio, l'integrità narcisistica⁷, segnalata non solo dal suo

⁷ Il giorno del bacio costituisce per Jakob «der Glückstag meines Lebens» (p. 42): possiamo formulare l'ipotesi che l'intensità della felicità amorosa sia costituita

carattere femminile, ma anche dal suo potenziale ermafroditismo: «ich ging wie die Enten, mit einer Anmahnung an den Haushahn» (p. 40). Infine, la spia piú evidente del suo fiero autismo è il fatto che egli imputi all'ignoranza e all'insensibilità altrui l'insuccesso delle sue esecuzioni: le stonature percepite dal pubblico costituiscono l'armonia della sua interiorità, che vuole conservarsi ostinatamente diversa e inaccessibile nel suo slancio verticale, mentre il mondo è imprigionato nella piattezza prosaica. Il mondo, d'altra parte, giudica inadeguata la sua musica: si ripropone l'inversione del paradigma di verità che caratterizza il folle, il diverso, rispetto al mondo, o meglio, recuperando per il nostro tema un passo di Porter a commento del caso Cruden, possiamo dire che Jakob è il solitario incapace «di vedere se stesso come gli altri lo vedono», è il folle estraneo «che tenta di ricostruire un mondo nuovo dal suo interno»⁸, con la pretesa implicita di rifiutare una realtà che non ritiene alla sua altezza.

La costellazione familiare è d'altronde favorevole alla separatezza narcisistica di Jakob: la mancanza di una figura femminile gli ha reso difficoltoso il confronto con l'altro sesso. Non solo: l'assenza della madre (di lei si dice solo che è morta da molto tempo) e l'autoritarismo scostante del padre hanno sottratto al protagonista fanciullo un'immagine di translazione narcisistica, costringendolo a rivolgere su se stesso l'ansia di interezza. La difesa della propria identità è resa possibile dalla riduzione dell'esistenza nello spazio inutile della quasi totale inattività, dove non può essere piú raggiunto da manipolazioni esterne:

Pur senza misconoscere l'importanza ovvia dell'oggetto e degli orientamenti che incentrano lo sviluppo maturativo sulla relazione con esso, sembra evidente che il richiamo piú radicale al narcisismo rimandi a un Io che si concepisce assoluto

appunto dall'irripetibilità dell'atto, di per sé completo e perfetto. Perpetuarlo nel matrimonio avrebbe costituito il suo logoramento.

⁸ R. PORTER, *Storia sociale della follia*, Milano 1991, p. 158 e 159. Cfr. anche R. BRINKMANN, *Franz Grillparzer: 'Der arme Spielmann'*. *Der Einbruch der Subjektivität*, in *Wirklichkeit und Illusion*, Tübingen 1966, p. 113: «Immer kehrt dieser charakteristische Zug des Spielmanns wieder: Er begegnet der Welt durch das Medium einer selbst gesetzten Ordnung».

e tende ad affermarsi contro ogni dipendenza, contrapposto alla dipendenza altrettanto assoluta del bambino dall'oggetto; fra l'unicità e l'identità con l'altro, l'autonomia e la soggezione; fra espansione cosmica e massimo raggrinzimento esistenziale⁹.

Jakob oscilla fra queste due tendenze: la puntuale disattesa delle aspettative paterne (nonostante si sforzi apparentemente di ubbidire) si traduce piuttosto in una prova a favore del suo disprezzo; il disprezzo lo spinge nella solitudine — alla fine nessuno si interessa di lui —, nell'inerzia e nella passività di un'esistenza contratta, ma è proprio questo sparire dal mondo a consentirgli il movimento inverso, l'espansione della sua interiorità. Il raggrinzimento come strategia di espansione. Il narcisismo di Jakob si conferma poi nella via del celibato, nella sua orgogliosa ascesi e nell'opzione per una figliolanza adottiva: il figlio di Barbara, pure chiamato Jakob, è un prodotto 'artistico', non naturale, è la reduplicazione della sua arte, che si perpetua nel dubbio talento del ragazzo. Dunque, come i suoi predecessori romantici, anche il povero suonatore rappresenta una concezione artistica che non scende a patti col mondo. Il patto avviene piuttosto con se stesso: la sterilità naturale è il prezzo dell'arte, la contrazione il prezzo dell'espansione cosmica, il seduttore è la sua stessa interiorità¹⁰.

Il sintomo della liberazione conquistata grazie alla strategia passiva è il ritorno alla musica e, strettamente connessa ad essa, all'esperienza dell'amore.

La musica

Dunque, Jakob — come egli stesso racconta — scopre il piacere della musica dopo essere stato allontanato dal mondo, familiare e sociale, e relegato a vivere in una stanza isolata:

⁹ B. GRUNBERGER, *Il narcisismo. Saggio di psicanalisi*, Torino 1998, p. XV.

¹⁰ Cfr. per questo tema il brillante saggio di V. HOFFMANN, *Peter Schlemihl, une machine célibataire*, in AA.VV., *Chamisso. Actes des journées franco-allemandes des 30 et 31 mai 1981*, Sainte-Menehould 1982, pp. 133-140.

Ich lebte in dem Hause meines Vaters, unbeachtet von den Hausgenossen, in einem Hinterstübchen, das in den Nachbars-Hof hinausging. Anfangs aß ich am Familientische. Als aber meine Brüder auswärts befördert wurden und mein Vater beinahe täglich zu Gast geladen war [...], fand man es unbequem, meinetwegen eine eigene Küche zu führen (p. 23).

Aveva sí, per imposizione paterna, tentato lo studio della musica, ma aveva finito con l'odiare il violino per gli esercizi obbligati a cui veniva sottoposto. Ma una sera, nel chiuso della sua cameretta, è raggiunto dal canto di una voce di donna, e ne resta talmente affascinato che riprende in mano lo strumento per tentare di riprodurne la melodia; non afferra le parole della canzone, ma le parole — come egli dichiara — non gli servivano proprio:

Es [das Lied] war so einfach, so rührend und hatte den Nachdruck so auf der rechten Stelle, daß man die Worte gar nicht zu hören brauchte. Wie ich denn überhaupt glaube, die Worte verderben die Musik (pp. 23-24).

Torneremo piú avanti su questo passo fondamentale; per ora è importante segnalare che l'episodio segna l'inizio di una vita dedicata alla musica, in cui si ripropone in certo senso la strategia che ha consentito a Jakob di mettersi al riparo nei confronti della pressione sociale. Egli infatti opera una distinzione fra una musica che chiameremo pubblica e una privata, ponendo *confini* cronologici ben definiti tra le due dimensioni: le ore del giorno sono dedicate all'esercizio e all'esecuzione in pubblico dei grandi classici, dunque al guadagno, quelle serali al libero «Phantasieren» (p. 11), e se l'attività diurna costituisce un dovere e anche un ripiego, essa è però quella che rende possibile la sua espansione cosmica notturna. Musica pubblica e privata corrispondono d'altra parte a due diverse concezioni etiche ed estetiche. Con l'esercizio mattutino Jakob sembra voler perpetuare l'ubbidienza alle antiche imposizioni paterne, ponendo un tardivo rimedio alla sua inettitudine; con l'esecuzione dei classici, egli rende omaggio ai grandi padri della musica¹¹,

¹¹ Nella deferenza ai padri musicali, eseguiti d'altra parte in modo poco ortodosso, Marie Luise Wandruszka vede riproporsi l'ambiguità del rapporto di Jakob

pretendendo altresì di correggere il gusto corrotto della gente, di educare ed emendare il mondo (p. 12): in tal senso l'arte vuole avere un ruolo nella *Lebenspraxis*, collocandosi nella sfera dell'utile. Infine il violino è fonte di piccoli guadagni, e l'artista acquisisce in quest'ottica lo *status* moderno del prestatore d'opera, economicamente indipendente, dignitoso e libero nei confronti del mecenate. Tuttavia l'idea di ordine e metodo che informa la versione pubblica della musica di Jakob disvela il suo aspetto insincero di simulazione strategica proprio nell'effetto che sortisce all'esterno. Questa musica viene percepita come un insieme incongruo di stonature che — per l'ascoltatore attento (p. 17) — si manifestano come il risultato di una paradossale censura delle dissonanze a favore delle parti armoniche; il suonatore stesso appare rapito dalla sua esecuzione, che accompagna con gestualità estatica.

È stato ipotizzato, a partire dal coinvolgimento con cui Jakob esegue i brani, che si tratti di una dimensione dionisiaca dell'arte, e dunque della vita nella sua giustificazione estetica¹². A noi pare un'indicazione fuorviante: la discrasia fra impegno e risultato artistico è piuttosto ancora una volta l'indizio di un narcisismo sordo al mondo, dedito all'auscultazione della propria interiorità incompresa, e che per questo si pone sopra il mondo. L'eliminazione delle dissonanze potrebbe alludere all'esigenza di ordine morale, se non fosse che il povero suonatore applica la stessa tecnica alla canzone di Barbara. Si tratta allora piuttosto della ricerca d'una espressione di qualcosa di diverso, che non appartiene a questo mondo, e che si esprime in un concerto "infernale" nella misura in cui presume di cogliere il divino a partire dall'intimo, o meglio, di attribuire consistenza divina all'interiorità. Non è un caso che Jakob, parlando dell'"altra" musica, arrivi a dire che altri possono suonare Mozart e Bach, «*aber den lieben Gott spielt keiner*»

verso il padre. Cfr. M.L. WANDRUSZKA, *Una decostruzione del soggetto maschile: Franz Grillparzer*, in «La società degli individui», a. I (1998), n. 3, p. 63.

¹² Cfr. H. BACHMAIER, *Erläuterungen und Dokumente*, Stuttgart 1986, p. 29.

(p. 25); è chiaro allora che la professione diurna non è altro che la messa in atto di una tattica psicologica, e a questo punto estetica, che — concedendo qualcosa al mondo — mette al riparo e garantisce l'integrità dell'Io narcisistico: l'alleanza strategica di contrazione ed espansione è ora in funzione dell'arte nella sua totale *autonomia*, di una musica assoluta che si divarica dalla vita.

Abbiamo visto come il ritorno alla musica sia sollecitato da quella che verrà chiamata la canzone di Barbara; il piacere suscitato dalla melodia mette Jakob in ginocchio, in preda a un'ebbrezza che urge verso una forma di espressione estetica; e non sapendo riprodurre il motivo musicale con la voce, egli si ricorda del violino abbandonato, lo stringe al cuore e lo bacia. L'esperienza ha caratteri spiccatamente erotico-religiosi, tant'è vero che Jakob ne parla a voce bassa e arrossendo di vergogna («schamrot», p. 25), come se rivelasse un segreto indecente. In effetti questa presunta melodia divina, eseguita nel segreto della stanza in religioso raccoglimento — «Sie wissen wohl, das Gebet gehört ins Kämmerlein» (p. 11)¹³ — è trasgressiva nella misura in cui, piú che rendere omaggio a Dio, glorifica e celebra l'interiorità¹⁴; è musica divinizzata, non divina, sollecitata da uno slancio erotico che in fondo deve poco alla donna reale, che finisce per essere il semplice tramite, o addirittura l'oggetto di scambio, per arrivare al violino — vero surrogato corporeo — e alla musica. Essa, in altri termini, è l'ignara mediatrice verso una dimensione erotico-estetica onanistica, che può essere col-

¹³ Bachmaier vede giustamente in questa frase una precisa ripresa evangelica (Matteo 6,6): Gesù invita a pregare in segretezza, perché il Padre vede comunque nei cuori (cfr. *ivi*, p. 38).

¹⁴ Cfr. R. HEINE, *Ästhetische oder existentielle Integration? Ein hermeneutisches Problem des 19. Jahrhunderts in Grillparzers Erzählung 'Der arme Spielmann'*, in «Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte», vol. XLVI (1972), p. 661: «Der musikalische Zusammenhang, den der fromme Spieler stiftet, soll den von Gott gestifteten Zusammenhang der Welt spiegeln. Wer jedoch wie Jakob Gottes Werk spielend nachschaffen will, versucht musikalisch selber den lieben Gott zu spielen. So spielt sich dieser arme Spielmann Gottes, indem er die Schöpfung seines Herrn spielt, selbst in die Rolle des Schöpfers hinein: Er spielt den lieben Gott».

tivata nella solitudine esclusiva, nella distanza, e grazie all'aggrimento della via naturale (non è un caso che Jakob non riesca a raggiungere la nota *B* [*si*], che è per l'appunto l'iniziale del nome della ragazza)¹⁵. Se allora il giorno mostra il volto etico di Jakob, la notte rappresenta invece lo spazio della trasgressione occulta, la sfera maternale in cui il soggetto si libera dai limiti individualizzanti, abbandonandosi alle note morbide e dissolventi di una melodia mai scritta, la cui ineffabilità può essere allusa solo coi termini di una suggestività mistica ed erotica:

“Die ewige Wohltat und Gnade des Tons und Klangs, seine wundertätige Übereinstimmung mit dem durstigen, zerleczenden Ohr, daß” — fuhr er leiser und schamrot fort — “der dritte Ton zusammenstimmt mit dem ersten, und der fünfte desgleichen, und die Nota sensibilis hinaufsteigt wie eine erfüllte Hoffnung, die Dissonanz herabgebeugt wird als wissentliche Bosheit oder vermessener Stolz und die Wunder der Bindung und Umkehrung, wodurch auch die Sekunde zur Gnade gelangt in den Schoß des Wohlklangs” (p. 25).

Resta ora da spiegare il senso dell'affermazione «die Worte verderben die Musik» per capire esattamente la dimensione privata della musica di Jakob. Bachmaier annota giustamente (ma il dibattito circa la compatibilità fra musica e parola ha diversi precedenti) come la frase richiami l'idea della musica assoluta propugnata da Schopenhauer e poi da Nietzsche¹⁶, ed è curioso che Schopenhauer usi un'espressione analoga — «Verderb der Musik» — per stigmatizzare l'opera lirica nel paragrafo 220 di *Parerga e Paralipomena*, pubblicati peraltro nel 1851; si tratta tuttavia della riproposizione di un pensiero più volte ribadito anche in *Die Welt als Wille und Vorstellung* (1819) riguardante l'incompatibilità di musica e parola:

Denn überall drückt die Musik nur die Quintessenz des Lebens und seiner Vorgänge aus, nie diese selbst, deren Unterschiede daher auf jene nicht allemal einfließen. Gerade diese ihr ausschließlich eigene Allgemeinheit, bei genauester Bestimmtheit, giebt ihr den hohen Werth, welchen sie als Panakeion [Allheil-

¹⁵ L'indicazione ci è stata suggerita da un seminario tenuto da Volker Hoffmann presso l'Università di Monaco (20 giugno 2000).

¹⁶ Cfr. H. BACHMAIER, *op. cit.*, p. 56.

mittel] aller unserer Leiden hat. Wenn also die Musik zu sehr sich den Worten anzuschließen und nach den Begebenheiten zu modeln sucht, so ist sie bemüht, eine Sprache zu reden, welche nicht die ihrige ist¹⁷.

Ora, anche tenendo conto che il *Mondo* ha raggiunto una vera notorietà solo un trentennio dopo la sua pubblicazione, e che Grillparzer nomina l'opera di Schopenhauer in numerosi diari, tutti però datati dopo il 1831 (l'anno di stesura del racconto), varie analogie sul piano semiotico autorizzano a un confronto¹⁸. È dunque importante vedere a quali considerazioni ci guida la possibile citazione schopenhaueriana.

Rita Svandrlik — che pur sembrerebbe pensare a un possibile riferimento a Schopenhauer — interpreta il passo come un'ulteriore manifestazione del moralismo di Jakob, per cui egli vedrebbe, nella parola unita alla musica, «la donna, sensuale e colpevole; dunque alla parola viene associato l'eros e l'inconscio, mentre la musica di per se stessa dovrebbe essere pura da ogni contaminazione e ambiguità di hoffmanniana memoria»¹⁹. Ma Schopenhauer è ben lontano dall'attribuire alla parola uno spessore sensuale, e tantomeno una risonanza incoscia, anzi: la parola articola concetti, e i concetti sono lo strumentario con cui l'uomo, rivolgendosi al particolare, spiega il mondo fenomenico, mentre il carattere della musica è l'universalità che si sottrae a qualsivoglia sistematizzazione razionale. Schopenhauer ritiene scandaloso che la musica debba adattarsi a un testo, soggiacendo ai suoi programmi; in particolare la voce umana, che nel dramma è organo del senso, è, nella musica, uno strumento fra gli altri; succede invece che il parlato predomini sulle voci stru-

¹⁷ H. SCHOPENHAUER, *Die Welt als Wille und Vorstellung, Werke in zehn Bänden*, Zürich 1977, vol. I/1, p. 329. Vedi anche vol. II/2, p. 527: «So gewiß die Musik, weit entfernt eine bloße Nachhülfe der Poesie zu seyn, eine selbstständige Kunst, ja die mächtigste unter allen ist und daher ihre Zwecke ganz aus eigenen Mitteln erreicht; so gewiß bedarf sie nicht der Worte des Gesanges, oder der Handlung einer Oper».

¹⁸ Anche la descrizione di Jakob ricorda quella del genio in Schopenhauer, soprattutto se pensiamo all'infantilismo che caratterizza il personaggio e alla disarmonia delle sue proporzioni fisiche.

¹⁹ R. SVANDRLIK, *Note al testo*, in F. GRILLPARZER, *Il povero suonatore*, Venezia 1993, p. 174.

mentali. Schopenhauer vede dunque, rispettivamente nella musica e nella letteratura, due linguaggi dalle caratteristiche radicalmente diverse, e di conseguenza conflittuali²⁰:

Die Musik ist ein Nachbild, ohne daß ein Vorbild vorzeigbar wäre — ganz anders als es für die Literatur der Fall ist, die die Präsenz der Idee repräsentiert. Die Musik ist ein paradoxes Nachbild; ihr mangelt das Objekt der Repräsentation. Sie repräsentiert die bloße Differenz, d.h. nichts; dieses Nichts aber nicht als Nirwana, den Fluchtpunkt der Ethik Schopenhauers, sondern als das Nichts der Linie, die markiert, unterscheidet²¹.

Ora, se la lingua in generale opera con concetti, se la letteratura in particolare rappresenta l'*idea* dell'uomo, la sentenza di Jakob deve essere intesa come un sintomo della sua misantropia e, ancor di più, della sua tensione verticale che, attraverso la musica, lo sgancia dal mondo fenomenico per annullarlo nella *volontà* prima di ogni sua oggettivazione, al di fuori del tempo e dello spazio. A conferma di questa ipotesi sta il fatto che, se da un lato Jakob dà forma e nesso causale alla sua esistenza nel momento in cui ne *parla* e la racconta, dall'altro egli la sottrae a ogni logica temporale non solo attraverso la musica, ma tentando addirittura di negare — nella sua esecuzione soggettiva — il tempo musicale²².

Di più: se la musica per Schopenhauer non è, come le altre arti, una « riproduzione delle idee », ma una « riproduzione della stessa volontà », al punto che il mondo si potrebbe chiamare « un'incarnazione della musica, non meno che della volontà », la melodia è, della musica, l'espressione più pura, perché si sviluppa, essa sola, organicamente dal principio alla fine:

Sie erzählt folglich die Geschichte des von der Besonnenheit beleuchteten Willens, dessen Abdruck in der Wirklichkeit die Reihe seiner Thaten ist; aber sie sagt mehr, sie erzählt seine geheimste Geschichte, malt jede Regung, jedes Streben, jede Bewegung des Willens, alles Das, was die Vernunft unter den weiten

²⁰ Cfr. G. PLUMPE, "Prima la musica e poi le parole". Schopenhauers Kritik der Oper, in *Romantik und Ästhetizismus. Festschrift für Paul Gerhard Klussmann*, a cura di B. Gruber e G. Plumpe, Würzburg 1999, pp. 166-167.

²¹ *Ivi*, p. 170.

²² Cfr. G. BIRREL, *Time, Timelessness, and Music in Grillparzer's 'Spielmann'*, in «The German Quarterly», vol. 57 (1984), n. 1, pp. 558-575.

und negativen Begriff Gefühl zusammenfaßt und nicht weiter in ihre Abstraktionen aufnehmen kann. [...] Wie nun das Wesen des Menschen darin besteht, daß sein Wille strebt, befriedigt wird und von Neuem strebt, und so immerfort, ja, sein Glück und Wohlseyn nur Dieses ist, daß jener Uebergang vom Wunsch zur Befriedigung und von dieser zum neuen Wunsch rasch vorwärts geht, da das Ausbleiben der Befriedigung Leiden, das des neuen Wunsches leeres Sehnen, *languor*, Langeweile ist; so ist, Dem entsprechend, das Wesen der Melodie ein stetes Abweichen, Abirren vom Grundton, auf tausend Wegen, nicht nur zu den harmonischen Stufen, zur Terz und Dominante, sondern zu jedem Ton, zur dissonanten Septime und zu den übermäßigen Stufen, aber immer folgt ein endliches Zurückkehren zum Grundton: auf allen jenen Wegen drückt die Melodie das vielgestaltete Streben des Willens aus, aber immer auch, durch das endliche Wiederfinden einer harmonischen Stufe, und noch mehr des Grundtones, die Befriedigung²³.

Citazione quanto mai calzante non solo perché ricorda la descrizione che Jakob fa della musica (p. 25), ma anche perché evidenzia come la melodia articoli non la felicità o il dolore, ma la loro tensione, tensione descritta con il linguaggio del paradigma sessuale di piacere e soddisfacimento: «Der musikalische Liebestod leitet sich als Indifferenz der Differenz von *Verlangen* und *Ruhe* von hieraus ab»²⁴.

Dopo aver cercato di inseguire le indicazioni offerteci dalla frase «die Worte verderben die Musik», contestualizzandola nel pensiero di Schopenhauer ora torniamo (in cui giustamente Thomas Mann aveva colto la dominanza del fondamento erotico) all'assunto di partenza: Jakob persegue la melodia assoluta, ossia il dissolvimento in una *volontà* pensata nei termini dell'eternità di amore e morte, che esclude ogni oggettivazione. La sua musica, in definitiva, non può ammettere concessioni al mondo, e il cerchio del solipsismo è lo spazio dove l'amore terreno si sublima e si annulla nella melodia. L'approdo al "Wohlklang" — la "Befriedigung" per il ritorno al tono fondamentale in Schopenhauer — è l'attimo benedetto di soddisfacimento assoluto, raggiunto grazie all'elusione della disarmonia.

²³ A. SCHOPENHAUER, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, cit., vol. I/1, pp. 326-327.

²⁴ G. PLUMPE, *op. cit.*, p. 171.

La fine di Jakob che muore cantando fa pensare al superamento del suo narcisismo: la voce si coniuga con la musica dopo che il suo gesto di coraggio gli ha guadagnato *in extremis* il rispetto sociale; ma la gratuità di quel gesto, tanto eroico quanto inadeguato alla posta in gioco, fa altresì pensare a una morte cercata in nome della musica assoluta: «wendete Kopf und Ohr seitwärts, als ob er in der Entfernung etwas gar Schönes hörte» (p. 54). Il bello infrasentito da Jakob sono le note di quell'espansione cosmica che esige il morire a se stessi in questo mondo.

L'immagine di chiusura, che sigla la vita del suonatore, mostra la simmetria di tre oggetti appesi alla parete nella casa di Barbara: il violino vicino allo specchio, di fronte il crocifisso. La vicinanza dello strumento allo specchio alluderebbe alla matrice narcisistica dell'arte, il crocifisso alla sua componente religiosa e sacrificale; o, anche, la collocazione frontale di violino e croce potrebbe far pensare alla divaricazione tra fede e arte²⁵. E potremmo aggiungere che il violino, simbolo della sublimazione dell'eros, pende come l'estrema reliquia di una sensualità residuale legata all'oggetto.

²⁵ Cfr. R. SVANDRLIK, *op. cit.*, pp. 176-177.